Opera Now

April 1990

£2·50

Dance and Opera

SALOME Unveiled

The Search for DON GIOVANNI

FAUST at the Met

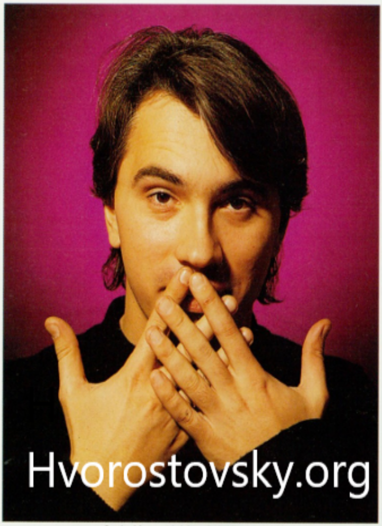
Hvorostovsky.org

CELEBRATING: Tetrazzini, De Los Angeles, Scottish Opera
INTRODUCING: Andrea Gruber, Kevin McMillan NEWS, REVIEWS, LISTINGS

04
9 770958 501010

ASSORTMENT OF VOICES

JOHN STEANE turns now to the BARITONE, lyric and dramatic, or – as he prefers to term it – light and, this month, dark



Hvorostovsky.org

Destined for great heights – Dmitri Hvorostovsky

By name, and often by nature, the baritone is opera's heavy-man. The 'tone' in his name speaks for itself; the 'bari' part, Greek in origin (and in Italian accentuated on the second syllable, 'baritono'), means 'weighty, heavy', as in 'barycentric' ('of, or pertaining to, the centre of gravity') and 'baric' ('of, or pertaining to, weight esp. that of the air cf. "barometer"). Here endeth the first lesson.

The second should perhaps start with the observation that the name is not 'mezzo-tenore'. We normally think of the mezzo-soprano and baritone as being much the same thing but for the small difference of sex. Names and dates suggest otherwise. The mezzo-soprano is a species comparatively recent in evolution: the dictionary (*OED*, and probably not the best source of information here but we'll accept it as a guide) gives 1753. The baritone (old spelling 'barytone' still preferred) goes back to 1609. That also is modern compared with 'treble' (1440), 'tenor' (1475) and 'bass' (1450). Out of these dates could be constructed a history of European civilization. Treble, tenor and bass are parts in medieval choral writing. Mezzo-soprano, and indeed soprano itself (the dictionary cites 1730 for use in English), exists only after the emergence of women as professional artistic performers. The baritone is an invention of the Renaissance and coincides very closely with the birth of opera: he is, one might conclude, a dramatic necessity rather than a musical one.

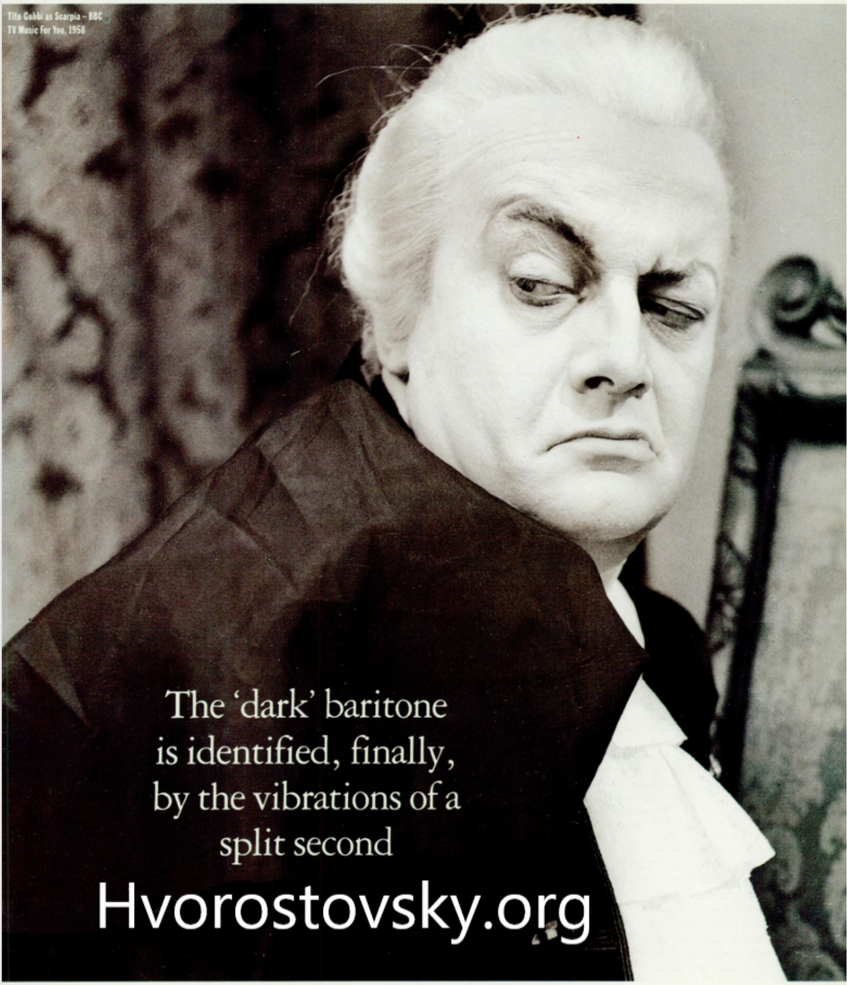
But, granted opera's need for a 'heavy' voice, it might still be a question why the voice that we know today as the baritone (without thinking specially of its heaviness) should have been that voice. After all, tenors can be the noisiest creatures, and basses are not normally lightweights. I'm not sure that Act I of *La bohème* doesn't suggest an answer to this. There are on stage, till shortly before Mimì's entrance, four men (for a while five, with Benoit), of whom one is a tenor, one a bass, and two (three with Benoit) are baritones. In a good many performances I have been surprised to find that the tenor carries comparatively little weight. On records it's different; there the tenor often seems to be the most prominent. But on stage with famous tenors such as Björling (admittedly not a well man), Di Stefano, Bergonzi and Domingo (but not Pavarotti, whose timbre has focused attention), the voice one expected to dominate has not done so, and has sometimes even seemed small by comparison with his less celebrated colleagues. Nor has the bass, the Colline, normally come through with deep sonority. No, the big sound – and there has been plenty of it, and there needs to be to compete with the orchestration – has seemed to come predominantly from the baritones, the Marcel and Schaunard.

