

# OPERA NEWS

MARCH 2002 \$3.95 US/\$5.15 CAN

## *Dmitri* HVOROSTOVSKY BARITONE ARISTOCRAT

BY F. PAUL DRISCOLL

[Hvorostovsky.org](http://Hvorostovsky.org)

WAR AND PEACE ARRIVES AT THE MET  
MET DEBUTANT ANNA NETREBKO    JOHN SIMON ON LUISA MILLER

Broadcasts: *War and Peace, Rigoletto, Parade, Luisa Miller*





# Russian

**D**mitri Hvorostovsky began his international career with a headline-making win at the 1989 Cardiff Singer of the World Competition, in which the twenty-seven-year-old Siberian took top honors in a group of finalists that included Bryn Terfel and Monica Groop. Now in his vocal prime, Hvorostovsky is making a long-term commitment to the repertory he calls his “dream”: the great Verdi baritone roles. In October 2001, shortly after his thirty-ninth birthday, Hvorostovsky gave his first American performances as Rigoletto in Frank Corsaro’s eyebrow-raising production for Houston Grand Opera, which presented the jester as a maddened, highly sexual “Italian Rasputin” viewing his life story in flashback. But Hvorostovsky’s intelligent, elegantly phrased performance, by his own admission “a work in progress,” boded well for future outings in the Mantuan court. He talked to OPERA NEWS early in the HGO *Rigoletto* run, shortly before returning to New York for Met performances of *Don Carlo* and *War and Peace*.

**OPERA NEWS:** For a Russian artist, you’ve made your international reputation singing surprisingly few Russian roles.

**DMITRI HVOROSTOVSKY:** The Russian repertory — I cannot afford to sing much of that. I am offered these operas, but they are not for me. For instance, I would never do *Prince Igor*. I tried [Gryaznoy in] *The Tsar’s Bride* of Rimsky-Korsakov [at San Francisco Opera in 2000], but I would never, never do it again. Never. You need a roaring bass-baritone for this, a gggggrrrrrrr....

**ON:** A bark?

**DH:** Yes. A bark. It’s a pity. But the only Russian roles I can afford to do vocally are Tchaikovsky: Eugene Onegin — I have been doing this since I was twenty-two or twenty-three, and it is still a good role for me, at almost forty years of age — and Yeletsky [in *Queen of Spades*]. Possibly, for later, *The Demon*. This opera by Rubinstein attracts me very much. But it’s a

killing part as well.

**ON:** How about Prince Andrei in *War and Peace*?

**DH:** Ha! Yes! Prince Andrei. The Metropolitan Opera will give me my first chance with this role. You know, he is so *high*. The tessitura is written incredibly high. I shall see how I cope with this. It doesn’t frighten me. I call myself a “high-note friendly” baritone. It is an interesting role, and he has some good tunes, especially as compared to the other characters in this opera.

**ON:** You haven’t sung *War and Peace* before, but have you seen much of the opera?

**DH:** No. I appreciate Prokofiev’s symphonies and ballet music more than his operas, in any case. But the book of Tolstoy is, of course, our classic in Russia. Do you know that almost half of this book is written in French? Not easy when you are a student! But this book stays in our school programs; all of us were obliged to read the novel when we were thirteen, fourteen years old. I am grateful for this now. I would not like to be reading this book for the first time while I am learning this music.

**ON:** Pierre Bezukhov is much more of a presence in the book than in the opera. The opera shifts more sympathy toward Andrei, doesn’t it?

**DH:** Yes, yes. Pierre has less in the opera than you might think. In the book, there is more of his unhappiness. Natasha and Andrei’s story stays very strong in the opera. But in general, the opera stays very close to the original text of Tolstoy. The orchestration of *War and Peace* is incredibly sharp-minded — you can recognize a lot of sarcastic jokes in the music. I actually like the piano part in the rehearsal score, which to me sounds more beautiful than what is there in the orchestra. [Laughs.] But I shall see. Maybe I’m going to fall in love with this piece when I get into the rehearsal hall in New York. But the first days, the very beginning of the learning process, were very hard. I struggled a lot trying to push myself further down into the text, try-



A portrait of Dmitri Hvorostovsky, a baritone, sitting on a white stool. He has long, straight, light-colored hair and is wearing a white button-down shirt and dark trousers. He is smiling slightly and looking towards the camera. The background is dark and textured.

# Prince

Hvorostovsky.org

Baritone Dmitri Hvorostovsky  
puts aside his beloved Verdi  
to take on the role of  
Andrei Bolkonsky in the  
Metropolitan Opera's  
first-ever  
*War and Peace*

BY F. PAUL DRISCOLL

AS YELETSKY IN *QUEEN OF SPADES*,  
HIS 1995 MET DEBUT ROLE, OPPOSITE



ing to memorize it.

**ON:** With a brand-new role, such as Andrei, how do you begin the rehearsal process? You arrive at rehearsals with the music learned, but do you go in knowing that there are particular aspects of the character you wish to focus on?

**DH:** Usually, you can build [your] conception of the character along with learning the music and the text. As you learn more of what the composer has written, you learn what it is about this character you must give to the audience.

**ON:** What is it about Andrei that you feel is most important to get across?

**DH:** I hope it is not patriotism. Particularly in the time of Prokofiev — as you know this was written during the Second World War — this element was there. Today it does not sound very natural. It seems more like propaganda. But because of Prokofiev's brilliant brains, what Andrei says sounds *almost* natural. I don't know how this part of the character will work. I will concentrate more on the relationship with Anya [Anna Netrebko, the Mer's Natasha], the love affair between Natasha and Andrei. Natasha is the character who is at the center of the opera. There are a lot of loose episodes in this opera that her story holds together.

**ON:** When did you start preparing Rigoletto? I know that you did "Cortigiani" in recital as long ago as 1994.

**DH:** I started preparing [to sing Rigoletto] long, long, long ago — long before this engagement here in Houston was even thought of.

