

Вокальные новации Жильбера Дюпре

*В статье рассматривается история развития вокальной техники в европейском оперном искусстве первой половины XIX в. на примере Жильбера Дюпре и Адольфа Нурри — двух крупных певцов-теноров, выступавших на сцене парижской Оперы. В этот период подвижный, легкий *tenore contraltino* вытесняется «мужественным» *tenore di forza* (драматическим тенором). Смена звукоподдачи оказывает влияние на формирование репертуара, стиля, певческих школ, а также на дальнейшее становление оперы как целостного музыкального произведения, в котором речитатив перестает восприниматься исключительно как связка между музыкальными номерами.*

Ключевые слова: Жильбер Дюпре, Адольф Нурри, вокальное искусство, грудной голос, тенор-контральтино, драматический тенор

В начале 1830-х годов на сцене Королевской академии музыки в Париже (парижской Оперы) выступали замечательные певцы, прошедшие серьезную вокальную подготовку у Джоаккино Россини и его учеников: сопрано Лаура Чинти-Даморо, Жюли Дорю-Гра, Корнелия Фалькон, басы Анри Бернар Дабади, Николя Проспер Дериви, тенора Марселен Лафон и Адольф Нурри¹. Среди теноров безусловным «премьером» был Адольф Нурри (1802–1839) — первый исполнитель партии Мазаньелло в «Немой из Портичи», Арнольда в «Вильгельме Телле», Роберта в «Роберте-Дьяволе», Густава в «Густаве III», Элезара в «Жидовке» и Рауля в «Гугенотах». Однако в середине тридцатых годов Нурри неоднократно жаловался на проблемы с голосом², а с момента появления в Опере другого солис-

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14–04–00371

¹ Подробнее об этом см.: Жесткова О. Вокально-педагогическая деятельность Джоаккино Россини в парижской Оперы 1820-х годов // Музыка и время. 2014. № 6. С. 17–22.

² В 1837 году Нурри признавался своей жене, что его беспокоят проблемы с голосом: «Иногда я пел с фортепьяно, и хотя я не был великолепен, я не испытывал страха,

та — Жильбера Дюпре — эти проблемы, судя по всему, переросли в своего рода комплекс профессиональной неполноценности.

В своих «Воспоминаниях» Дюпре подробно описал, как в марте 1836 года к нему пришел заведующий пением Королевской академии музыки Ф. Галеви и от имени нового директора Анри Дюпоншеля предложил стать, наряду с Нурри, первым тенором театра. Дюпре согласился и помимо денежных вопросов оговорил два обязательных условия: первое — ему должны предоставить главные роли в «Немой из Португалии» и «Вильгельме Телле», так как эти оперы давно не ставились и мало интересовали Нурри; второе — в новых операх, принятых к постановке в Академии, теноровые роли должны быть распределены поровну между ним и Нурри³. Узнав о контракте с Дюпре, Нурри, не привыкший к конкуренции, стал все чаще впадать в панику, тревожась из-за того, что роли Мазаньелло и Арнольда, написанные специально для него, теперь может спеть другой тенор. Кроме того, роль Гвидо в новой опере Галеви «Гвидо и Жиневра» (премьера состоялась в 1838 году), сначала обещанная Нурри, теперь тоже предназначалась для Дюпре.

Вскоре, однако, известие о контракте с Дюпре подстегнуло сценическое вдохновение Нурри: в начале 1837 года он сам спел партию Арнольда в возобновленном «Вильгельме Телле», причем так хорошо, как никогда. Затем он выступил в уже подзабытой им роли Мазаньелло в «Немой»: во время представления публика и клакеры при появлении певца на сцене подняли такой шквал восторженных оваций, что Нурри стало стыдно «за эти глупые аплодисменты»⁴, тем более что он знал о присутствии в зале своего конкурента Дюпре. Это смущение и раздражение заставили его покраснеть, а голос зазвучал хрипло. В процессе пения хрип увеличился, и Нурри покинул сцену, не допев два акта оперы. Этот спектакль положил конец его теноровой монополии на главной парижской сцене. Огорченный неудачей, Нурри решил покинуть Оперу и отправиться в годовой гастрольный тур по провинциальным театрам на юге Франции.

Первые выступления Нурри на провинциальных сценах были вполне успешны, но в мае 1837 года в Марселе, на одном из спектаклей «Жидовки» Галеви, он из-за внезапно подступившей хрипоты⁵ не справился со своей любимой арией из IV акта «*Rachel, quand du Seigneur*», и в отчаянии убежал со сцены. Последовавшая за этим событием депрессия певца

убеждая себя, что просто болен. Однако я не успокаивался, и был прав, поскольку вечером голос звучал не лучше, чем утром». Цит. по: *Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*. Paris, 1867. Vol. III. P. 52.