And that, one might object, may possibly demonstrate something, but it doesn't explain it. I can only hazard a guess, along these lines. The normal male singing voice (amateur, untrained but not unpractised) produces its fullest, most resonant tone in the area of middle A upwards to D. The bass will descend, solid and powerful, and probably arrive at another particularly resonant area around the low A. The tenor will rise and ring out on the high G or even top A. But the tenor's high notes… if he is wise (and musical), he will cover (he won't make the sound a newspaper seller, football supporter or rock vocalist will produce at that pitch); and if he is to guard the tenor quality of his upper range he must, in general, forgo something of that rounder, deeper fullness in the middle notes. Similarly the bass knows, by instinct and experience, that the low notes will tend to lose something of their deep bass quality (or even become foggy and unreliable) if he lets himself go too often and too freely in what, for him, is the upper part of the voice. It is the baritone's special province, then, to have those 'central' resonance-notes (the middle A to D) as the very heart of his territory and to be able to strengthen what nature has made strong in the first place. Perhaps one should say that for the professional baritone the area is almost immediately extended; even so, with many fine and famous singers (Gobbi, for instance) the greatest resonance is heard in the theatre not on the high notes, but on the D and E flat. With his depth of timbre added to such fullness and power, the baritone lives up to his name: a man of weighty sound.

The epitome here is Titta Ruffo. He has been dead these many years, and the mighty voice was silent many years before that, but his name is still heard wherever the great voices are being discussed. His was the one voice that worried Caruso when up against his own. A 'once-in-a-lifetime experience' Rosa Ponselle called it, and she made it clear that it was the beauty, subtlety, and expressiveness of the singing, not simply its power, that made him unmatchable among baritones. 'The idol of the public' is such a cliché that we shrug our shoulders and pass on, but in his best years it seems to have been the sober (and heady) truth. Walter Legge heard him in London in the 1920s and was so impressed that for the rest of his life (as Beecham's assistant at Covent Garden and as impresario and producer for EMI) he went about looking for someone who might at least resemble Ruffo in kind, if not match him in degree, but in vain. 'Manly, broad, sympathetic, of unsurpassed richness', Legge wrote, remembering a Queen's Hall concert in 1922; 'of gigantic proportions' and 'of pure baritone timbre' he added, describing the voice that can be heard on records. 'The legendary' is for ▷

STEVE DOUBLE

ZOË DOMINIC



Tito Gobbi as Scarpia – BBC
TV Music For You, 1958

> The ‘dark’ baritone
> is identified, finally,
> by the vibrations of a
> split second

Hvorostovsky.org

◁ once a justified epithet.