**ON:** How did you start to work on it?

**DH:** First of all, my normal procedure when I get an engagement is to study with a coach, with piano. Memorize the role. But it didn't happen this way with the role of Rigoletto, which I knew before I had even begun to train my voice to sing it. This was one of my favorite roles, favorite operas, musically — and still is. I've been dreaming of this part since I was nineteen, twenty years old — as soon as I began to sing more or less professionally. And it is very interesting that my opera debut [in 1985, in Krasnoyarsk, Siberia] happened in *Rigoletto*, as Marullo.

**ON:** So when you sang Marullo, did you ever think ...

**DH:** Oh, I've always been dreaming about it. I've been suffering from this dream, thinking, "Oh, my God, my voice is too young, it hasn't matured enough yet. I have to wait. How much longer can I wait?" So it took almost twenty years for me to

make my oldest dream come true.

**ON:** You did the role first in December 2000 at the Novaya Opera in Moscow.

**DH:** That was my first try. It was directed by the Finnish stage director Ralph Långbacka, who worked very much in the classical tradition. He worked very, very well with me. I sang a couple of performances in Moscow in this production, in the Novaya Opera. This theater is small [700 seats] but acoustically very unpleasant. It is very dry, which kills all the advantage of singing in a theater this size. Then I participated in the same production in the Savonlinna Festival in Finland. The house was three, four, five times bigger, I guess, than the one in Moscow. It's huge, but acoustically it is beautiful. Very natural — a real medieval castle in the middle of the lakes.

**ON:** It was your idea to have Frank Corsaro direct the Houston Grand Opera production. You had worked with him before this in a *Eugene Onegin* concert in New York and as Valentin in *Faust* for Lyric Opera of Chicago. What was it you liked about collaborating with him?

**DH:** He has a creative mind — he throws out the ideas at you like fireworks, like a fountain. He has a brilliant spirit, as well as a brilliant mind. I know the way he works. I called [Corsaro] up when I realized that Houston Grand Opera was going to be proposing [another director], and I disagreed with this idea. The director they were considering was very, very talented but too young, I thought. I felt that I needed a director who was more experienced, who would impart his professionalism and his wealth of ideas to me and to the production. Frank Corsaro and I have been friends for some time, and we have talked endlessly about doing something together. When I realized that he was free for this, I thought it was a perfect opportunity.

**ON:** He didn't make you do a traditional-looking Rigoletto. Was that something you wanted from the beginning — no hump?

**DH:** Oh, *please*. I still have a crunch [*sic*] here because of the shoulder. [*Demonstrates.*] Instead of a padded hump in Houston, I had to raise the shoulder and then sing with this very awkward, very uncomfortable position. I can tell you, it is not very pleasant. My muscles ache. It is murder.

**ON:** Did you do the same in Moscow?

**DH:** No. In that production, it was normal, traditional "il gobbo" — the hunchback.

**ON:** The beginning of the Corsaro production was interesting, structuring the story as a flashback and directing part of "Pare siamo!" to a child playing the young Gilda. Did Corsaro give you all that as part of his concept, or did that develop in rehearsal?

**DH:** As I remember it, a couple of months before rehearsals [began], Frank and I had a conversation about this. Obviously, the director prepares as far in advance as we [singers] do, and [Corsaro] explained his ideas to me about having Rigoletto being a sexual power within the Duke's court. Also, he sees Rigoletto as being a Gypsy, with his family and Giovanna being a sort of separate Gypsy world. This doesn't necessarily connect with the Duke's court — you could ask why the Duke would hire a Gypsy man for his court, but I don't think it is that hard





to explain. The Gypsies are famous for travelling all the time, never having houses. This explains why Rigoletto travels all the time with his daughter. Corsaro also wanted me to look different in terms of costume and, obviously, in terms of my own hair. He didn't want the traditional look, he wanted Rigoletto to look more like me. Normally I'd think of wearing my hair a little shorter, but he told me to keep it long.

**ON:** Rigoletto looked like you and sounded like you, too. You sounded comfortable vocally and dramatically.

**DH:** Hmm. I'm getting to there. I'm only beginning this part, and I am trying to make it as comfortable as possible for the sake of the future. I want to do this part for many years, in more than one production. Not too much, maybe one production per year. But I really need to get comfortable, to train, to adjust to this part technically. Especially with the "Cortigiani" and the big duet ending with the "Sì, vendetta" — this is killing singing. With most baritones, you hear the strain with this, particularly when it comes down to *piano* in the "Piangi, piangi." Most baritones are suffering here, either shouting their way out of it or singing flat. What I can bring to this with my technique, particularly in the "Piangi, piangi," are these pianissimo elements that are required and make

him a more complete character musically. I can do that part of it easily.