³ См.: *Duprez G.-L. Souvenirs d'un chanteur*. Paris, 1880. P. 133.

⁴ *Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit...* P. 20.

⁵ См.: *Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit...* P. 49–50.

усугублялась хроническим кашлем и болезнью печени. В течение всего лета он с переменным успехом продолжал выступать на сценах небольших городов Франции, а вернувшись в августе в Париж, впервые услышал выступление Дюпре в Опере.

По-видимому, Нурри был шеломен пением конкурента и чуть позже написал: «Я повторю слова, которые вырвались из моих уст спустя день после того, как я услышал Дюпре в последний раз: решительно я намерен поехать в Италию»⁶. В декабре 1837 года он действительно отправился туда, чтобы освоить новый стиль пения. Этот стиль, как будет видно из дальнейшего повествования, основывался на ярком и насыщенном тембре грудного регистра и на технике *voix sombrée* — «сомбрированном», «затемненном», «прикрытом» звуке высоких нот. Певцы, владеющие таким методом пения, почти не прибегали к фальцету, в отличие от теноров-контральтино, или, как их называли во Франции, *haute-contre*. Голос Адольфа Нурри, обучавшегося у итальянцев — сначала у Мануэля Гарсиа-старшего, а затем у Россини, относился именно к такому типу⁷. Певец прославился благодаря высокому, чистому, звонкому и яркому звуку своего головного голоса и несравненному актерскому мастерству. В расчете именно на эти качества артиста были созданы главные теноровые партии в операх Россини, Обера, Мейербера и Галеви.

Столкнувшись с трудностями в пении и услышав выступление Дюпре, Нурри решил, что его голос недостаточно хорош и нуждается в качественно новой постановке. В марте 1838 года, в Неаполе, Нурри начал переучиваться петь под руководством Гаэтано Доницетти. Нурри был убежден, что должен забыть свою славу первого тенора и начать все заново, что ему следует избавиться от тех принципов пения, которые во Франции считались предметом национальной гордости:

Я должен положить конец некоторым качествам, которыми мы очень дорожим во Франции и которые выглядят жалкими в Италии. Мы поем, как будто говорим, с напряженными губами и со сдержанностью, которую во Франции считают хорошим тоном. Здесь же все на поверхности, все звучит...⁸

Но усвоить новые принципы пения оказалось сложнее, чем Нурри предполагал. В процессе обучения у Доницетти певец утратил свое прежнее

⁶ Цит. по: Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit... P.59.

⁷ См.: Жесткова О. Haute-contre в парижской Опере и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. 2014. № 3. С. 28–33.

⁸ Цит. по: Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit... P.180.

вокальное мастерство. Своей супруге он писал: «Я больше не *tenero tenere*, любовник со сладким голосом. Я — человек, достигший расцвета сил, интонация которого должна стать более мужественной, поведение — более степенным, страсти — более сильными, а власть — более величественной»⁹. Однако, когда жена Нурри приехала в Италию и услышала его пение, она была глубоко разочарована: «Этот голос, ранее столь чистый, столь разнообразный в своей гибкости, уже не был таковым: обретая силу, он стал красивым и полным тембра, но помимо этого, он стал надломленным, надорванным»¹⁰.

Единственным крупным выступлением Нурри в Неаполе была роль Убальдо в опере Меркаданта «Клятва» (1838), принеся певцу единодушное одобрение публики и критики. Однако сам Нурри был не доволен собой. Его супруга писала своему брату: «Адольф видит недостатки системы, которую прививал ему Доницетти: он хочет возвратиться к своим старым методам, но не может: у него уже нет голоса, нет фальцета, нет полуголоса. <...> Адольф форсирует свой голос, затемняет его, поскольку Доницетти требует делать это»¹¹. Так, обучаясь у Доницетти в течение семи месяцев, Нурри не обрел уверенности в новом методе пения, но утратил способность петь в головном регистре.

Когда он понял, что ошибся, решив переучиваться, то попытался вернуться к своим прежним навыкам. Но теперь и это ему не удавалось, и, мучимый сомнениями и страхами, Нурри очень страдал от мысли, что не смог оправдать ожиданий тех, кто его любил и ценил. Вероятно, все это, а также прогрессирующая болезнь печени, привели великого певца к трагической гибели: в ночь с 7 на 8 марта 1839 года, после благотворительного концерта, он выбросился с крыши своей виллы в Неаполе и погиб¹². Не будет преувеличением сказать, что драматический итог блестящей карьеры Нурри был обусловлен его неукротимым стремлением к профессиональному совершенству, его реакцией на вокальные новации, которые возвестил во Франции Дюпре.

Жильбер-Луи Дюпре (1806–1896) начал свой путь в музыке в 1817 году в Королевском институте религиозной и классической музыки. Это учреждение было основано Александром Этьеном Шороном¹³ и по качеству

⁹ Цит. по: *Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit... P. 240.*

¹⁰ Цит. по: *Ibid. P. 406.*

¹¹ Цит. по: *Ibid. P. 408–409.*

¹² В течение года также умерли его жена, брат и маленький сын, родившийся в Неаполе.