This is not the place to discuss the validity of that reputation (there is matter for debate); what concerns us is the *kind* of voice, of which Ruffo's was such a striking example. For one thing, though its glory (according to Ponselle and the evidence of records) lay in the middle and upper registers, its timbre had depth; Venceslao Persichini, his teacher in Rome and a specialist in the production of baritones, had believed him to be a bass. It was a 'dark' voice, and yet also a brilliant one: burnished in the forest of the night, like Blake's tiger. A listener to his records will also come away with another impression, hard to describe but rather as though, up to the climaxes, the sound is coming out through only a half-opened mouth. The vowels, particularly the 'ah' vowels, do not impress as open: there is a kind of snarl. One might expect this to constrict the tone, but on the contrary it seems to fortify it. It also affects the personality of the voice so that as an instrument it becomes still more dramatic, more appropriate to tragedy than to comedy, lending itself well to the expression of ruthlessness, malevolence, determination. Then there is the vibrancy. In Ruffo's day, particularly among his countrymen, a fast or reiterative vibrato was much more commonly found and widely admired than in singers today; several of the early Italian baritones whom we hear on record (Pasquale Amato, for instance, and, a little later, Benvenuto Franci) had it as a marked characteristic. By comparison with them, Ruffo's tone is 'straight'. But compared with others of his own race and time, his voice is reverberant: we are more aware of vibrancy in his singing than in that of Battistini, Scotti, Sammarco, or de Luca. Now, this fine difference in the 'pulse' of voices is as eloquent as the fine tuning of an actor's voice, the flicker of expression across a face which transforms its character and by which hearts and fortunes may be won and lost. The 'dark' baritone is identified, finally, by the vibrations of a split second.

Coming closer to our own time, we can recognize the vibrancy and the colouring, if not the sheer weight, in the voices of two Italian baritones born in the same year; indeed, in the same month. Gino Bechi was born in Florence on 16 October 1913, Tito Gobbi in Bassano del Grappa in the Veneto eight days later. Both made records early in their career, which had limited (if any) circulation outside Italy, but which we can now hear on LP and compact disc, and note, for one thing, the similarities. These are vibrant, unmistakably Italian voices but quite distinct from those of, say, Renato Bruson and Piero Cappuccilli who have been the leading Italian baritones of recent years. Like Ruffo, Bechi and Gobbi had a way of colouring their vowels, so that even if 'snarl' is not quite the word it will serve as an indication. There is depth, and there is brilliance on high; and both have, particularly in the rich middle of their voices, a modified version of the quick vibrato of their vocal ancestors.

Where are they now, we may ask, these dark baritones? Among the Italians, to whom we look in the first place, there is a vestigial flicker of the tradition in the singing of Giorgio Zancanaro. We in Britain have ourselves had such a voice, and not taken best advantage of the fact, in Neil Howlett. But it is rare. In the general homogenizing processes of modern times, the distinctive quality of a fast vibrato has been ironed out: it attracts adverse comment when heard on records, and increasingly we listen even to live performances with record-tuned ears. The United States, the great melting-pot of national characteristics, has produced many fine baritones, but only the first of his line, Lawrence Tibbett, had (in his prime, that is) something of the special kind of vibrancy we have been discussing. Germany has never bred the type, nor is it characteristic of the French. From Russia recently have come two of the finest baritones I have heard in my life. Sergei Leiferkus and Dmitri Hvorostovsky, both with a thrillingly dramatic quality in their voice. Hvorostovsky especially has a quite remarkable depth of tone, which is undeniably 'dark'; yet one would hardly expect to trace its lineage through Gobbi and Bechi to Ruffo and Amato.

REPERTOIRE

Verdi: ***Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Il trovatore*** **(di Luna),** ***Simon Boccanegra, Un ballo in maschera*** **(Renato),** ***La forza del destino*** **(Don Carlo),** ***Don Carlos*** **(Rodrigo),** ***Aida*** **(Amonasro),** ***Otello*** **(Iago),** ***Falstaff***

Wagner: ***Lohengrin*** **(Telramund),** ***Tristan und Isolde*** **(Kurwenal),** ***Parsifal*** **(Amfortas),** ***Der fliegende Holländer***

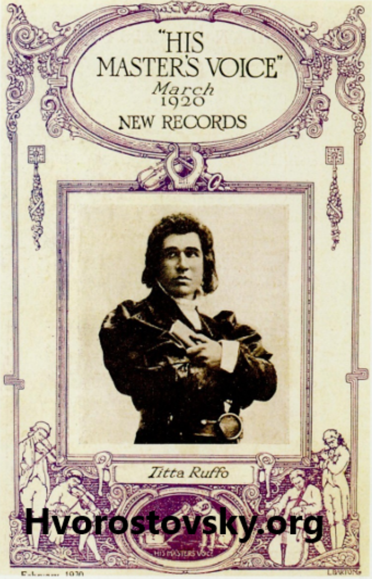
Ponchielli: ***La gioconda*** **(Barnaba)**