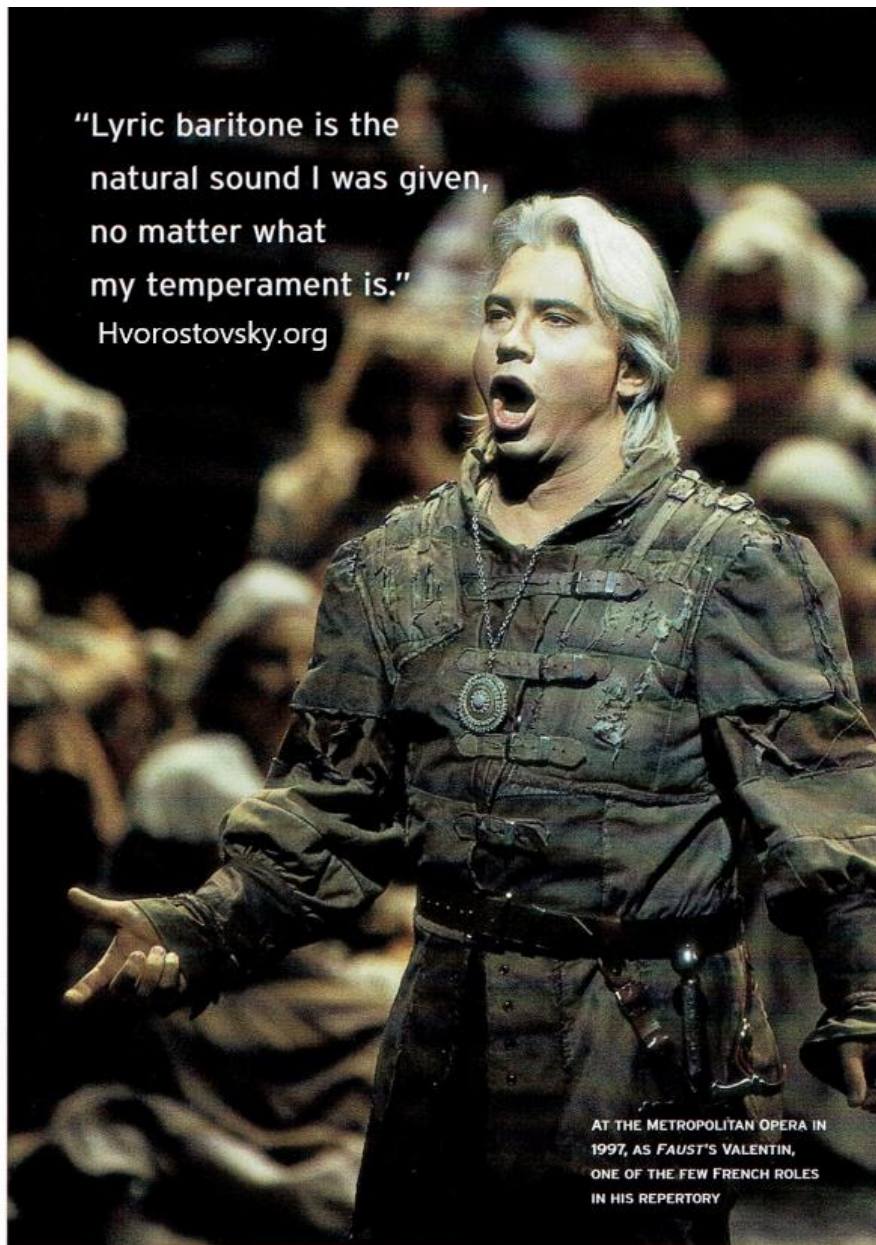
**ON:** I was intrigued by your approach, which sounded very elegant vocally. It reminded me of the ...

**DH:** The old school.

**ON:** The heavier voices are what we've grown used to hearing since World War II. You sounded more like the lighter baritones, who made the music really move.

**DH:** I listen to [Giuseppe] de Luca, to [Mattia] Battistini, who has been called the king of the baritones, and who actually had a real tenor-like quality to his voice. Obviously it projected, but on recordings [his voice] sounds light. Technically, my voice belongs more to this breed, the lyric baritones. That's the natural sound I was given, no matter what my temperament is. I believe that the role of Rigoletto was written for this type of voice. Even

"Lyric baritone is the natural sound I was given, no matter what my temperament is."  
Hvorostovsky.org



AT THE METROPOLITAN OPERA IN 1997, AS FAUST'S VALENTIN, ONE OF THE FEW FRENCH ROLES IN HIS REPERTORY

regarding the tessitura — a lot of Rigoletto lies very high, and Verdi marks a lot of the score pianissimo and *piano*. It has hardly been performed this way since, as you said, the Second World War.

**ON:** How did your technique evolve in the direction of bel canto? Was this something you learned when you were first studying in Russia?

**DH:** From my youth, I listened to old records and [bought] all the old, rare records from shops, when I could find them, and from other private collectors. It was always my hobby, as well as a source of study for me — de Luca, Battistini, Bastianini, Gobbi.

**ON:** Pavel Lisitsian must be in there, too.

**DH:** Yes, indeed. You know, I know him. We are friends. He is celebrating his ninetieth birthday this year, and he invited me to







my best performance. I was particularly happy about the Mahler with piano.

**ON:** Do you miss the orchestra?

**DH:** No, no. I prefer it with piano, as well as the *Lieder eines Fahrenden Gesellen*. Somehow I like it better. For me, the orchestra does not work the same way. Of course, the orchestration is something very accomplished, very powerful. But the piano is more powerful for me, because it is simpler. This for me is more liberating.

**ON:** You are eager to do more Wolf songs in recital, I understand.

**DH:** [Laughs.] Wolf is in the future! I haven't touched it yet. But I am quite determined — this is one of my goals. But the Mörike cycle is so beautiful, how can I resist it for much longer? I started to like this as soon as I got the Dietrich Fischer-Dieskau and Sviatoslav Richter edition, taped in live performance. It's quite well known, this recording. Such a fantastic piece, fantastic performance.

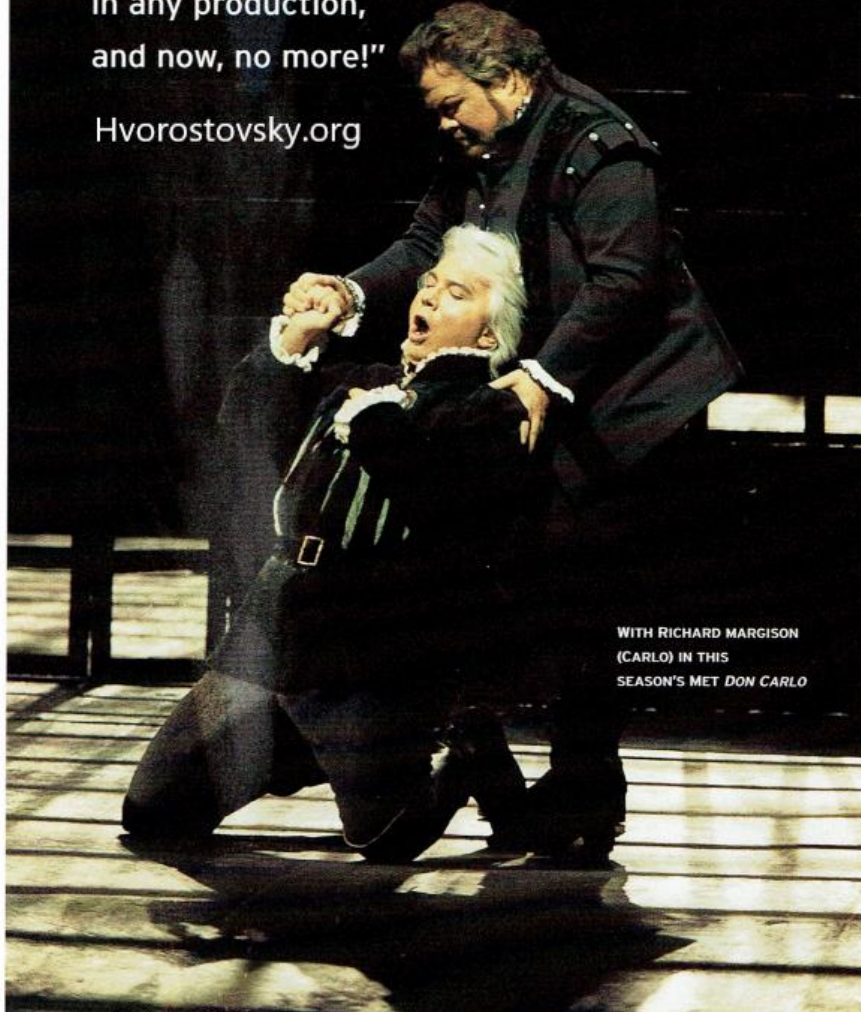
**ON:** What about Schubert? Your programs haven't featured very much of his music. Doesn't he appeal to you?

