



**Ли Дунхуэй**, магистрант 2 курса факультета консерватория Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: lid30339@gmail.com

Научный руководитель: **Овсепян Маргарита Ивановна**, профессор кафедры академического пения и хорового дирижирования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: margaritaovs@mail.ru

## **ТИП РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕНОРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Статья посвящена проблеме становления тенора в западноевропейской опере первой половины XIX столетия. Раскрываются особенности тенора, его типы, диапазон. В историко-аналитическом аспекте раскрывается конкурентная борьба между культурой кастратов, сопрано, которые часто пели теноровые партии, и самим тенором за право петь на сцене ведущие оперные сцены. Выявляется специфика тенора лирического, драматического, героического.

**Ключевые слова:** тенор, западноевропейская опера первой половины XIX века, сопрано, кастраты, романтизм, оперная партия.

**Li Donghui**

**Li Donghui**, 2nd year master student of conservatory faculty of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), e-mail: lid30339@gmail.com

Research supervisor: **Ovsepyan Margarita Ivanovna**, professor of department of academic singing and choral conducting of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), e-mail: margaritaovs@mail.ru

## **TYPE OF ROMANTIC TENOR IN WESTERN EUROPEAN OPERA IN THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY**

The article is devoted to the problem of the formation of the tenor in Western European opera in the first half of the XIX century. The features of the tenor, its types, range are revealed. In the historical and analytical aspect, the competitive struggle between the culture of castrati, sopranos, who often sang tenor parts, and the tenor himself for the right to sing leading opera scenes on stage, is revealed. The specificity of the lyrical, dramatic, heroic tenor is revealed.

**Key words:** tenor, Western European opera in the first half of the XIX century, sopranos, castrati, romanticism, opera part.

*Актуальность.* Тенор всегда являлся одним из самых сложных голосов в певческой природе. Его формирование отличается от становления баритонов и басов. Однако в XIX веке именно тенор, которому в течение двух предыдущих столетий отводилось второстепенное место в опере, стал главным героем и возлюбленным почти каждой итальянской и французской оперы, написанной в XIX веке. Его стремительный взлет заполнил пустоту, оставленную сокращающимся числом кастратов, которые исполняли многие ведущие партии в операх при дворах и театрах Италии, начиная с начала XVII века и на протяжении большей части XVIII столетия.

*Цель статьи* – раскрыть особенности тенора, его тип, характерный для европейских музыкальных оперных традиций первой половины XIX века.

С упадком пения кастратов какое-то время певицы контральто исполняли героические мужские оперные роли. Контральто получили известность благодаря произведениям Г. Генделя и других композиторов начала XVIII века. Россини писал партии специально для контральто в таких операх, как «Танкред», «Севильский цирюльник», «Золушка» и «Дева озера». Он воспользовался вокальными данными своей будущей жены Изабель Кольбран (1785–1845) и Бенедетты Писарони (1793–1872). Однако их количество и спрос на них сокращались. Именно заболевшую Писарони заменил выдающийся тенор первой половины XIX века Жильбер-Луи Дюпре (1806–1896) в 1831 году, когда она должна была исполнить теноровую партию Арнольда на итальянской премьере оперы «Вильгельм Телль» в Лукке.

В этот период примадонны, как сопрано, так и контральто, начали свое правление как звезды оперы, и восхищение, ранее воздававшееся кастратам, вскоре перешло к ним. Ведущие оперные певицы навсегда сохранили свое положение в оперном театре по званию и почестям, но вскоре им бросил вызов их неожиданный, но необходимый коллега, тенор.

Героический тенор окончательно воцарится на оперном троне в Париже, но восхождение тенора началось в итальянском Неаполе. Театр Сан-Карло в Неаполе с самого начала был связан с Францией, и многие певцы, прославившиеся в Сан-Карло, затем отправились в Париж, чтобы закрепить свой успех. С момента своего открытия в 1737 году он стал сценической площадкой для опер великих итальянских композиторов XVIII и XIX веков, включая Порпору, Паизиелло, Чимарозу, Джомелли и Пиччини, которые приехали в Париж в 1766 году по просьбе королевы Марии Антуанетты. Среди других композиторов театра Сан-Карло, которые затем приехали в Париж, были – Россини, Доницетти, Беллини и Верди. В 1815 году Джоаккино Россини (1792–1868) начал свой семилетний срок в качестве

домашнего композитора и художественного руководителя королевских оперных театров. Оперы Россини послужили тем самым этапом, с которого началась карьера четырех выдающихся теноров, заложивших центральные компоненты итальянской теноровой техники.