Puccini: ***Tosca*** **(Scarpia),** ***Il tabarro*** **(Michele),** ***La fanciulla del West*** **(Rance)**

Mascagni: ***Cavalleria rusticana*** **(Alfio)**

Leoncavallo: ***Pagliacci*** **(Tonio)**

Giordano: ***Andrea Chénier*** **(Gérard)**



Hvorostovsky.org

MANDER AND MITCHENSON

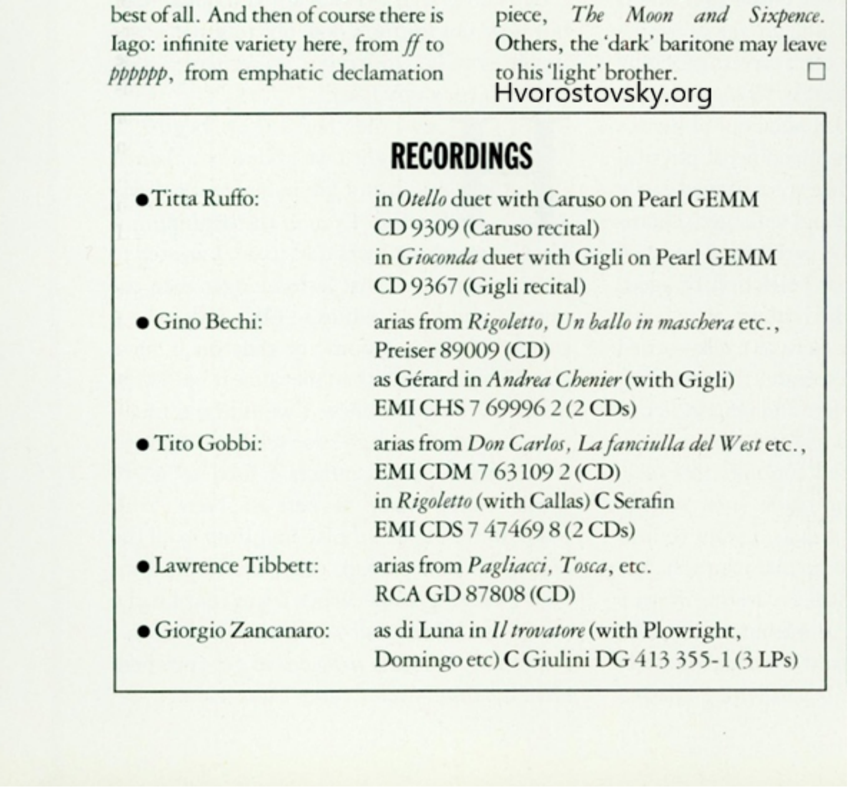
An early HMV advertisement showing Ruffo as Hamlet

Still, I suppose that in the broader view, or at least the view that seems to prevail in the opera houses, all these 'heavy-tones', whatever their timbre, exist to sing certain roles. Certain roles, that is, require powerful voices with the recognized baritone range, and as long as there is a sufficient supply of them the operas can go into production. Central to their repertoire is Verdi; in fact we frequently hear of 'the Verdi baritone', and in the broad view, the term no doubt means something, even if it lumps together Ruffo and de Luca, Gobbi and Merrill, Wixell and Fischer-Dieskau, who if not chalk and cheese are at any rate gruyère and gorgonzola. Verdi was indeed responsible for some remarkable developments in the history of the baritone voice. Take the writing for Count di Luna in *Il trovatore* : much is required. Act I establishes him as a dramatic baritone, whose robust quality must stand up to the combined forces of soprano and tenor with some highly competitive orchestration. Then in his solo scene the demands go well beyond those made by the earlier operatic composers. His aria, '*Il balen del suo sorriso*', starting low in the voice, generally lies high. There are many baritone solos – the Toreador's Song in *Carmen*, the Evening Star in *Tannhäuser*, even, at a pinch and without its optional high notes, the Prologue to *Pagliacci* – which can be

sung by a bass-baritone; but *'Il balen'* is another matter. In itself it suits the light high baritone who is halfway to tenor, but he will be no use in the cabaletta, *'Per me ora fatale'*, which follows shortly afterwards. In this the strings and trumpet do their darndest to silence the baritone altogether. Here, the Ruffo-voice is not a luxury but a necessity, and I can't recall in the theatre ever having been able to hear the voice in the way that records enable it to be heard. We tend to think of the baritone as a comfortable voice, an easy, normal, nothing-too-much voice. But 'the Verdi baritone' is a far cry from the local singer with the lovely voice who would sing Roger Quilter in the drawing-room and Stainer's *Crucifixion* in church. Verdi invites disaster: *Rigoletto*, so tempting because such a triumph if successful, needs 'dangerous', *'pericoloso'*, stamped on the score. For different reasons, *Falstaff* has its perils too: singers tend to leave this till late on in their career so that one cannot be entirely sure about cause and effect, but it generally seems to me that the fat man leaves his impression on the voice and its production, and not to the benefit of either.