**DH:** He appeals to me, but it is too late! I should have begun with him sooner, earlier in my career. I missed this opportunity, and I guess it's too late. I cannot compete with the real German-speaking recitalists like Tom Hampson. This music, Schubert's music, is his best style. He knows it better than anyone, and I would rather listen to him sing it than listen to me sing it. I should do something that will belong more to me. I have always liked Wolf, as I say, but I have never had enough courage to start doing it. Mahler has been always mine, it has always felt very close to me — his personality, his music, everything. But Wolf ... if I do it, it's going to be another peak of my career.

It won't happen next season, because I need another two, three years to fulfill my Verdian roles. I have several operas and new roles coming up. After *War and Peace* at the Metropolitan, I am going back to London for my first *Trovatore*. But next season, I will be doing *Ballo* in Chicago. Then in the same [season as] *I Masnadieri*, which thank God I have done before, I am doing *Luisa Miller* at Covent Garden. And here [in Houston] we

"I used to be the  
the youngest singer  
in any production,  
and now, no more!"

Hvorostovsky.org



WITH RICHARD MARGISON  
(CARLO) IN THIS  
SEASON'S MET DON CARLO

are talking about other Verdi roles. *Simon Boccanegra*, maybe *Ernani*. *Ernani* belongs more to the early Verdi, bel canto style, which is more suitable for my voice now. But *Simon Boccanegra* I will definitely do some day not too far from now. A wonderful part, but I can wait for it.

**ON:** What about Iago?

**DH:** Ah, Iago. Yeah. You know the famous Georg Solti, for whom I auditioned about twelve years ago? It was practically the day after my career began, and I was auditioning for Georg Solti! Brrrrrr! I went to his house in London, and before I even sang, Solti said, "I am doing *Otello*, and I would like you as Iago." And I answered — and remember I could hardly speak in English at this time, but I struggled to express myself with respect for him — "Maestro, please wait for me! I am not Iago, I am too young!" Then I sang, and after he listened to me, Solti said,

*continued on page 96*



HVOROSTOVSKY, *continued from page 21*

"You are correct. Not *Iago yet*. But I will wait. We can do this together in ten years' time." But as you know, unfortunately he died. And I never sang *Iago* with him. But for this audition, I had brought with me a coach, a piano player, and she had a mini-gown on. And the whole time he was listening to me, Solti couldn't get rid of the pianist's legs! [*Demonstrates Solti's eyes travelling upwards.*] My fault, of course, because I had called this girl up to accompany me, and I had already been told that Solti was a big man for the ladies, with big mink coats given to his latest passion! So for me, this day was one of those unfortunate auditions. [*Laughs.*]

**ON:** You're a British resident now. Do you miss Russia at all?

**DH:** I go there very often. Lately I have been recording there, with Delos and [conductor] Constantine Orbelian.

**ON:** The new recording [*Passione di Napoli*] is terrific.

**DH:** You have heard this? This was my first try for them. A crazy idea, yes, a Siberian doing these Neapolitan songs? Delos is doing a lot with new Russian singers now — mezzo Marina Domashenko, and another soprano, new one — what's her name? Ah! [*Bangs forehead in frustration*] Sclerosis! Spinto soprano.

**ON:** Olga Guryakova?

**DH:** Guryakova! Yes, bravo! I should be more updated on these young Russian singers. I am becoming so ignorant. Ah, never mind. But so far, I have done a Verdi album with Delos [forthcoming], Mario Bernardi conducting.

I recorded some old-style Russian romances with Orbelian and this orchestra as well, and next November, after I go back to London, I will be in Moscow recording Russian songs of the period of the Second World War. Soviet songs. These don't belong to classical music any more — these are like the pop songs of the '40s in Russia.

**ON:** Will this be like a crossover disc for you?

**DH:** I wouldn't call it crossover — it's the wrong direction, I'm afraid! But for me, it will be a different way of singing. The parlante style would be the closest way of describing this. But some of the songs are very melodic, so perhaps there is room for a little classical style. I'm not doing these songs because I am becoming purely patriotic or anything like that. It is a tribute to people like my grandparents, to my grandma who used to sing these songs when I was young. I grew up with her. When I went to pick those songs, it took me only a few hours. I didn't have to study, study, study a whole lot of albums or scores. It was fast work to find thirty or so of these songs I knew and liked and remembered. They are wonderful tunes. It's interesting — when I started to select and pick the keys for my voice, they sent me scores, and I opened them, and all were written in minor [keys]. None of them were written in major.

**ON:** Why is that, do you suppose?

**DH:** Well, these are all about human sorrow. What was going on during the war was not happy.

**ON:** You had a huge success with *La Favorita* at Opera Orchestra of New York last year. Do you have plans to do any more bel canto operas?

**DH:** I should keep up with this music, but what turns me off are the lousy stories — the naïveté in each of them. I have done a few productions of Bellini's *I Puritani*. Gorgeous music, but I couldn't stand to sing this stupid story any more. So I quit. *Favorita*, actually, I sang once before, in Buenos Aires, at the Teatro Colón. Gloria Scalchi, the Italian mezzo, was Leonora and Ramón Vargas was Fernando. Fantastic! I think he should keep up with this repertoire. He is wonderful in it.