¹³ Александр Шорон (1771–1834) учился в коллеже оратории Жюилли, а затем стал профессором математики в Политехнической школе. Музыкальное обучение он начал в 25-летнем возрасте, самостоятельно изучая труды Рамо и занимаясь гармонией с аббатом Розе и контрапунктом — с Бонези. В 1811 году Наполеон назначил его министром

обучения конкурировало с Парижской консерваторией. В вокально-хоровом педагогическом репертуаре Шорона преобладали произведения Палестрины, Жоскена Дебре, Марчелло, Баха, Генделя, а среди театральных сочинений — оперы Хассе и Глюка. Историки отмечали, что вокальная система Шорона основывалась на итальянских традициях и была нацелена на улучшение состояния французского пения¹⁴.

В мае 1825 года Дюпре отправился в путешествие по городам Италии, а вернувшись в сентябре того же года в Париж, молодой певец вопреки наставлениям Шорона не стал продолжать обучение. Третьего декабря 1825 года он дебютировал в театре *Odéon*, исполнив роль графа Альмавивы в опере Россини «Севильский цирюльник». Судя по критическим обзорам в парижской прессе, Дюпре не произвел впечатления на публику, а его голос оценивался как слабый и тусклый. Сам певец впоследствии вспоминал, как критик Шарль Морис в *Le Courrier des Théâtres* описывал реакцию публики на его выступление: «... чтобы его услышать, надо было находиться в суфлерской будке; видя его, зрители думали, что держат бинокль обратной стороной»¹⁵. И тогдашние оперные критики, и современные зарубежные исследователи склоняются к тому, что тип голоса Дюпре в то время был примерно такой же, как и Нурри: *tenore contraltino* или *haute-contre*. Это подтверждает и тот факт, что позднее, в Италии, с 1828 по 1831 год, Дюпре исполнял партии, созданные для такого голоса, — например, партии Идрено в «Семирамиде» и Родриго в «Отелло» Россини.

После неудачного дебюта в *Odéon* Дюпре участвовал в небольших концертах во французских провинциях и исполнил несколько второстепенных партий в операх М.Э. Карафы, Ф.А. Буальдье и Ф. Герольда, поставленных в *Opéra Comique*. В начале 1827 года Дюпре женился на сопрано Александрине Дюперрон, своей соученице по Институту Шорона, и в 1828 году отправился в Италию, чтобы продолжить вокальное обучение. Сначала он занимался у некоего маэстро Педрони, но после семи уроков педагог счел, что больше ничему не может его научить. В первые

богослужения (Ministre des Cultes); должность вскоре была переименована в «музыкального руководителя церковных праздников» (Directeur de la musique des fêtes religieuses). В январе 1816 года Шорон начал работать в парижской Опере, но уже в начале 1817 года был отправлен в отставку. В тот же год Шорон основал и возглавил Королевский институт религиозной и классической музыки. Однако после установления Июльской монархии бюджетное финансирование сократилось, и в 1831 году учреждение закрылось. Подробнее см.: *Gautier L.-E. Éloge d'Alexandre Choron*. Paris, 1845.

¹⁴ См.: *Vest J. Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez and transformations of Tenor Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and physiological considerations*. Doctoral dissertation. University of Kentucky. 2009. P. 46.

¹⁵ *Duprez G.-L. Souvenirs d'un chanteur*. P. 38. Дюпре был маленького роста и обычно выступал на сцене в туфлях на высоких каблучках (см. *ил. 1*).

годы пребывания в Италии певец исполнял незначительные партии для *tenore contraltino* в различных театрах. Когда его впервые услышал Г. Доницетти, он написал в письме к импресарио Алессандро Ланари, что голос Дюпре очень напоминает голос Рубини, но Рубини обладает вдвое большим талантом¹⁶.

Дюпре выступал вместе со своей супругой Александриной. Ему также приходилось петь с уже знаменитыми Джудиттой Пастой и Андреа Ноццари. Вскоре Дюпре познакомился с Доменико Донцелли, который поразил французского певца своим сильным и крепким баритональным тенором, выделяющимся «затемненным» тембром верхнего регистра и интенсивной вибрацией звука. До сих пор нет точных сведений, обучался ли Дюпре у Донцелли, а также у Гаэтано Доницетти¹⁷, или нет. Но совершенно очевидно, что именно в эти годы (1828–1831) Дюпре постепенно перестроил свой голос с квази-рубиниевского типа на тип Донцелли. Вероятно, если бы Дюпре продолжил карьеру *tenore contraltino*, то навсегда остался бы тусклым отражением великого певца, «вторым Рубини», но лишенным виртуозности. Да, колоратурная техника была слабым местом Дюпре, что невыгодно отличало его не только от великолепного Рубини, но и от Нурри, который под руководством Россини усердно осваивал искусство вокальной орнаментики и умел, как и другие ученики итальянского маэстро, украшать свои партии изящными фиоритурами¹⁸.