Despite this, the riches of their repertoire lie in these scores. Rodrigo in *Don Carlos*, Don Carlo in *La forza del destino*, Renato (or what the producer decides to call him) in *Un ballo in maschera*: they are all magnificent roles, particularly satisfying in their integration of drama and pure singing. Simon Boccanegra is perhaps the to the most suave cantabile, and his characterization (and therefore vocal colour) ranges from the good chap of the Drinking Song to the naked demi-devil of the *Credo*. Deep-dyed villainy is all too often the 'dark' baritone's lot. Like Iago, Barnaba in *La gioconda* can sing a jolly song with the lads and do the deeds of darkness with scorn and cynicism in his heart. His monologue, *'O monumento'*, with its jeering reference to that *'vecchio scheletro'*, the Doge, and its inspired vision of the spy and informer as real ruler of Venice, is tailor-made for the 'dark' baritone with his special resonances and his snarl. Then in Puccini, with the music so humanizing the characters of Baron Scarpia and Sheriff Rance, the dark baritone is again in his kingdom, the power of the voice so allied to the power of the will and ambition that drive him.

Beyond Italian opera the pickings are not so rich. There is the Dutchman. Otherwise, Telramund in *Lohengrin* is the best of the Wagnerian roles for our baritone (Ruffo graduated to the part from the Herald in which he made a sensational début). In French opera, Thomas's *Hamlet* and Meyerbeer's Nelusko in *L'africaine* were other Ruffo triumphs. In 'modern' opera there is Wozzeck to think about: I sometimes long to hear how Gobbi sang it. In the British renaissance, Tarquinius in *The Rape of Lucretia* may come to mind, and, with more urgency, Charles Strickland in John Gardner's neglected master-



best of all. And then of course there is Iago: infinite variety here, from *ff* to *pppppp*, from emphatic declamation

piece, *The Moon and Sixpence*. Others, the 'dark' baritone may leave to his 'light' brother. ☐

Hvorostovsky.org

RECORDINGS

● Titta Ruffo:	in *Otello* duet with Caruso on Pearl GEMM CD 9309 (Caruso recital) in *Gioconda* duet with Gigli on Pearl GEMM CD 9367 (Gigli recital)
● Gino Bechi:	arias from *Rigoletto, Un ballo in maschera* etc., Preiser 89009 (CD) as Gérard in *Andrea Chenier* (with Gigli) EMI CHS 7 69996 2 (2 CDs)
● Tito Gobbi:	arias from *Don Carlos, La fanciulla del West* etc., EMI CDM 7 63109 2 (CD) in *Rigoletto* (with Callas) C Serafin EMI CDS 7 47469 8 (2 CDs)
● Lawrence Tibbett:	arias from *Pagliacci, Tosca*, etc. RCA GD 87808 (CD)
● Giorgio Zancanaro:	as di Luna in *Il trovatore* (with Plowright, Domingo etc) C Giulini DG 413 355-1 (3 LPs)

Разнообразие голосов

ДЖОН СТИН представляет БАРИТОН, лирический и драматический, или - как он предпочитает его называть - светлый и в этом выпуске - тёмный

По названию, а часто и по сути, баритон - это оперный тяжеловес. Суффикс "тон" в его названии говорит сам за себя; часть „бари" - греческого происхождения (а в итальянском языке с ударением на второй слог - барито́но), означает „весомый, тяжёлый", как, например, в слове „барицентрический" ("относящийся к центру тяжести") и „барический" (относящийся к весу, особенно воздуха, ср. "барометр"). На этом первый урок окончен.

Второй абзац, пожалуй, следует начать с замечания о том, что это не "меццо-тенор". Обычно мы воспринимаем меццо-сопрано и баритон как почти одно и то же, лишь с незначительной разницей пола. Имена и даты говорят об обратном. Меццо-сопрано - вид, появившийся сравнительно недавно: в словаре (Oxford English у Dictionary - возможно, не лучший источник информации, но примем его как ориентир) указан 1753 год. Баритон (по-прежнему предпочтительно старое написание "баритон") восходит к 1609 году. Сравним с современными "дискантом" (1440), "тенором" (1475) и "басом" (1450). Из этих дат можно было бы сконструировать историю европейской цивилизации. Дискант, тенор и бас - это партии в средневековой хоровой записи. Меццо-сопрано, да и само сопрано как таковое (в Oxford English у Dictionary упоминается 1730 год), появилось только после того, как женщины стали профессиональными артистками. Баритон — изобретение Ренессанса и почти точно совпадает с рождением оперы: можно заключить, что он является, скорее, драматической необходимостью, чем музыкальной.