**ON:** He recorded *La Favorita* with Vesselina Kasarova.

**DH:** Was it in Italian or French? It sounds better in Italian, for sure.

**ON:** It sounded great in Italian at Carnegie Hall last year.

**DH:** Well, what they did, because [Eve Queler] didn't want to be so much compromised, was to choose a French edition and translate that into Italian. Which was lousy, lousy — regarding the words, I mean. This translation from French into Italian was not good. Ridiculous. It would have been better to do the Italian version, for Christ's sake! But never mind. But I am very pleased, anyway, because without Eve, I would not have done this role in America. None of the opera houses here are interested.

**ON:** You started your international career at the top, with a big win in the [1989] Cardiff Singer of the World competition. You won that and had the talent to make a career afterwards. But there are a lot of singers who do very well in competitions and then just aren't very interesting performers.

**DH:** Or the opposite!

**ON:** Exactly! People who don't respond well to competition pressure, but put them on a stage as a character, and they are wonderful.

**DH:** The whole process of auditioning is miserable. I was so lucky. I didn't do too many of these auditions, but I remember being so miserable. And competitions are even worse than auditions. I watch very carefully now the young singers coming up. I used to be the youngest singer in any production, in every group of colleagues, and now, no more! In the theaters in the U.S., particularly, you have understudies covering you, who are young artists from the programs these companies have. Sometimes they ask for master classes or lessons, which I have never [given] before in my life. But it is interesting to watch how they are developing their careers, their voices, while they are dreaming. Maybe they don't have enough ability to make those dreams come true yet. But those dreams will come if you work and you are smart. Which is not easy — it's easier some days to just dream! □









**ОН:** Пьер Безухов гораздо больше присутствует в книге, чем в опере. Опера вызывает больше симпатии к Андрею, не так ли?

**ДН:** Да, конечно. Пьера в опере меньше, чем вы надеетесь услышать. В книге больше его переживаний. История Наташи и Андрея очень сильная в опере. Но в целом опера очень близка к тексту Толстого. Оркестровка "Войны и мира" невероятно остроумна – в музыке можно услышать множество саркастических шуток. Но мне больше нравится фортепианная партия в репетиционной партитуре, которая для меня звучит красивее, чем оркестровая. (Смеется.) Посмотрим. Может быть, я полюблю её на репетициях в Нью-Йорке. Но первые дни, самое начало изучения, были очень тяжелыми. Я изо всех сил старался углубиться в текст, пытаюсь запомнить его.

**ОН:** Как вы начинаете репетиции совершенно новой роли, такой как Андрей? Вы приходите на репетиции с изученной музыкой, зная определенные аспекты роли, на которых вы хотите сосредоточиться?

**ДХ:** Обычно ты можешь строить (свою) концепцию персонажа одновременно с изучением музыки и текста. По мере углубления в написанное композитором понимаешь, что именно об этом герое ты должен сказать зрителям.

**ОН:** Что, как вы чувствуете, наиболее важно показать в Андрее?

**ДХ:** Надеюсь, это не патриотизм. Особенно во времена Прокофьева – как вы знаете, опера была написана во время Второй мировой войны – этот элемент там был. Сегодня это звучит не очень естественно. Это больше похоже на пропаганду. Но благодаря блестящему уму Прокофьева то, что говорит Андрей, звучит *почти* естественно. Я не знаю, как выразить эту черту персонажа. Я больше сосредоточусь на отношениях с Аней (Анна Нетребко, Наташа в Метрополитен), любовном романе между Наташей и Андреем. Наташа – это центральный персонаж оперы. В этой опере много отдельных эпизодов, которые объединяет её история.

**ОН:** Когда вы начали готовить Риголетто? Я знаю, что вы пели "Cortigiani" в сольном концерте еще в 1994 году.

**ДХ:** Я начал готовиться (петь Риголетто) давным – давно – задолго до приглашения в Хьюстон.

**ОН:** Как вы начали работать над ней?

**ДХ:** Прежде всего, получая приглашение, я разучиваю роль с педагогом, с фортепиано. Запоминаю роль. Но с Риголетто не так, я знал роль еще до того, как начал готовить свой голос для нее. Она была одной из моих любимых ролей, любимых опер, музыкально – и до сих пор остается. Я мечтал об этой партии с 19, 20 лет – как только начал петь более или менее профессионально. Очень интересно, что мой оперный дебют (в 1985 году, в Красноярске, в Сибири) состоялся в "Риголетто" в роли Марулло.

**ОН:** Итак, когда вы пели Марулло, вы уже думали...

**ДХ:** О, я всегда мечтал об этом. Я страдал от этих мыслей: "Господи, мой голос слишком молод, он еще недостаточно созрел. Я должен подождать. Сколько еще ждать?" Потребовалось почти 20 лет, чтобы осуществилась моя самая давняя мечта.

**ОН:** Впервые вы спели эту роль в декабре 2000 года в театре Новая Опера в Москве.

**ДХ:** Это была моя первая попытка. Постановка финского режиссера Ральфа Лонгбака, который очень много работал в классической традиции. Он очень, очень хорошо работал со мной. Я спел пару спектаклей в Москве в Новой Опере. Этот



театр небольшой (700 мест), но акустически очень неприятный. Он очень сухой, что убивает все преимущества пения в театре такого размера. Затем я участвовал в этой постановке на фестивале в Савонлинне в Финляндии. Театр в 3,4,5 раза больше, наверное, чем в Москве. Он огромен, но акустически прекрасен. Смотрится очень естественно – настоящий средневековый замок посреди озер.

**ON:** Это была ваша идея, чтобы Фрэнк Корсаро руководил постановкой Хьюстонской Гранд Оперы. До этого вы делали вместе с ним концертное исполнение “Евгения Онегина” в Нью-Йорке и роль Валентина в “Фаусте” в Лирической Опере Чикаго. Что вам понравилось в сотрудничестве с ним?