Джованни Давид (1790–1864), Мануэль Гарсия (1775–1832), Андреа Ноццари (1775–1832) и Джованни Баттиста Рубини (1794–1854) создали большинство главных оперных партий, премьеры которых состоялась в Неаполе с 1815 по 1825 год. До прихода этих певцов теноровые роли в итальянской и французской опере уже приобрели известность и стали играть главные роли, но отсутствие достаточно натренированных голосов привело к ограниченному вокальному диапазону и способностям и, таким образом, к ограниченному драматическому воздействию.

Многие теноровые партии в операх Луиджи Керубини (1760–1842), Гаспаре Спонтини (1774–1851) и Андре-Эрнеста-Модеста Гретри (1741–1813) обычно лежат в диапазоне примерно октавы, близком к диапазону современного высокого баритона (примерно от E малой до Fis первой). Оркестровка, особенно от Спонтини, Гретри и других предшественников французской Гранд-Оперы, значительно усилилась по фактуре, но голос редко поднимался выше F первой октавы, а виртуозность почти никогда не затрагивалась. Можно с уверенностью предположить, что многие из этих теноров пели исключительно в регистре «грудного голоса», который был функциональным, но не обязательно достойным звездных ролей, как это было в течение двух столетий. Тем не менее, некоторые композиторы, в частности В.А. Моцарт и К.В. Глюк, начали выделять несколько превосходно поставленных голосов и написали для этих певцов партии, простирающиеся до ля первой и даже до си-бемоль первой октавы.

Появление Давида, Гарсии, Ноццари и Рубини положило начало новому стилю тенорового пения, который вдохновил В. Беллини, Г. Доницетти и Дж. Россини на оперы бельканто. Их вокальная техника, вероятно, больше всего напоминала технику кастратов, которые служили им

учителями. Эти теноровые голоса были известны своей виртуозностью, изяществом пения спиянато (расширенный, плавный стиль пения легато) и их расширенными высокими частотами, воспроизводимыми смешанным фальцетом. Их звук, особенно в верхнем диапазоне, скорее всего, был бы подобен кастратам, которых они заменили. Сравнение кажется особенно уместным в отношении голосов Джованни Давида и Джованни Баттисты Рубини, тип голоса которых был обозначен как тенорино или тенор ди грация, как легкий и гибкий голос.

По партиям, написанным для этих двух теноров, можно заметить, что они в полной мере использовали преимущества очень высоких регистров. Рубини, который, по некоторым предположениям, в начале своей карьеры исполнял женские партии фальцетом, наслаждался диапазоном, простирающимся как минимум до F второй. Хотя он исполнял партии Россини, Рубини стал основным тенором опер Беллини, исполнив премьеры таких произведений, как «Пуритане» (Итальянский театр, Париж, 1835 г.), «Сомнамбула» (театр Каркано, Милан, 1831 г.) и «Пират» (Театр Ла Скала, 1835 г., Милан, 1827 г.), а также премьеры многих итальянских произведений Доницетти, в том числе «Анны Болены» (Театро Каркано, Милан, 1830 г.).

Анализируя вокальные партии этих опер, становится ясно, что у Рубини не было особых проблем с виртуозным пением, но композиторы, скорее, хотели использовать красоту его выразительных нот легато. Таким образом, партии, написанные для него, лежат очень высоко, но написаны в длинном, мелодичном стиле спиянато. Шанталь Казо в своей диссертации об операх Доницетти 1830–1837 годов связывает стиль пения спиянато с будущими сочинениями Доницетти, такими как «Лючия ди Ламмермур» 1835 года в Театро ди Сан-Карло в Неаполе. Спиянато также казался более мужественным стилем, чем виртуозное пение прошлого. Жильбер-Луи Дюпре создал роль Эдгардов «Лючии», а позже создал роль для Дж. Верди, композитора, который олицетворял и усиливал стиль спиянато. Таким

образом, Рубини, который пел высоким фальцетом, обеспечивает связь с драматическим тенором через свой лирический стиль.

Мануэль Гарсия и Андреа Ноццари, хотя и использовали смешанный регистр фальцета в G певрой и выше, обладали более тяжелыми голосами драматической силы. Слушатели часто отмечали их большую громкость, а написанные для них роли демонстрируют драматическую силу их голосов, а также необычайную подвижность. Оба сыграли «Отелло» Россини с большим успехом в качестве главного героя, а Гарсия часто исполнял главную роль в «Дон Жуане» (1787), которая стала его самой популярной ролью ближе к концу его карьеры. Гарсия неоднократно ездил в Париж в течение первой четверти XIX века, где он встретил и начал частным образом обучать молодого Адольфа Нурри (1802–1839).