Но, учитывая потребность оперы в “тяжелом” голосе, может возникнуть вопрос, почему им должен был стать голос, который мы сегодня знаем как баритон (не задумываясь о его тяжести). В конце концов, тенора могут быть самыми шумными созданиями, а басы обычно не бывают легковесами. Не уверен, что в первом акте "Богемы" нет ответа на этот вопрос. На сцене, до выхода Мими, находятся четверо мужчин (некоторое время - пятеро, с Бенуа), из которых один - тенор, один - бас, а двое (трое с Бенуа) - баритоны. Во многих постановках меня удивляло, что тенор звучит сравнительно слабо. На записях всё иначе: там тенор часто кажется наиболее выдающимся. Но на сцене с такими знаменитыми тенорами, как Бьёрлинг (правда, он был нездоров), Ди Стефано, Бергонци и Доминго (но не Паваротти, чей тембр приковывает внимание), голос, от которого ожидали доминирования, не выделялся и иногда даже казался маломощным на фоне менее известных коллег. Басы, исполнители Коллена, как правило, не отличаются глубокой звучностью. Нет, яркое звучание - а его было предостаточно, и оно должно было конкурировать с оркестровкой - казалось, исходило в основном от баритонов, исполнителей партий Марчелло и Шонара.

Вот, может возразить кто-то, это, возможно, что-то и доказывает, но не объясняет. Могу лишь рискнуть предположить следующее. Обычный мужской певческий голос (любительский, необученный, но не без практики) даёт свой самый полный, наиболее звучный тон в диапазоне от Ля вверх до Ре. Басы твердые и мощные, будут опускаться, и, вероятно, достигнут другой особенно резонансной области вокруг низкого Ля. Тенор поднимется и зазвучит на высоком Соль или даже на верхнем Ля. Но высокие ноты тенора... Если он мудр (и музыкален), он прикроет (он не будет издавать звук, который издает продавец газет, футбольный болельщик или рок-вокалист на этой высоте); и если он хочет сохранить теноровое качество в верхнем регистре, он, как правило, должен пожертвовать чем-то из той округлой, глубокой полноты, что есть в среднем диапазоне. Точно так же бас инстинктивно и по опыту знает, что низкие ноты будут в какой-то мере утрачивать свои глубокие басовые качества (или даже станут туманными и ненадёжными), если он позволит себе слишком часто и слишком свободно использовать то, что

Hvorostovsky.c

для него является верхней частью голоса. Таким образом, это особая область баритона - использовать эти "центральные" резонансные ноты (от Ля до Ре) как самое сердце своей территории и уметь усилить то, что изначально заложено природой. Возможно, следует сказать, что для профессионального баритона диапазон почти сразу расширяется; тем не менее, у многих прекрасных и знаменитых певцов (например, Гобби) наибольший резонанс в театре слышен не на высоких нотах, а на Ре и Ми-бемоль. Глубина тембра, дополненная такой полнотой и мощью, позволяет баритону оправдать своё название: человек весомого звука.

Олицетворением всего этого является Титта Руффо. Он умер много лет назад, а его могучий голос замолчал ещё раньше, но его имя до сих пор вспоминают всякий раз, когда заходит речь о великих голосах. Именно его голос волновал Карузо, когда он сравнивал его с собственным. Роза Понселль (американская драматическое сопрано итальянского происхождения), назвала его “опытом, который бывает раз в жизни” и дала понять, что именно красота, тонкость и выразительность пения, а не просто сила, сделали его непревзойденным среди баритонов. “Кумир публики” — клише, на которое обычно не обращаешь внимания, но в его лучшие годы оно, похоже, было трезвой (и пьянящей) истиной. Уолтер Легг (британский продюсер, специализировавшийся в области звукозаписи академической музыки), услышав его в Лондоне в 1920-х годах, был настолько впечатлён, что всю оставшуюся жизнь (будучи ассистентом Бичема (Томас Бичем - в начале XX века - дирижёр в "Ковент-Гардене", импресарио и продюсер Electric & Music Industries) искал кого-нибудь, кто мог бы, по крайней мере, походить на Руффо, если не по уровню, то по способностям, но тщетно. “Мужественный, широкий, проникновенный, непревзойдённого богатства”, — писал Легг, вспоминая концерт в Queen's Hall в 1922 году; “гигантского масштаба” и “с чистым тембром баритона”, — добавлял он, описывая голос, который можно услышать в записях. “Легендарный” — в случае с ним, пожалуй, редкий, но заслуженный эпитет.

