

Л. А. Садыкова

Джованни Давид как эталон россиниевского тенора

Аннотация

В начале XIX века в вокальном искусстве итальянской оперы намечаются коренные изменения. На роль главного романтического героя приходит тенор-контральтино, постепенно вытесняющий кастратов и контральто *en travesti*. Неподражаемым образцом тенора-контральтино был Джованни Давид — певец с великолепным голосом, первый исполнитель большинства главных партий в операх Россини и других итальянских композиторов. На основе анализа вокальных партий Давида, созданных Россини специально для этого певца, в статье даётся характеристика его уникального певческого мастерства.

Ключевые слова: Россини, опера *seria*, Давид, тенор-контральтино, вокальные украшения.

L. A. Sadykova

Giovanni David as the standard of the Rossini Tenor

Summary

The first decades of the 19th century in the vocal art of Italian opera became a turning point. The main male parts, the parts of the heroes-lovers, gradually began to be entrusted to tenors contraltino, supplanting castrati and contralto *en travesti*. Their sonorous, brilliant voice, even throughout the diapason, was considered a reference.

An inimitable example of tenor contraltino was Giovanni David — a singer with a magnificent voice, the first performer of most of the main parts in the operas of Rossini and other Italian composers. The heyday of his work fell on the 1810 – 1820s, the period of work in the Neapolitan theater of San Carlo. Based on the analysis of David's vocal parts created by Rossini specifically for the singer, as well as the memoirs of his contemporaries, it is possible to draw conclusions not only about the range and tessitura of his voice, but also about the singer's unsurpassed mastery in the field of vocal ornamentation.

Keywords: Rossini, opera *seria*, Giovanni David, tenor contraltino, vocal ornamentation.

Статья поступила: 25.08.2019.

В опере *seria* XVIII века на вершине вокально-регистравой пирамиды находились кастраты: партии главных героев поручались именно им. Но в начале XIX века, когда Наполеон запретил кастрацию, великолепные голоса кастратов стали почти непозволительной роскошью¹ для поклонников и чудовищным извращением, насилием над человеческой природой — для хулителей. В 1810–1820-е годы назрела необходимость пересмотра традиционного представления о вокально-регистравой иерархии.

Однако в операх Россини тенор вышел на первый план отнюдь не сразу. В ранний период творчества композитор поручал тенорам второстепенные роли, а партии главных героев исполняли контральто *en travesti*². Ситуация изменилась, когда композитор начал сотрудничать с неаполитанским театром San Carlo, где работали выдающиеся певцы эпохи — Андреа Ноццари, Джованни Давид, Джованни Баттиста Рубини, Мануэль Гарсиа. Композитор учитывал вокальные возможности этих исполнителей и писал партии специально для них.

Теноровые голоса той эпохи разделялись на два типа. Один из них назывался *baritenore* — баритональный тенор. Ему поручались партии отцов, наставников, соперников главного героя или даже партии главного персонажа героического плана, как, например, Отелло в одноимённой опере Россини. Другой тип имел несколько названий: *tenore contraltino*, *tenorino*, *tenore altino* или просто *altino*³. В неаполитанский период творчества (1815–1822) Россини стал поручать главные мужские роли именно этому высокому, «контральтовому» тенору, который по диапазону и тембру звучания не сильно отличался от контральто *en travesti* и имел схожее название (ср.: *contralto* и *tenore contraltino*). Теноры-контральтино обладали широким диапазоном, доходившим до *f*², активно использовали головной регистр — фальцет, а также славились умением виртуозно исполнять вокальные украшения.

Талантливейшим представителем такого голосового типа был Джованни Давид (1790–1864). Он родился в Неаполе и получил образование у своего отца, прославленного тенора Джакомо Давида. Диапазон его голоса был весьма широк и простирался от *d* до *d*². Лёгкий, гибкий, блестящий голос Давида Россини часто противопоставлял густому и мужественному тембру Ноццари. Крупный исследователь итальянской оперы XIX века Родольфо Челлетти характеризовал голос Давида следующим образом: «Джованни Давид относился к типу россиниевского тенора-контральтино. У него был острый, блестящий и подвижный голос, но он справлялся и с элегическими мелодиями, как в арии “Ah, come mai non senti...” из оперы “Отелло”» [7. Р. 167].