Описания вокальных регистров исторически проблематичны, особенно в отношении голоса тенора. В настоящее время учителя и ученые спорят о том, что представляет собой головной, грудной и фальцетный голоса в пении. Чтобы дать некоторое пояснение, давайте вернемся к учителю-кастрату прошлого, Пьеру Франческо Този (1654–1732). Приведем несколько терминов, необходимых в понимании того, как учителя пения той эпохи рассматривали регистры певческого голоса [1, с. 114].

*Voce di Petto* – это полный голос, который по силе исходит из груди, является самым звучным и выразительным. *Voce di Testa* исходит больше из горла, чем из груди, и способен к большей говорливости. Фальцет – это притворный голос, полностью сформированный в горле, более говорливый, чем любой другой, но лишенный содержания.

Учителя и трактаты того времени говорят о соединении *voce di testa* (головной голос) с *voce di petto* (грудной голос), чтобы между ними был плавный переход. Однако оказывается, что в случае Рубини и с другими голосами *haute contre* смесь грудных голосов могла сохраняться только до си-бемоль первой. После этого качество голоса изменилось, и слушатели отметили заметную разницу, которую обычно называли фальцетом. Жена

Адольфа Нурри писала: «Рубини почти никогда не поет грудным голосом» [2, с. 56]. Действительно, многие утверждали, что звучание Рубини было старомодным даже в его время.

Исторические сведения и терминология настолько противоречат друг другу, что почти невозможно сделать вывод, использовал ли Рубини смешанный головной голос или чистый фальцет. Однако кажется очевидным, что эти первые ведущие теноры использовали гораздо более высокий уровень фальцета и головного голоса, чем современные теноры. Певцы и педагоги того времени подчеркивали, что все звуки должны быть изящными и легкими. Существенной частью обучения было упражнение *messa di voce*, в котором певец мог начать тон в любой части своего диапазона в динамике пиано, переходя крещендо к форте, а затем обратно к пиано без малейшего смещения или дефекта звука. Таким образом, правильно поставленный голос был гибким, уравновешенным, легко воспроизводимым и никогда не был резким. Рубини, Ноццари, Гарсия и Давид олицетворяли итальянскую технику, переданную им от традиции кастратов, и она блестяще служила им, особенно в операх Россини, для которых Ноццари, Гарсия и Давид были основными создателями теноровых партий.

Адольф Нурри создал совершенно новый теноровый голос, который в то время называли «драматическим тенором». Однако драматический тенор Нурри обладал голосом, совершенно отличным от голоса Донцелли или современного драматического тенора. Нурри уделял первостепенное внимание драме. Прочитав бесчисленные описания дара Нурри в отношении произношения, нюансов и выражения, можно задаться вопросом, почему этим качествам уделяется так много критического внимания, по сравнению с сегодняшними певцами. Возможно, акцент на словах и их выражении произошел потому, что все произведения в парижской Гранд-опере, да и большинство произведений, поставленных в Париже, исполнялись на французском языке. Подобных комментариев не было о певцах Итальянского театра, и они редко делаются сегодня. Вместо этого критики

сосредоточивают внимание на красоте и ровности тона. Возможно, это связано с тем, что большинство парижан, идущих в оперу, не говорят по-итальянски, а основная масса сегодняшних опер исполняется на языке оригинала, и поэтому основное внимание уделяется не либретто или языку и его нюансам, а красоте вокального тона. Однако дебют Дюпре в 1837 году, похоже, положил начало этим изменениям в парижской Гранд-опере, и сила голоса взяла верх над способностью создавать вариации «светлого» и «темного» звучания.

Когда талант Россини засверкал во Франции, оперы в Италии после 1823 года во многом подражали Россини. Многие из певцов Россини, в том числе теноры, также поселились в Париже, чтобы продолжить свою карьеру с новой публикой, любящей Россини, в Итальянском театре. Некоторые, как Мануэль Гарсия-старший, предшествовали Россини и уже много лет жили в Париже. В Италии *Il Crociato in Egitto* Мейербера появился в 1824 году, а вскоре последовали ранние оперы Доницетти и Беллини. Новая группа теноров начала свою карьеру, играя роли в итальянских оперных театрах и выступая в качестве создателей партий в новых операх Доницетти и Беллини. Некоторые из этих певцов, такие как Рубини, пели в традиционном старинном итальянском стиле. Но были и другие, которые нашли новое звучание, дебютировав в новом, более драматическом стиле оперы. Один из этих теноров, Доменико Донцелли (1790–1873), помог продвинуть новый звучный, мощный стиль пения, позже известный как *voix sombre*, техника, которая принесла ему известность в «Норме» Беллини (1831) в роли Поллионе и в «Отелло» Россини. (1816) в качестве главного героя.

Первоначально вокальная техника Донцелли зародилась в ранней школе итальянского пения, его учителями были Джузеппе Виганони и Гаэтано Кривелли (1768–1836), из которых последний исполнил партию Адриано на премьере «Крочато» Мейербера. Основываясь на описаниях современников и тесситуре ролей, написанных для него, Кривелли пел



баритональным теноровым голосом, очень похожим на голос Мануэля Гарсии.