Сейчас не будем обсуждать обоснованность этой репутации (здесь есть о чем поспорить); нас волнует тип голоса, ярким примером которого является голос Руффо. Во-первых, хотя его слава (по мнению Понсель и свидетельствам записей) лежала в среднем и верхнем регистрах, его тембр обладал глубиной; Венцеслав Персичини, его учитель в Риме и специалист по постановке баритонов, считал его басом. Это был “тёмный” голос, и в то же время блестящий: отполированный в ночном лесу, как тигр у Блейка. При слушании его записей возникает и другое впечатление, которое трудно описать - будто до кульминационных моментов звук исходит лишь из полуоткрытого рта. Гласные, особенно “а”, не кажутся открытыми: в них слушится некое рычание. Можно было бы ожидать, что это сужает тон, но, напротив, это, кажется, придаёт ему силу. Он также влияет на индивидуальность голоса, так что как инструмент голос становится ещё более драматичным, более подходящим для трагедии, чем для комедии, хорошо подходящим для “выражения беспощадности, злобы, решительности”. Далее — вибрато. Во времена Руффо, особенно среди его соотечественников, быстрое или повторяющееся вибрато встречалось гораздо чаще и вызывало большее восхищение, чем у современных певцов; для некоторые из ранних итальянских баритонов (например, Паскуале Амато и, чуть позже, Бенвенуто Франко) это было характерной особенностью. По сравнению с ними тон Руффо был “прямым”. Но по сравнению с другими его современниками и соотечественниками, его голос был резонирующим: в его пении мы ощущаем больше вибрации, чем в пении Баттистини, Скотти, Саммарко или де Луки. Эта тонкая разница в "пульсе" голосов так же красноречива, как тонкая настройка голоса актёра, как отблеск выражения на лице, меняющий его характер и с

Hvorostovsky.org

которым можно выиграть или проиграть любовь и судьбу. "Тёмный" баритон распознаётся, наконец, по колебаниям, длящимся долю секунды.

Приближаясь к нашему времени, мы можем распознать яркость и окраску — пусть и не ту тяжесть — в голосах двух итальянских баритонов, родившихся в одном году; более того, в одном месяце. Джино Бекки родился во Флоренции 16 октября 1913 года, Тито Гобби — в Бассано-дель-Граппа в Венето восемь дней спустя. Оба сделали записи в начале своей карьеры, которые имели ограниченное (если вообще имели) распространение за пределами Италии, но которые теперь мы можем услышать на виниле и компакт-дисках и отметить, в частности, сходства. Это яркие, безошибочно итальянские голоса, но совершенно отличные, скажем, от голосов Ренато Брузона и Пьеро Каппуччилли, которые были ведущими итальянскими баритонами последних лет. Как и Руффо, Бекки и Гобби умели окрашивать свои гласные, так что, даже если слово «рык» не совсем точно, оно всё же даёт представление. В их голосах есть глубина и блеск в верхнем регистре; и у обоих, особенно в богатом среднем регистре, имеется модифицированная версия быстрого вибрато их вокальных предшественников.

Где же они теперь, спросим, эти тёмные баритоны? Среди итальянцев, к которым мы прежде всего обращаемся в поисках, сохранилось лишь слабое мерцание традиции в пении Джорджо Занканаро. У нас в Британии тоже был такой голос — Нил Хоулетт, но мы не сумели в полной мере воспользоваться этим фактом. Это редкость. В общем процессе унификации, характерном для современности, отличительное качество быстрого вибрато было сглажено: оно вызывает критику, когда его слышат на записях, и всё чаще мы слушаем даже живые выступления с ушами, настроенными на звучание записей. США, великий плавильный котёл национальных особенностей, подарили нам множество прекрасных баритонов, но только первый из них, Лоуренс Тиббетт, обладал (во времена расцвета, разумеется) чем-то от того особого типа вибрации, о которой идёт речь. Германия никогда не порождала такой тип, как, впрочем, и Франция. Из России же в последнее время вышли два из лучших баритонов, которых я когда-либо слышал в жизни — Сергей Лейферкус и Дмитрий Хворостовский, оба с потрясающе драматическим качеством голоса. Особенно у Хворостовского — поразительная глубина тембра, которая, безусловно, “тёмная”; и всё же вряд ли можно проследить её родословную от Гобби и Бекки до Руффо и Амато.