Свой первый итальянский успех Дюпре и его жена снискали в 1830 году на миланской премьере «Графа Ори» Россини. Но наиболее важным произведением для переосмысления Дюпре своего вокально-драматического амплуа стала поставленная там же опера Беллини «Пираты». Партия пирата Гуальтьеро, которую исполнял Дюпре, была изначально написана для искусного Рубини. Упростив фиоритуры, Дюпре интерпретировал эту роль как ярко драматическую, а впоследствии признавал, что именно она помогла найти ему более мужественный, более мощный звук и драматический образ. А в 1831 году Дюпре был приглашен на роль Арнольда в опере «Вильгельм Телль», премьера которой состоялась в Лукке. Именно здесь Дюпре и опробовал свое высокое «грудное *до*», свое «*ut de poitrine*» (*фр.*), которое впоследствии сделало его знаменитым. Спустя годы Дюпре

¹⁶ См.: Vest J. Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez... P.47–48.

¹⁷ В своих «Воспоминаниях» Дюпре не упоминает ни о каких уроках, помимо тех, которые состоялись с маэстро Педрони. Однако, поскольку в итальянском репертуаре Дюпре преобладали оперы Доницетти, который давал уроки вокала или консультировал многих певцов, можно предположить, что на формирование нового вокально-регистра и драматического амплуа в той или иной мере повлиял именно он.

¹⁸ Подробнее об этом см.: Жесткова О., Садыкова Л. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150–175.

писал, что в процессе репетиций серьезно обдумывал роль Арнольда и находил драматически неприемлемым исполнение ее в традиционной манере *tenore contraltino*:

Я сразу же это понял. Эти выразительные акценты, эти возвышенные восклицания, исполненные в заурядной манере, были не чем иным, как бездарными, почти смехотворными попытками произвести эффект. Этому энергичному произведению необходимо было придать величие, сконцентрировать всю волю, все духовные и физические силы, которыми обладает исполнитель... И ей-богу, под конец я кричал, я мог взорваться, но я преуспел. Вот так я нашел это *ut de poitrine*¹⁹.

Новый способ звукоизвлечения, за которым закрепилось определение *voix sombrée*, по-видимому, действительно сообщил роли Арнольда небывалый драматизм. Может быть, именно поэтому выступление Дюпре в Лукке имело огромный успех. Развивая эту манеру пения, он, наконец, стал на путь успеха на оперных сценах Италии. За эти годы (1831–1837) Дюпре исполнил целый ряд ведущих оперных партий, в том числе таких, которые были созданы специально для его голоса, как например, роль Уго в опере «Паризина» (1832) и Эдгардо в опере «Лючия ди Ламмермур» (1835) Доницетти. Эти роли предполагали романтическую страстность и надломленность, некую «брутальность» и энергичность исполнения. Их следовало петь мощным и ярким голосом, который на самых высоких нотах поневоле становился надрывным. Так, уже в Италии сложилось новое вокально-драматическое амплуа Дюпре, с которым в 1836 году он отправился в Париж.

Получив предложение Оперы, Дюпре заключил с театром контракт, в котором помимо прочего оговорил условие, что его дебютом должна стать партия Арнольда. Между тем, зная о любви публики к Нурри, только что отправившемуся на гастроли по Франции, Дюпре сомневался в своем успехе. Вероятно, он ощущал холодноватое отношение парижан, не желающих мириться с отставкой Нурри. Их настроение перед дебютом Дюпре красноречиво передал Берлиоз:

Значительное большинство слушателей было, однако, настроено решительно предвзято; в этом мы легко могли убедиться, слыша разговоры, которые велись вокруг нас в артистических фойе

¹⁹ Duprez G.-L. Souvenirs d'un chanteur. P.75.



Ил. 1. Жильбер Дюпре в партии Арнольда (1838). Литография знаменитого парижского карикатуриста Рубо Бенжамена. Опубликовано в 1839 году в коллекции иллюстраций *Panthéon Charivarique* — приложении к газете *Le Charivari*. Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est. Duprez G.017.

и ложах. Дебютант, как говорили, холодный певец, без души, без всякого зания драматического искусства, и вдобавок, чересчур уродлив²⁰.