Донцелли начал свою карьеру, исполнив легкие, подвижные теноровые партии Россини, такие как Аргирио в «Танкредии» и принц Рамиро в «Золушке». После громких успехов в Риме и Неаполе, включая создание ролей для Доницетти и Пачини, Донцетти подписал контракт с Итальянским театром в Париже, где пел с 1825 по 1831 год. В 1828 году Донцелли должен был спеть «Пирата» в Париже, но композитор Беллини не согласился с выбором. По-видимому, Беллини прекрасно знал, какая музыка будет соответствовать особенностям пения Донцелли, т.к. три года спустя он написал для него партию Поллиона в «Норме» (1831). Эта партия, полная мощного декламационного пения, стала знаковой ролью для тенора дифорца, или «тенора силы».

Голос Донцелли после 1827 года отличался большой силой и темным цветом. Джон Кокс отмечал: «Самый опытный тенор своего времени, Донцелли, был лучшим Отелло для Дездемоны Малибран» [2, с. 79]. Его голос обладал ясностью, блеском и силой – металлом или естественной вибрационной силой, – которые были свойственны очень немногим до или после него». Его использование *voix sombre* способствовало популяризации этой техники в Италии и Франции и развитию более крупных и мощных голосов.

По мере эволюции теноровой техники и написания композиторами более драматических опер оркестровое сочинение, сопровождавшее певцов, также становилось более драматичным. Композиторская персонализация оркестровой фактуры часто проявляется в ариях, написанных для певца, исполнявшего премьеру произведения, особенно в начале акта, которые часто добавлялись или убирались, чтобы успокоить певца. Эти арии и их оркестровка должны дать дополнительные сведения об изменении голоса тенора.

Выход Дюпре на парижскую сцену, возможно, также способствовал изменению стиля оркестровки. Композиторы начинают вставлять в оперы военные, маршевые арии исключительно для того, чтобы подчеркнуть декламационное вокальное мастерство Дюпре. Например, в опере Доницетти «Фаворитка» (1840) композитор написал *Où, tavaixm'inspire* как показательную для Дюпре. Оркестр состоит из флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн, труб, тромбонов, офиклеидов, литавр, большого барабана, скрипок, альтов, виолончелей и басов, причем все они постоянно увеличиваются до *ff* на высоких нотах в полных секциях *tutti*. Подобные отрывки были написаны для Донцелли в «Норме» Беллини 1831 года («*Meco all'altardi Venere*») и для Дюпре в «Бенвенуто Челлини» Берлиоза 1838 года («*Seul pour luttler*»). Большая, громкая оркестровка этих теноровых арий подготовила почву для более поздних вокальных подвигов Раффаэле Мирате в «Риголетто» Верди 1851 года (*Possente amor*), которые содержали те же самые полные секции *tutti, forte*, в то время как к фактуре оркестра был добавлен хор, как, например, для Карло Бокара в «Трубадоре» Верди 1853 года (*Diquellapira*).

Усиление оркестровой фактуры в ариях тенора раскрывает возрастающие требования, предъявляемые к голосу тенора. Возможно, что композиторы, ищущие более захватывающего звучания, писали свои оперы в новом, более драматическом стиле, а затем певцы по необходимости изобретали новые средства для получения более мощных звуков. Дюпре описывал свой вокальный прорыв как необходимый шаг, когда он впервые узнал роль Арнольда в «Вильгельме Телле» Россини.

Таким образом, столкновение важных событий в оперном пении XIX века обусловило главенство тенора романтического типа голоса. В этот период различные вокальные традиции и практики французской и итальянской оперы XVIII века были синтезированы в практики нового поколения певцов начала XIX века. С начала XVII века до начала XIX века культурное и художественное взаимодействие между французской и

итальянской эстетикой оперы значительно повлияло на эволюцию голоса тенора. Кульминацией этого культурно-эстетического взаимодействия стала постановка Жильбера Дюпре «do di petto» (т.е. до из груди) до второй октавы в 1837 году на сцене парижского театра Гранд-оперы. Это сенсационное событие привело к восхождению итальянской теноровой техники и исполнительской практики, которая продолжает оставаться стандартом и сегодня.

#### **Список используемой литературы:**

1. Potter, J. Tenor: History of a Voice / J. Potter. – New Haven: Yale University Press, 2009. – 170 p.
2. Vest, J. Adolphe Nourrit, Gilbert Louis Duprez and transformations of tenor. Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and physiological considerations / J. Vest: doctoral dissertation. – University of Kentucky, 2009. – 116 p.