Тем не менее, полагаю, что в более широком смысле — или, по крайней мере, в том взгляде, который, похоже, преобладает в оперных театрах — все эти "тяжёлые тембры", каким бы ни был их окрас, существуют для исполнения определённых ролей. А определённые роли, как видно, требуют мощных голосов с признанным баритональным диапазоном, и пока имеется достаточное количество таких голосов, оперы могут ставиться. В центре их репертуара — Верди; на самом деле мы часто слышим выражение «вердиевский баритон», и в общем понимании это выражение, несомненно, что-то значит, даже если оно объединяет Руффо и де Луку, Гобби и Меррилла, Викселля и Фишера-Дискау, которые, если и не как мел и сыр, то уж точно как грюйер и горгонзола.

Верди действительно сыграл важную роль в развитии баритонального голоса. Возьмём, к примеру, партию графа ди Луна в “Трубадуре”: от певца требуется немало. В первом акте он

Hvorostovsky.org

должен предстать как драматический баритон, чья мощная подача должна выдержать конкуренцию с сопрано и тенором на фоне довольно насыщенного оркестрового сопровождения. Затем, в его сольной сцене, требования выходят далеко за рамки того, что предъявляли более ранние композиторы. Его ария Il balen del suo sorriso, начинаясь с низких нот, в целом лежит в верхнем регистре. Есть немало баритональных арий — Песня Тореадора в “Кармен”, Песня Вечерней звезды в “Тангейзере”, даже, с натяжкой и без опциональных верхних нот, Пролог к “Паяцам” — которые могут исполняться бас-баритоном; но Il balen — совсем другое дело. Она по своему характеру подходит лёгкому высокому баритону, почти тенору, но такой певец окажется бесполезен в кабалетте Per me ora fatale, которая следует вскоре после. В этой части струнные и трубы делают всё возможное, чтобы заглушить баритон. Здесь голос уровня Руффо — не роскошь, а необходимость, и я не припомню случая в театре, когда голос был бы слышен так, как он слышен в записях.

Мы склонны думать о баритоне как о комфортном голосе, лёгком, естественном, не требующем чрезмерных усилий. Но “вердиевский баритон” — это совсем не то же самое, что местный певец с приятным голосом, исполняющий Роджера Куилтера в гостиной и “Распятие” Стайнера в церкви. Верди зовёт к катастрофе: “Риголетто”, столь соблазнительный, потому что в случае успеха сулит настоящий триумф, должен иметь пометку “опасно”(“pericoloso”), прямо на партитуре. По другим причинам опасен и “Фальстаф”: певцы, как правило, оставляют эту партию на конец своей карьеры, так что нельзя быть до конца уверенным в причинно-следственной связи, но мне кажется, что толстяк оставляет след на голосе и на технике его подачи — и вряд ли к лучшему.

Несмотря на это, богатство их репертуара заключается именно в этих партиях. Родриго в “Доне Карлосе”, Дон Карло в “Силе судьбы”, Ренато (или как решит назвать его режиссёр) в “Бале-маскараде”: все эти великолепные роли, особенно в своём сочетании драмы и чистого пения. Симон Бокканегра — возможно, лучшая из них. И, конечно, Яго: бесконечное разнообразие — от ff до pppppp, от энергичного декламационного пения до самого изысканного кантиленного звучания. Его характеризация (а значит, и вокальная окраска) колеблется от добродушного приятеля в “Песне о вине” до обнажённого полудьявола в “Кредо”. Глубокая порочность слишком часто оказывается уделом «тёмного» баритона. Как и Яго, Барнаба в “Джоконде” может спеть весёлую песенку с друзьями, а затем совершать мрачные дела со злобой и цинизмом в сердце. Его монолог “O monumento” с насмешливым упоминанием о том “старом скелете” — доже — и с вдохновенным образом шпиона и доносчика как истинного правителя Венеции, написан специально для “тёмного” баритона с его особым резонансом и хрипотцой. А в операх Пуччини, где музыка так очеловечивает персонажей барона Скарпиа и шерифа Рэнса, “тёмный” баритон снова в своей стихии: сила голоса здесь тесно связана с силой воли и амбициями, которые ими движут.

Помимо итальянской оперы, выбор не так уж велик. Есть “Летучий голландец”. В остальном, Телрамунд в “Лоэнгрине” — лучшая из вагнеровских партий для нашего баритона (Руффо пришёл к этой роли после Герольда, в котором он сенсационно дебютировал). Во французской опере другими триумфами Руффо были “Гамлет” Тома и Нелуско в “Африканке” Мейербера. В “современной” опере это “Воццек”: хотелось бы услышать, как бы Гобби его исполнил. В

Hvorostovsky.org

Hvorostovsky.org

британском Ренессансе на ум приходит Тарквиний в “Изнасиловании Лукреции”, а ещё больше — Чарльз Стрикленд в незаслуженно забытом шедевре Джона Гарднера “Луна и грош”. Остальное тёмный баритон может оставить своему “светлому” брату.

Перевод с английского Н.Тимофеева

Hvorost