Дебют Дюпре в парижской Опере состоялся 17 апреля 1837 года. Крупный музыкальный критик и литератор Эдуард Монне накануне спектакля извещал парижан о новом таланте, появившемся в Королевской академии

²⁰ *Berlioz H. Critique Musicale. Vol. III (1837–1838). Paris, 2001. P. 111.*

музыки. В его статье в *Revue et gazette musicale de Paris* можно найти такую характеристику голоса Дюпре:

На самом деле трудно дать вам общее представление об этом звучном и выразительном голосе, об этом уникальном тембре, так же как о его свободной и хорошо развитой технике. Талант г-на Дюпре отличается от всех, кого можно привести в сравнение, и у него мало оснований этого опасаться, поскольку он не имеет ничего общего с кем-либо, кого мы знаем ²¹.

Как показало первое выступление Дюпре в Опере, Монне был прав в оценке вокальных данных певца. Свидетельство Монне, как очевидца невероятного триумфа Дюпре, чрезвычайно важно для выявления причин его успеха и понимания природы нового вокального стиля:

Совершенно чистым, гармоничным и звучным голосом, с замечательной декламацией... он пел просто и звонко, в соответствии со своими возможностями <...> В третьем акте он восстановил в первоначальном виде арию, которая уже давно исполнялась в сокращенном виде: «*Asile héréditaire*», и именно здесь началась его настоящая победа. Эта ария — его достояние, его завоевание ²².

Кабалетта *Amis, amis*, которую возродил Дюпре в арии Арнольда, представляла собой воодушевляющий патриотический марш (ил. 2). Простая мелодия, шагающая по звукам трезвучий, с пунктированной ритмикой, с триолями в сопровождении, напоминающими барабанную дробь, призывные интонации труб и валторн в оркестре — все это, по-видимому, хорошо сочеталось с высоким грудным *do*, с мужественным, «сомбрированным» звуком и звучало очень эффектно. В этой партии, таким образом, Дюпре утвердил новый тип героизма и новую трактовку тенорового голоса, получившего название *tenore di forza*.

²¹ *Monnais E.* *Revue et gazette musicale de Paris.* 1837. 16 Avril.

²² *Monnais E.* *Revue et gazette musicale de Paris.* 1837. 23 Avril. Действительно, вскоре после премьеры оперы в 1829 году ария Арнольда «*Asile héréditaire*» исполнялась с купюрами, которые, наверное, сделал Адольф Нурри. Если верить Дюпре, Нурри сократил эту арию после второго представления, купировав, в частности, кабалетту *Amis, amis*. Однако Л. Кишра утверждал, что эти сокращения были внесены не после второго представления, а лишь в середине 1831 года. См.: *Quicherat L.-M.* *Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance.* Paris, 1867. Vol. II. P. 323–324. Кроме того, сокращению подверглась вся опера, поэтому ария Арнольда из четвертого акта оригинальной партитуры Россини перешла в третий акт.

Arnold

A - mis, a - mis, se - con - dez ma ven - gean - ce. Si not - re
 chef est dans les fers, c'est à nous qu'ap - par - tien sa dé - fen - se, d'Al -
 toif les che - mins sont ou - verts. d'Al - toif les che - mins sont ou - verts

Ил. 2. Ария Арнольда из IV действия оперы Дж. Россини «Вильгельм Телль».

Слово *forza* в переводе с итальянского языка означает *сила, мощь, энергия*. Именно эти качества голоса были созвучны духу нового времени и впоследствии вдохновили композиторов — Доницетти в поздний период творчества, а особенно Верди и Пуччини — на создание бесчисленного множества партий для *tenore di forza*. Последний, если дословно перевести его оригинальное название на русский язык, мог бы именоваться «мощным тенором» или «силовым тенором», но в контексте новой эстетики восприятия вокальных голосов получил более эффектное и романтическое обозначение — «драматический тенор».

Вернемся, однако, к дебюту Дюпре. Потрясение, которое испытала публика от его пения, вряд ли могло быть вызвано только непривычным способом исполнения высокого *do*. Позволим себе предположить, что не все зрители были настолько искушенными, чтобы с первого раза расслышать отличия между техникой звукоизвлечения высокого *do* у дебютанта Дюпре и его предшественников. По сообщениям парижских газет, удивление аудитории возникло задолго до арии *Asile héréditaire*, с первых же спетых Дюпре тактов. Объяснение этому также можно найти на страницах «Воспоминаний» Дюпре, где он анализирует и сравнивает свою манеру пения с манерой Нурри:

Когда случай заставил меня соперничать с ним, я хорошо понимал, что звук его открытого и немного горлового голоса не имел никакого сходства с тем звуком, что научился извлекать я; я знал, что использовал речитатив в абсолютно иной манере, чем он и чем певцы, которые мне предшествовали, поскольку речитатив принято было скорее декламировать, чем петь: их [речитативы — О.Ж.] рассматривали... как переход от одного номера к другому; я же, в отличие от других, видел в речитативе серьезную партию, необходимую для действия, выражающую суть, создающую основу вокального произведения, где мелодия, гармония и ритм влекут за собой необходимые слова²³.