Давид был непревзойдённым мастером орнаментики. Партии, написанные Россини специально для него, содержат колоратурные украшения, справиться с которыми могут далеко не все современные певцы. Челлетти отмечал, что Давид «всегда подбирал пассажи и украшения... в соответствии с характером арии и пел их в самый подходящий момент... и с должной выразительностью» [7. Р. 185–186].

Дебют Давида состоялся в 1808 году в Сиене в опере «Аделаида дю Геклен» С. Майра. С 1810 года он продолжал свою певческую карьеру в Брешии. В 1811 году Давид пел в опере Дж. Б. Чимадора «Пигмалион» в театре Obizzi в Падуе, а в 1812 выступил в неаполитанском San Carlo в опере «Лефкадский прыжок» Л. Моски и в Королевском театре Турина в опере «Кастор и Поллукс» В. Федеричи. Весьма плодотворными для Давида стали 1814–1815 годы, когда он работал в Турине и Милане, выступая в операх: «Фабий Пятый» Дж. Николлини (роль Луция Папирия), «Сарджино, или Ученик любви» (Сарджино-сын) и «Аньезе» (Эрнесто) Ф. Паэра, «Атилла» Дж. Фаринелли (Атилла), «Дон Жуан» В. А. Моцарта (Оттавио), «Две герцогини, или Охота на волков» С. Майра (Эдгаро).

Сотрудничество певца с Россини началось в 1814 году, когда Давид пел партии в его операх «Танкред» и «Турок в Италии». «Турок в Италии» стал первой оперой, в которой Россини создал партию главного героя (Нарциссо) специально для Давида. Вновь они встретились уже в 1816 году в Неаполе, когда тенор приступил к работе в театрах San Carlo и Fondo⁴. Выступления на этих сценах составили вершину сценической карьеры Давида и принесли ему огромную известность, особенно с тех пор, как Россини начал писать для него партии в своих операх *seria*.

Самая яркая звезда для певца зажглась, когда он исполнил роль Родриго в опере «Отелло» (1816). Россини создавал эту партию в расчёте на индивидуальные особенности его голоса. Юному романтическому Родриго композитор противопоставил Отелло, героя войны, страстно влюблённого в Дездемону. Глубокий бархатистый тембр баритонального тенора Ноццари и героический характер его мелодики контрастировали партии Давида, чью вокальную линию отличала большая кантиленность и высокая тесситура. Вместе с тем, Россини не стал злоупотреблять приёмом контрастного противопоставления. В терцете Отелло, Родриго и Яго из II акта «Ah! Vieni!» выделяется дуэтный раздел Отелло и Родриго (см. пример 1).

Композитор выдвинул на первый план обоих певцов, стремясь написать для них равнозначные партии, показать вокальные возможности как Ноццари, так и Давида. Мелодия Родриго насыщается героическими интонациями Отелло, их вокальные фразы очень похожи, благодаря чему мы слышим диалог двух равноправных соперников. Даже диапазон партии Отелло в этом терцете достигает d^2 , сравниваясь с диапазоном Родриго, что свидетельствует о безграничной универсальности вокальных возможностей Ноццари при сохранении специфичности голоса Давида.

На протяжении всей оперы партия Родриго изобилует вокальными украшениями. Особенно стоит отметить гаммообразные пассажи, фигурации тридцать вторыми или шестнадца-

тыми нотами, напоминающие инструментальную технику мелодической разработки, как, например, в каденции из арии «Che ascolto?» во II акте (см. пример 2).