**ДХ:** У него творческий ум – он забрасывает вас идеями, как фейерверк, как фонтан. У него замечательная душа, а также блестящий ум. Я знаю, как он работает. Я позвонил (Корсаро), когда понял, что Хьюстон Гранд Опера собирается предложить (другого режиссера), и я не согласился с этим. Режиссёр, которого они рассматривали, был очень, очень талантлив, но слишком молод, подумал я. Я чувствовал, что мне нужен более опытный режиссер, который поделился бы своим профессионализмом и богатством идей со мной и с постановкой. Мы с Фрэнком Корсаро дружили некоторое время, и мы бесконечно говорили о том, чтобы сделать что-то вместе. Когда я понял, что он свободен для этого, я подумал, что это прекрасная возможность.

**ON:** Он заставлял вас исполнять Риголетто необычно. Это было то, что вы хотели с самого начала – никакого горба?

**ДХ:** О, пожалуйста. У меня все ещё хрустит за плечом. (Показывает.) Вместо мягкого горба в Хьюстоне я поднимаю плечо и пою в этой очень неудобной, очень неудобной позе. Могу вам сказать, что это не очень приятно. У меня болят мышцы. Это убийство.

**ON:** В Москве вы делали так же?

**ДХ:** Нет. В той постановке был обычный, традиционный "ilgobbo" - горбун.

**ON:** Начало постановки Корсаро было интересно, выстраивание истории как воспоминания и адресование части “Paresiamo!” - к ребенку, играющему юную Джильду. Корсаро дал вам это как часть своей концепции, или это возникло на репетиции?

**ДХ:** Насколько я помню, за пару месяцев до начала репетиций у нас с Фрэнком состоялся разговор на эту тему. Очевидно, режиссер готовится тоже заранее, как и мы (певцы), и (Корсаро) объяснил мне свои мысли о том, что Риголетто является сексуальной энергией при дворе Герцога. Кроме того, он представляет Риголетто как цыгана со своей семьёй, а Джованну как своего рода отдельный цыганский мир. Это не обязательно связано со двором Герцога – вы можете спросить, почему Герцог нанял цыгана для своего двора, но я думаю, это нетрудно объяснить. Цыгане известны тем, что постоянно путешествуют и никогда не имеют дома. Это объясняет, почему Риголетто всё время странствует со своей дочерью. Корсаро также хотел, чтобы я выглядел иначе с точки зрения костюма и, очевидно, с точки зрения моей причёски. Он не хотел традиционного вида, он хотел, чтобы Риголетто был больше похож на меня. Я думал сделать волосы немного короче, но он предложил оставить их длинными.

**ON:** Риголетто выглядел как вы и звучал тоже, как вы. Вам было комфортно вокально и драматически.

**ДХ:** Хмм. Я стараюсь добиться этого. Я только приступаю к этой партии, и пытаюсь сделать ее как можно более удобной в будущем. Я хочу петь её много лет, не одну



постановку. Не слишком часто, возможно, одна постановка в год. Мне, действительно, нужно освоиться, потренироваться, приспособиться к этой партии технически. Особенно к "Cortigiani" и большому дуэту, заканчивающемуся "Si, vendetta" – это убийственное пение. У большинства баритонов вы слышите напряжение, особенно когда дело доходит до пиано в "Piangi, piangi". Большинство баритонов мучаются здесь, выкрикивая свои реплики, или поют плоско. Что я могу сделать своей техникой, особенно в "Piangi, piangi", – это тот элемент пианиссимо, который необходим и делает героя более целостным в музыкальном плане. Это несложно для меня.

**ОН:** Заинтригован вашим подходом, звучит очень элегантно вокально. Это напомнило мне...

**ДХ:** Старую школу.

**ОН:** Более тяжелые голоса – это то, что мы привыкли слышать со времен Второй мировой войны. Ваш голос похож на более лёгкий баритон, более подвижный.

**ДХ:** Я слушаю (Джузеппе) де Луку, (Маттиа) Баттистини, которого называли королём баритонов и который действительно обладал настоящим теноровым качеством голоса. Очевидно, он проецируется, но в записях (его голос) звучит легко. Технически мой голос принадлежит скорее к этой породе, лирическим баритонам. Это естественный звук, который мне дан, независимо от моего темперамента. Я считаю, что роль Риголетто была написана для этого типа голоса. Даже относительно тесситуры – много Риголетто написано очень высоко, и у Верди много пометок пианиссимо и пиано. Со времён Второй мировой войны, как вы заметили, так почти не исполнялось.

**ОН:** Как развивалась ваша техника в направлении бельканто? Вы этому учились ещё в России?

**ДХ:** С юности я слушал старые пластинки и (покупал) все старые, редкие пластинки в магазинах, когда мог их найти, и у частных коллекционеров. Это всегда было моим хобби, а также источником изучения для меня – де Лука, Баттистини, Бастианини, Гобби.

**ОН:** И Павел Лисициан.

**ДХ:** Да, конечно. Вы знаете, мы знакомы. Мы друзья. В этом году он отмечает 90-летие, он пригласил меня спеть на юбилее, но я не смогу. Но он приходил на моё первое "Риголетто" в Москве. Он невероятно тёплый, интеллигентный человек. Горячее, огромное сердце. Помню, первый раз, когда он пришел ко мне, давным-давно, когда я выступал с программой русских народных песен, он зашёл ко мне в гримёрку и в качестве комплимента обнял меня и поцеловал. Я даже не помню, сказал ли он: "Поздравляю". Я помню только этот жест – такой красивый и такой великодушный. После такого я мог бы умереть, умереть с улыбкой, потому что он – мой кумир. По своему стилю, характеру и манере исполнения Лисициан всегда стоял отдельно от других певцов своего поколения в нашей стране. В то время в истории советской вокальной школы было не так много хорошего. Но он всегда был певцом особенным, очень своеобразным, в лучшем смысле этого слова. В сцене с Виолеттой и арию папы Жермона он поёт целые фразы на одном дыхании. У него нет большого звука, но он обладает техническими способностями и контролем, как никто другой. Невероятно чистые голосовые связки. Он волшебник – один из лучших примеров для любого баритона, для любого певца.

**ОН:** Как Риголетто в сравнении с другими баритоновыми партиями Верди, которые вы уже исполнили или планируете исполнить?