Признание певца, как мы видим, касается нового для французской оперной сцены способа исполнения речитатива, который вначале вызвал у публики изумление, а затем — бурю аплодисментов. На это же новшество указывали и братья Эскудые: «Удивление вызвала эта совершенно новая манера [Дюпре — О.Ж.] фразировки речитатива, эти изысканные модуляции, этот безукоризненный вкус, эта умеренность в украшениях...»²⁴.

В Королевской академии музыки до 1837 года господствовала декламационная манера исполнения речитатива, больше похожая на речь, чем на пение. Французские певцы, включая Нурри, делали акцент на точной артикуляции и тонкой нюансировке текста речитатива, поражая слушателей богатством и разнообразием интонаций и выражаемых эмоций. Эта традиция, вероятно, была заложена К.В. Глюком во время репетиций его парижских реформаторских опер. Так, например, Ф.Ж. Фети писал: «Глюк, гениальный человек, приучил французов к чрезвычайной драматической выразительности...»²⁵. П. Ховард, крупнейший современный исследователь творчества Глюка, характеризуя методику работы Глюка с певцами Оперы, также отмечала, что Глюк настойчиво добивался от них декламационной выразительности и эмоциональности в исполнении речитативов, даже если при этом страдала вокальная сторона²⁶.

Поэтому в 1837 году вокальное, а не декламационно-выразительное, исполнение речитатива воспринималось как новое и непривычное, но оно сразу пришлось по вкусу парижанам. Подтверждение нововве-

²³ Duprez G.-L. Souvenirs d'un chanteur. P. 137.

²⁴ Escudier frères (M.-P.-Y. et L.) Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'une esquisse sur l'art du chant. Paris, 1840. P. 171.

²⁵ Fétis F.-J. Revue musicale. Paris: Au bureau du journal, 1827. Vol. I. P. 100.

²⁶ См.: Howard P. Very Individual Talent for Teaching Singers: Pedagogy and Performance Practice in Gluck's Operas // Opera Journal. 2001. № 1. P. 3–14.

дения Дюпре в отношении речитатива можно найти и в его трактате «Искусство пения» (1846), который он написал для обучения певцов в Парижской консерватории: «Речитатив всегда поется полным голосом»²⁷. Это указание выглядело бы курьезным, если бы пение речитатива «полным голосом» было давней традицией. Итак, если ранее французские вокалисты трактовали речитатив как средство драматической выразительности, то Дюпре подарил ему мелодичность и наделил вокальной и эстетической функцией — демонстрировать красоту и силу голоса. Отныне речитатив не противопоставлялся ариям, ансамблям и хорам, а вливался в непрерывное музыкальное развитие драмы.

После триумфального дебюта Дюпре на сцене парижской Оперы ему предстояло не только спеть партии, которые ранее предназначались и пелись Нурри, но и самому стать первым исполнителем главных теноровых ролей в операх «Гвидо и Жиневра» (1838), «Королева Кипра» (1841) и «Карл VI» (1843) Галеви, «Бенвенуто Челлини» (1838) Берлиоза, «Волшебное озеро» (1839) Обера, «Фаворитка» (1840), «Мученики» (1840) и «Дон Себастьян» (1843) Доницетти, «Иерусалим» (переработка «Ломбардцев», 1847) Верди.

Те партии, которые первоначально создавались для голоса Нурри, Дюпре, как видно из всех процитированных высказываний, интерпретировал более драматично и мужественно. Казалось бы, он создал новое вокально-драматическое амплуа — решительного и сурового героя, более активного и воинственного, чем был герой Нурри. Но при анализе теноровых партий в операх Галеви, Берлиоза и Доницетти, созданных специально для Дюпре, становится очевидным, что это далеко не так. На это обстоятельство обратила внимание М. Э. Сمارт: «...на самом деле движение было направлено в противоположную сторону. Роли, которые предназначены Нурри (за исключением наивного и пассивного Рауля в «Гугенотах»), имеют героический и революционный характер, в то время как роли Дюпре связаны больше с любовным увлечением, нежели с политическими убеждениями»²⁸.

Итак, с усилением напряженности, громкости и энергичности звучания произошла драматургическая подмена, и революционер-трибун-патриот у Нурри сменился мягким и благородным героем-любовником у Дюпре. В партиях, созданных для Нурри, самые героические моменты выражены высокими нотами в первой октаве, например, в дуэте Маза-

²⁷ Les grandes méthodes romantiques de chant. Éd. J. Roudet, M. Garcia. Méthodes et traités. Série II. France: 1800–1860. Courlay, France, 2005. Vol. III. P. 222.

²⁸ Smart M. A. Roles, reputations, shadows singers at the Opera, 1828–1849 // The Cambridge Companion to Grand Opera. Cambridge university press, 2003. P. 117.