Даже по тем украшениям, которые выписаны в партитуре, мы видим, что Россини стремился подчеркнуть отмечаемый многими современниками особый дар певца к орнаментике. Среди них Стендаль, уже в 1814 году писавший: «Это певец, который постоянно делает восхитительные фиоритуры, настоящий оперный певец для Парижа; я уверен, что по своей популярности он там сравнился бы с господином Гара⁵» [3. С. 226]. А ведь помимо зафиксированных композитором Давид вставлял и свои украшения, которые сочинял заранее или импровизировал во время исполнения на сцене. Тот же писатель отмечал его импровизаторский талант: «Давиде⁶ — лучший из нынешних теноров; исполнение его блещет талантом, он беспрерывно импровизирует и иногда сбивается...» [3. С. 376].

В 1818 году певец исполнил несколько ролей в La Scala⁷, но главной сценой для него оставался неаполитанский театр. В этом же году Россини написал для него заглавную роль в своей новой опере «Ричардо и Зораида», а спустя год — партию Ореста в опере «Гермиона». Наибольшую славу Давиду принесла роль Уберто в «Деве озера» (1819). В этой опере наблюдается расстановка вокальных сил, подобная таковой в «Отелло». Предводителю восстания, ревнивому Родриго (баритональный тенор) противопоставляются романтический и благородный Уберто — переодетый король Яков (тенор-контральтино) и трогательно-невинный Малкольм (контральто *en travesti*). Все они претендуют на любовь Елены. Так же, как и в «Отелло», низкий, героический тенор здесь соперничает с высоким, лирическим. Малкольм в этой ситуации выступает как третья сила, которая не принимает большого участия в борьбе; он представлен скорее как наивный влюблённый, готовый покориться судьбе.

Давид блистал на сцене театра San Carlo, но зарубежные гастроли, на которые он отправил-

1

sotto voce **Rodrigo**

il tra-di tor-gia par - mi ve-der traf - fit - to al

Otello

Qual gio - ja il tra-di tor-gia par - mi ve-

suol, al suol, qual gio - ja! —

der traf - fit - to al suol. All' ar-mi! Qual

All' ar-mi! il tra - di-tor gio par - mi ve-

gio - ja! — il tra - di-tor gio par - mi ve

der traf-fit - to al suol, il - tra - di - tor-gia —

der traf-fit - to al suol, il - tra - di - tor-gia —

par - mi ve-der traf fit - to, traf fit - to al suol,

par - mi ve-der traf fit - to, traf fit - to al suol,

2

a piacere

del mio tra - di - to a - mor, per - che per - che pie-ta, oh Dio! non

sen - ti del mio tra -

di - to a - mor.

ся с труппой во главе Россини в 1822 году, не принесли ему желанного успеха. В Вене он не произвёл большого впечатления, что критики списали на особенности северного климата, повлиявшего на голос певца.

В 1822 году Россини написал для Давида ещё одну партию — Ило в опере «Зельмира». Певец имел большой успех в этой опере и смог должным образом продемонстрировать свой талант. Его партия отличается особой сложностью: она насыщена трелями, форшлагами, широкими скачками и продолжительными извилистыми пассажами в быстром темпе. Диапазон партии полностью задействует возможности Давида, простираясь от *d* до *d*². Конечно, представленный ниже пример не может составить полное представление о реальном содержании исполняемой им партии, так как в процессе исполнения она варьировалась, колорировалась и подвергалась динамической нюансировке. Во всяком случае этот фрагмент демонстрирует великолепную вокальную форму Давида, подвижность и «акробатическую»

лёгкость его голоса (см. пример 3 — дуэт Ило и Полидора из II акта оперы «Зельмира»).

Во второй половине 1820-х годов отношение современников к голосу Давида, его манере пения и актёрской интерпретации ролей изменилось. Когда в 1826 году на сцене La Scala он исполнил роль Александра Македонского в опере Дж. Пачини «Александр в Индии», критики стали его упрекать в излишней манерности, чуждой великому полководцу. Например, в одной из миланских газет можно было прочесть: «... после трёхмесячного отсутствия Давид появился [в Милане], на этот раз в облике Александра. Но завоевателя могущественных империй можно было узнать только по шлему и кольчуге. Мы допускаем, что пленённый ласками красавицы из вражеского стана гордый Македонец мог говорить на языке любви с оттенком страсти; но его манерность, жеманные жесты, аффектированные телодвижения не отражают благородный дух “Алессандра в Индии”» [Цит. по: 5. Р. 208]. При этом автор статьи уточнил, что столь «жеманный» Алек-