**ДХ:** Легко ответить. Она самая трудная. Она самая длинная, самая трудная, самая драматичная, в музыкальном плане вы должны быть здесь под контролем (показывает на свой лоб), иначе пфффффффффффт. Возьмем для примера "Cortigiani" - безумные эмоции, но музыкально структуру нужно контролировать, иначе она звучит сыро. Я думаю, что после того, как я несколько раз спел Риголетто, я мог бы петь что угодно.

**ОН:** Как его можно сравнить с Позой в "Дон Карлос"?

**ДХ:** "Дон Карлос" проще. Я бы сказал, гораздо проще. Это лирика. Ничто не сравнится с "Риголетто". Но что мне больше всего нравится в "Риголетто", помимо музыки, которая прекрасна, так это то, что эта опера даёт такую огромную возможность играть. Вы должны быть актером в этой роли. Я слышал от старшего поколения баритонов, что даже если вы плохой певец и плохой актер, Риголетто всё равно может вам помочь, потому что написано так мудро. Такой живой человек. В нём так много всего, что я не знаю, смогу ли показать всё это. Вот почему я всегда стараюсь немного импровизировать, и это (поддерживается) Фрэнком Корсаро, который ненавидит, когда постановка неподвижная, застывшая и повторяется на 100 процентов на каждом спектакле. Он любит, когда я импровизирую, и я импровизирую. Я многое изменяю в спектакле, но сохраняю базовые идеи, которые мы выработали на репетиции. Это интересно, я волнуюсь на каждом спектакле, правда. Вы застали меня на пике моего подъёма и взлёта моей карьеры.

**ОН:** Сольные концерты – одна из ваших страстей. Планируете ли вы сохранить полный календарь их в этом сезоне?

**ДХ:** Сейчас моё внимание в основном сосредоточено на операх, на новых ролях, которые я пою здесь, в Хьюстоне, а затем зимой в Нью-Йорке в "Войне и мире". Прошло совсем немного времени с моего последнего сольного концерта, но я уже скучаю по ним. У меня есть замечательная программа, которую я собираюсь спеть в Карнеги Холл в декабре (2001) - Чайковский и Рахманинов. Это своего рода возвращение к тому типу концерта, который я давал 10-12 лет назад, но я надеюсь обновить его новыми романсами. Мне интересно сейчас вернуться к этим произведениям. Я не собираюсь петь их по-другому, но сейчас у меня другой подход, то ли из-за моего возраста и моего понимания (указывает на свой лоб), то ли из-за того, какие изменения произошли со мной вокально из-за разных ролей, которые я пел с тех пор, как в последний раз делал эту программу, я не могу сказать. Но мне очень нравится эта программа. Для меня это всё равно что дышать. У меня есть ещё один туз в кармане, это цикл Микеланджело - Шостаковича. Это очень красивые (песни), но это новый язык для меня в музыкальном плане. Я и раньше пел Шостаковича, но эти песни особенно современны по стилю. Далее. Я спел несколько концертов с этой программой. Последний был в Шварценберге, на очень известном фестивале в горах Австрии. Я пел Шостаковича в сочетании с "Песнями об умерших детях" Малера. Пожалуй, это было моё лучшее выступление. Особенно мне понравился Малер под фортепиано.

**ОН:** Вам не хватало оркестра?

**ДХ:** Нет-нет. Я предпочитаю под фортепиано, "Песни странствующего подмастерья" тоже. Почему-то мне так больше нравится. Для меня оркестр звучит по-другому. Конечно, оркестровка - это нечто очень совершенное, очень мощное. Но рояль для меня мощнее, потому что проще. Это даёт мне большую свободу.

**ОН:** Насколько я понимаю, вам не терпится исполнить несколько песен Вольфа на концертах.



**ДХ:** (Смеется) Вольф в будущем! Я к нему ещё не прикасался. Но я полон решимости – это одна из моих целей. Но цикл на стихи Мёрике так прекрасен, как я могу сопротивляться ему долго? Мне он понравился, как только я получил издание Дитриха Фишера-Дискау и Святослава Рихтера, записанное в живом исполнении. Эта запись довольно хорошо известна. Такое фантастическое произведение, фантастическое исполнение.

**ОН:** А как же Шуберт? В ваших программах не так много его музыки. Он вас не привлекает?

**ДХ:** Он привлекает меня, но уже поздно! Я должен был начинать петь его раньше. Я упустил эту возможность, и, наверное, уже слишком поздно. Я не могу конкурировать с настоящими немецкоговорящими певцами, такими как Том Хэмпсон. Эта музыка, музыка Шуберта, – его лучший стиль. Он знает ее лучше, чем кто-либо другой, и я предпочел бы слушать, как он поёт её, чем петь самому. Я должен делать то, что больше свойственно мне. Мне всегда нравился Вольф, как я уже сказал, но у меня никогда не хватало смелости начать заниматься им. Малер всегда был моим, он всегда был мне очень близок – его личность, его музыка, всё. Но Вольф ... если я это сделаю, это будет еще одним пиком моей карьеры. В следующем сезоне это не получится, потому что мне нужно еще 2-3 года, чтобы исполнить мои вердиевские роли. У меня в планах несколько опер и новых ролей. После “Войны и мира” в Метрополитен я возвращаюсь в Лондон к своему первому “Трубадуру”. В следующем сезоне я пою “Бал” в Чикаго. Затем в том же (сезоне) “Разбойники”, который, слава богу, я уже пел раньше, потом “Луиза Миллер” в Ковент-Гардене. А здесь (в Хьюстоне) речь идёт о других ролях Верди. “Симон Бокканегра”, может быть, “Эрнани”. “Эрнани” больше принадлежит раннему Верди, стилю бельканто, который сейчас больше подходит для моего голоса. Но “Симона Бокканегру” я обязательно спою когда-нибудь уже скоро. Замечательная роль, не могу дождаться её.