нелло и Пьетро из второго действия основной диапазон *ре*¹-*ля*¹. В других операх «рабочий» диапазон Нурри также ограничивался, как правило, *си-бемоль* первой октавы, но ему удавались и более высокие ноты. Например, в партии Густава, которая была создана для него Обером в 1833 году, встречается даже *ре* второй октавы (ил. 3).



Ил. 3. Ария Густава из I действия оперы Д. Ф. Э. Обера «Густав III».

А в партиях Дюпре, где теперь почти всегда присутствовали одно-два высоких *до* в кульминации, верхняя граница «рабочего» диапазона обычно не превышала *соль* первой октавы, и, как отметила Сمارт, «настоящий героизм всегда был выражен в средней тесситуре»²⁹.

И все же, в сценической карьере Дюпре высокое грудное *до* сыграло определенную роль. Сделав ставку на оригинальность, непривычную звонкость высоких нот в грудном регистре, певец просчитался в своих силах. Вскоре ему стало сложно петь свое знаменитое «*ut de poitrine*». По словам Берлиоза, проблемы с пением высоких нот начались у Дюпре уже в 1838 году, когда он отказался от заглавной роли в опере «Бенвенуто Челлини» после третьего представления:

... В арии «На самых диких горах» он не выдерживал высокое *соль* в конце фразы: «Я спел бы весело» — и вместо длительного фермато в продолжение трех тактов, как у меня написано, он брал только отрывистое *соль* и этим уничтожал весь эффект³⁰.

... Дюпре в романсе из моей оперы «Бенвенуто Челлини» — «Слава была моим единственным кумиром» — упрямо отказывался брать среднее *соль*, самую легкую ноту для его голоса и вообще для всех голосов. В слове про те же [разрядка Берлиоза. — О. Ж.] вместо нот *соль* — *ре*, которые самым грациозным и пикантным образом подводят к финальной каденции, он предпочитал петь *ре* — *ре*, что звучало страшно банально³¹.

²⁹ Ibid. P. 118–119.

³⁰ Берлиоз Г. Мемуары. М., 1962. С. 341.

³¹ Там же. С. 525.

Более того, Берлиоз писал, что в знаменитой арии Арнольда он не мог спеть *соль-бемоль*, заменяя его нотой *фа*, что нарушало прелесть энгармонической модуляции³². Опасения Дюпре, высказанные по поводу партии Арнольда («... я кричал, я мог взорваться»), были не напрасны. Не удивительно, что начиная с 1842–1843 годов, он значительно сократил количество сценических выступлений, направив свою творческую энергию на преподавание пения в Парижской консерватории. Однако, несмотря на короткую сценическую карьеру, вокальные новации Дюпре, основанные на *voix sombrée* и грудном звуке в верхнем регистре, дожили до наших дней как фундаментальные аспекты теноровой техники.

Россини, как известно, был шокирован манерой пения Дюпре и без обиняков высказал певцу свое мнение: «Я не люблю противоестественных эффектов, а это *до* с его резким тембром раздражает мое итальянское ухо как крик каплуна, которого режут»³³. Маэстро, воспитанному на староитальянских певческих традициях, вероятно, было не просто смириться с новыми веяниями вокального искусства. Занимаясь во второй половине 1820-х годов вокалом с французскими артистами, он прививал им умение петь в высокой тесситуре, плавно соединять грудной и головной регистры, легко и непринужденно исполнять колоратурные украшения. Россини так же, как и предшествующее ему поколение певцов и вокальных педагогов, добивался естественного звукоизвлечения как в грудном, так и в головном регистре. Развитие головного регистра или фальцета — итальянские певцы XVIII и начала XIX века рассматривали эти понятия как синонимы — позволяло расширять диапазон голоса вверх³⁴ и при этом сохранять его подвижность и легкость.

В тридцатые годы XIX столетия об этих классических правилах вокального искусства стали постепенно забывать. Огромный успех Дюпре в Париже положил начало многочисленным и ожесточенным дискуссиям о естественности и противоестественности пения высоких нот фальцетом и грудным голосом, открытым и «затемненным» звуком. Л. Кишра в своем исследовании о Нурри (1867) настаивал на том, что ясный, открытый звук является естественным, а *voix sombrée* — искусственным. Мануэль Гарсия-младший в свою очередь заявлял, что «затемненный» тембр был самым естественным, здоровым и эффективным с эстетической точки зрения.

³² Берлиоз Г. Мемуары. С. 525.

³³ Джоаккино Россини. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания: Переводы с ит., фр. и нем. / Ред.-сост., автор вст. ст. и прим. Е. Ф. Бронфин. Л., 1968. С. 188.

³⁴ Например, голос Рубини в верхнем регистре достигал *фа*². Жена Нурри отмечала, что он «почти никогда не поет в грудном регистре». Цит. по: Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit... Vol. III. P. 409.