3

non reg - go non reg - go a quel con - ten - to
 che gio - ja che gio - ja m'in-on-da il cor non reg - go
 quel a quel con - ten - to no non reg - go a quel con -
 ten - to che gia m'in-on-da il cor non reg - go a quel con - ten - to
 che gia m'in on da il cor che gia m'in - on - da gia m'in -
 on - - da il cor che gia m'in - on - da il
 cor che gia m'in - on - - da il cor.

сандр был задуман вовсе не композитором. По его мнению, вина лежала целиком на певце, который просто не мог петь иначе, потому что не справлялся со своим голосом [См.: 5. Р. 210].



Ил. 1. Джованни Давид в опере «Зельмира». Вена, 1822

Изображать главного персонажа утончённым и галантным человеком было в обычаях оперы *seria* XVIII и начала XIX веков. Но теперь, в 1826 году, такой герой стал казаться старомодным и смешным. Давид — ученик кастратов, был представителем уходящей в прошлое культуры пения и актёрской игры, нацеленной скорее на воплощение абстрактного образа галантного вельможи XVIII века, чем на индивидуальный характер. В схожей манере пели другие певцы в многочисленных операх *seria* об Александре, но раньше это не смущало итальянцев, привыкших к типовым аффектам и не ожидающим сходства с «благородным духом Александра». Вероятно, упрёк был вызван не столько вокальными и актёрскими недостатками Давида, сколько складывающимся во второй половине 1820-х годов новым представлением о благородном герое, который не может петь фальцетом сложнейшие фиоритуры, который, будучи героем в прямом смысле слова, должен иметь настоящий мужской голос с мужественным и более «брутальным» тембром.

Так или иначе, но с этих пор в адрес Давида продолжали поступать упрёки. По-видимому,

с годами он утрачивал свою фантастическую виртуозность. В 1829 году он вернулся в San Carlo, где исполнил роль в опере «Замок Кенилворт» Г. Доницетти. Об этой постановке сохранился нелестный отзыв самого композитора, писавшего в письме к своему учителю С. Майру: «Давид больше не справляется» [11. Р. 268]. Другие современники тоже замечали, что талант певца угасает⁸. В 1831 году Давид исполнил в Бергамо «Арабов в Галлии» Дж. Пачини, а в Генуе — «Анну Болейн» Г. Доницетти, после чего отправился в Лондон и Париж, где его выступления опять же сопровождались неоднозначными откликами. Так, Генри Чорли, слышавший его в Лондоне, писал:

Я прислушивался к путешественникам, которые слышали Давида-младшего на родине, когда он был в расцвете сил и которые говорили о нём с восторгом, как о своего рода итальянском Гарсиа, как о человеке не то чтобы наделённом приятным голосом, но чья музыкальная образованность в сочетании с природной индивидуальностью имели безграничное воздействие, который мог иногда повергнуть в шок, но чаще окрылить свою аудиторию... но он пересёк Альпы после того, как ему минуло сорок лет — слишком поздно, чтобы покорить общество, обычно отвергающее каждую иностранную вещь, которая кажется экстравагантной (мы терпим любую экстравагантность, скрывающуюся в нашей собственной национальности). Вероятно, он ожидал оваций от несколько высокомерной и грубой северной аудитории. Но его голос сочли поношенным и гнусавым; его игра показалась всего лишь карикатурой; его способности были оценены как избыточные излишней мишурой [8. Р. 26].