**ОН:** А как же Яго?

**ДХ:** А, Яго. Да. Вы знаете знаменитого Георга Солти, у которого я прослушивался около 12 лет назад? Это было практически на следующий день после начала моей карьеры, и я прослушивался у Георга Солти! Брррррр! Я приехал к нему домой в Лондоне, и перед тем как я начал петь, Солти сказал: “Я пою Отелло, и я хотел бы, чтобы ты был Яго”. И я ответил – помню, в то время я едва мог говорить по-английски, но изо всех сил старался выразить ему свое уважение: “Маэстро, пожалуйста, подождите меня! Я не Яго, я слишком молод!” – Потом я спел, и Солти сказал: “Ещё не Яго. Но я подожду. Мы сможем спеть это вместе через десять лет”. Но, как вы знаете, к сожалению, он умер. И я никогда не пел с ним Яго. Но на это прослушивание я привёл с собой педагога, пианистку, она была в мини-платье. И всё время, пока слушал меня, Солти никак не мог избавиться от ног пианистки! (Показывает взгляд Солти, устремленный вверх). Моя ошибка была пригласить эту девушку сопровождать меня, мне же уже рассказали, что Солти был большим поклонником дам, с огромными норковыми шубами, подаренными им его последней страсти! Так что для меня этот день был одним из неудачных прослушиваний. (Смеется).

**ОН:** Вы теперь гражданин Великобритании. Скучаете ли вы по России?

**ДХ:** Я бываю там очень часто. В последнее время я записываюсь там с Делосом и (дирижёром) Константином Орбеляном.

**ОН:** Новая запись (“Passione di Napoli”) потрясающая.

**ДХ:** Вы слышали её? Это был мой первый опыт. Сумасшедшая идея, да, сибиряк, исполняющий неаполитанские песни? Делос сейчас много работает с новыми русскими певицами – меццо Мариной Домашенко и еще одной сопрано, новой - как её зовут? А! (Раздражённо бьёт себя по лбу) Склероз! Спинто - сопрано.

**ОН:** Ольга Гурякова?

**ДХ:** Гурякова! Да, браво! Мне нужно больше знать об этих молодых русских певцах. Я становлюсь таким невежественным. Но не беда. Только что я записал вердиевский альбом с Делосом (готовится к выпуску), дирижирует Марио Бернарди. Я записал старинные русские романсы с Орбеляном и его оркестром, а в ноябре следующего года, после возвращения в Лондон, буду в Москве записывать русские песни периода Второй мировой войны. Советская песня. Они не относятся к классической музыке, это популярные песни 40-х годов в России.

**ОН:** Этот диск будет чем-то вроде кроссовера?

**ДХ:** Я бы не назвал это кроссовером – боюсь, это неправильно! Для меня это будет другая манера пения. Стилль парландо - наверное, самый верный способ описать это. Но некоторые песни очень мелодичны, так что, возможно, имеет место и классический стиль. Я записываю эти песни не потому что я становлюсь патриотом или что-то в этом роде. Это дань уважения людям старшего поколения, моей бабушке, которая пела эти песни, когда я был маленьким. Я рос с бабушкой. Когда я начал отбирать эти песни, это заняло всего несколько часов. Мне не нужно было изучать целую кучу альбомов или партитур. Найти 30 или около того песен, которые я знал, любил и помнил не заняло много времени. Это чудесные мелодии. Интересно – когда я начинал выбирать и подбирать тональность для своего голоса, мне присылали партитуры, я их открывал, и все они были написаны в миноре. Ни одна не была написана в мажоре.

**ОН:** Почему так, как вы думаете?

**ДХ:** Да, это всё о человеческом горе. Военное время было нерадостным.

**ОН:** В прошлом году у вас был огромный успех в “Фаворитке” с оперным оркестром Нью-Йорка. Есть ли у вас в планах ещё какие-нибудь оперы бельканто?

**ДХ:** Я должен петь эту музыку, но меня отталкивают глупые истории – их наивность. Я спел несколько постановок "Пуритан" Беллини. Великолепная музыка, но я больше не могу петь эту глупую историю. Поэтому я прекратил. “Фаворитку”, на самом деле, я пел однажды раньше, в Буэнос-Айресе, в Театре Колон. Глория Скальчи, итальянская меццо, была Леонорой, а Рамон Варгас - Фернандо. Фантастика! Думаю, он должен петь этот репертуар. Он великолепен в нём.

**ОН:** Он записал “Фаворитку” с Веселиной Казаровой.

**ДХ:** На итальянском или на французском? На итальянском, конечно, звучит лучше.

**ОН:** В прошлом году на итальянском в Карнеги-Холл это звучало великолепно.

**ДХ:** Что они и сделали, потому что (Ева Квелер) не хотела очень рисковать, так что взяли французское издание и перевели его на итальянский. Получилось плохо, плохо – что касается текста. Перевод с французского на итальянский был отвратительный. Нелепый. Лучше было бы сделать итальянскую версию, ради всего святого! Но ничего. И я всё равно очень доволен, потому что без Евы я бы не спел эту роль в Америке. Ни одному из оперных театров здесь это неинтересно.

**ОН:** Вы начали свою международную карьеру на вершине, с большой победы в конкурсе Cardiff Singer of the World (1989). Вы победили, и имели талант сделать после



этого карьеру. Но есть много певцов, которые очень хорошо выступают на конкурсах, а потом становятся не очень интересными исполнителями.

**ДХ:** Или наоборот!

**ОН:** Вот именно! Люди, которые плохо справляются с прессингом конкурсов, оказываясь на сцене в образе, становятся прекрасны.

**ДХ:** Сам процесс прослушивания ужасен. Мне повезло. Я не так часто бывал на прослушиваниях, но помню, чувствовал себя скверно. А конкурсы - это ещё хуже прослушиваний. Я сейчас очень внимательно слежу за появлением молодых певцов. Раньше я сам был самым молодым певцом в любой постановке, в любой группе коллег, а теперь нет! В театрах США, в частности, у вас есть дублёры, страхующие вас, молодые артисты из программ этих театров. Иногда они просят мастер-классы или уроки, которые я никогда в жизни (не давал) раньше. Интересно наблюдать, как они развивают свою карьеру, свой голос, пока они мечтают. Может быть, у них ещё недостаточно способностей, чтобы воплотить эти мечты в реальность. Но эти мечты сбудутся, если вы умны и будете работать. А это нелегко – иногда бывает проще просто помечтать!

Перевод с английского Н. Тимофеева