Любопытно, что во времена выступлений Нурри и Дюпре в Париже их современники обсуждали вовсе не способ извлечения высокого *до*. Их дискуссии были неразрывно связаны с противопоставлением «итальянского» и «французского» методов пения. Хотя и Нурри и Дюпре — оба были французами, хотя они исполняли одни и те же роли, характер их дарования рассматривался с точки зрения принадлежности Нурри к французскому, а Дюпре — к итальянскому стилю пения. Иными словами, пение Нурри воспринималось как продолжение отечественных традиций пения, а Дюпре считали адептом итальянского стиля. Между тем, достаточных оснований для такого противопоставления нет, ведь оба они были продолжателями итальянской школы. Нурри обучался у Гарсиа-старшего и у Россини, а Дюпре добился успеха лишь после многолетнего пребывания в Италии. Да и во Франции, как и во всей Европе, господствовали итальянские традиции пения, которые одержали окончательную победу с момента переезда Россини в Париж в 1824 году. Правда, в Королевской академии музыки они корректировались особой, декламационной, манерой исполнения речитатива, которую пытался изменить и, судя по всему, изменил Дюпре.

Как традиционный, «россиниевский», так и новый метод пения в грудном регистре с «прикрытым» или «затемненным» звуком, который привез во Францию Дюпре, происходили из Италии. Основоположником последнего считается итальянец Д. Донцелли и писавший для него партии в своих операх Доницетти. Поэтому различия между стилем пения Нурри и Дюпре коренятся не в национальной почве. Речь идет, прежде всего, об изменении эстетических требований к теноровому голосу, и к вокальному голосу вообще. Это изменение напрямую связано со стремительным ростом романтической парадигмы, при которой красота и грация уступили место звуковой мощи и выразительности, недостижимая тесситурная высота, легкость и прихотливость вокального рисунка — «естественному» диапазону, «затемненному» тембру и сравнительной простоте мелодических линий.

Литература

1. Берлиоз Г. Мемуары / Пер. с фр. О.К. Слезкиной. Ред. и прим. В.Н. Александровой и Е.Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1962. 916 с.
2. Жесткова О. Вокально-педагогическая деятельность Джоаккино Россини в парижской Опере 1820-х годов // Музыка и время. 2014. № 6. С. 17–22.
3. Жесткова О., Садыкова Л. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150–175.

4. *Жесткова О.* Haute-contre в парижской Опере и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. 2014. № 3. С. 28–33.
5. Джоаккино Россини. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания: Переводы с ит., фр. и нем. / Ред.-сост., автор вступ. ст. и прим. Е. Ф. Бронфин. Л.: Музыка, 1968. 232 с.
6. *Berlioz H.* Critique Musicale. Vol. III (1837–1838). Éd. H. Cohen et Yves Gérard. Paris: Buchet-Chastel, 2001. 640 p.
7. *Duprez G.-L.* Souvenirs d'un chanteur. Paris: Calmann Lévy, 1880. 280 p.
8. *Escudier frères (M.-P.-Y. et L.)* Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'une esquisse sur l'art du chant. Paris: J. Tessier, 1840. 248 p.
9. *Fétis F.-J.* Revue musicale. Paris: Au bureau du journal, 1827. Vol. I. 599 p.
10. *Gautier L. E.* Éloge D'Alexandre Choron. Paris: Derache, 1845. 118 p.
11. Les grandes méthodes romantiques de chant: Cinti-Damoreau, Concone, Conservatoire, Crescentini (1–2), Duprez, Fétis, Garaudé, Garcia (père, fils), Lablache, Panofka (1–2), Panseron (1–2), Romagnesi, Rossini... / Éd. J. Roudet, M. Garcia. Méthodes et traités. Série II. France: 1800–1860. Courlay, France: Éd. Fuzeau, 2005. Vol. III. 357 p.
12. *Howard P.* Very Individual Talent for Teaching Singers: Pedagogy and Performance Practice in Gluck's Operas // Opera Journal. 2001. № 1. P. 3–14.
13. *Monnais E.* Revue et gazette musicale de Paris. 1837. 16 Avril.
14. *Monnais E.* Revue et gazette musicale de Paris. 1837. 23 Avril.
15. *Quicherat L.-M.* Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Paris: L. Hachette et Cie, 1867. Vol. II. 547 p.
16. *Quicherat L.-M.* Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Paris: L. Hachette et Cie, 1867. Vol. III. 447 p.
17. *Smart M. A.* Roles, reputations, shadows singers at the Opera, 1828–1849 // The Cambridge Companion to Grand Opera. Cambridge university press, 2003. P. 108–128.
18. *Vest J.* Adolphe Nourrit, Gilbert Louis Duprez and transformations of tenor. Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and physiological considerations. Doctoral dissertation. University of Kentucky, 2009. 116 p.