Тем не менее Давид продолжал выступать вплоть до 1840 года. Из обзоров прессы можно заключить, что хороший приём публики был больше связан с его былой славой, чем с теперешними достоинствам [См.: 6]. В 1836 году в своём письме к А. Дольчи⁹ Доницетти констатировал явный закат карьеры тенора: «Давид непригоден, а импресарио Барбайя не хочет этого признавать» [11. Р. 417]. Парижский критик Ф.-Ж. Фети¹⁰ тоже отмечал недостатки пения Давида после 1829 года, когда певец работал в Париже, но признавал силу и оригинальность его голоса: «Его голос тогда был ослабшим, гнусавым, и эти дефекты, добавив-

шиеся к его странностям и к его украшениям дурного вкуса, зачастую придавали его пению самый нелепый характер; но среди всего этого у него были вспышки прекрасной совершенно итальянской подготовки, которая бросала живые проблески; иногда даже Давид доходил до возвышенного [исполнения] и его недостатки исчезали» [10. Р. 444].

Певец оставил сцену лишь после неудачного выступления в театре Nuovo в опере «Клятва» С. Меркаданте. Символично, что его дочь Джузеппина, выступавшая в этой же постановке, имела большой успех. По окончании исполнительской карьеры Давид открыл в Неаполе свою школу пения, но и в этом потерпел поражение, так как школа не была популярна. Из-за финансовых затруднений в 1844 году они с дочерью были вынуждены покинуть Италию и перебраться в Санкт-Петербург, куда Давида пригласили на должность руководителя Итальянской оперы.

К сожалению, Давид рано утратил свой феноменальный голос, в отличие от своего отца Джакомо, который успешно выступал до пятидесяти лет. Потеря им вокальной формы, случившаяся, вероятно, в конце 1820-х годов, произошла уже после плодотворного периода сотрудничества Давида с Россини в Неаполе. Он был одним из тех теноров-контральтино, которые вдохновляли маэстро, — специально для Давида композитор создал в общей сложности шесть партий. В первую очередь это партии главных героев, благородных и романтических, таких как Родриго («Отелло»), Риччардо («Риччардо и Зораида»), Орест («Гермиона»), Уберто («Дева озера»), Ило («Зельмира»). В неаполитанский период творчества Россини его голос был олицетворением аристократической тонкости и изящества. Истинный мастер колоратуры, он надолго запомнился как величайший тенор эпохи, как образец россиниевского тенора-контральтино.

Примечания

- ¹ Последняя оперная партия, предназначенная для кастрата (Дж. Б. Веллутти), была написана Дж. Мейербером в опере «Крестоносец в Египте» (1824).
- ² Контральто *en travesti* — так называли это вокально-драматическое амплуа во Франции, а в Италии ещё со времён кастратов у него бытовало обозначение *musico*. Всё же термин контральто *en travesti* наиболее адекватно отражает суть этого амплуа — певицы контральто, исполняющей мужские, так называемые брючные роли.
- ³ Во Франции такой голос назывался *haute-contre*, в Англии — контратенором. Подробнее об *haute-contre* см.: [1; 2].
- ⁴ Он пел в операх «Габриела ди Верджи» М. Карафы, «Агаданадека» К. Саченти, «Паоло и Вирджиния» П. Гульельми, «Меннон и Земира», «Триумф дружбы» и «Сон Партенопь» С. Майра, «Альзира» Манфроче, «Улисс на острове Цирцеи» М. Перрино, «Апофеоз Геракла» С. Меркаданте.
- ⁵ Подробнее о Гара см.: [1. С. 17–21].
- ⁶ Начертание фамилии Давида сохранено в соответствии с источником цитирования — русскоязычной публикацией работы Стендаля.
- ⁷ Он пел в операх «Этелинда» П. Винтера (роль Сиджемаро), «Сам себе соперник» Б. Вайгля (граф Адольфо) и «Жан Парижский» (Жан) Ф. Морлакки.
- ⁸ У певца оставались многочисленные поклонники, выражающие ему своё почтение, возможно, за былые заслуги. В 1830 году Давид работал в театре Pergola во Флоренции и в театре Museo в Анконе, где с большим успехом пел в операх «Арабы в Галлии» Дж. Пачини и в «Отелло» Россини. В Анконе в его честь был запущен воздушный шар, а в холле театра был установлен бюст с посвящением от поклонников, которые превозносили талант певца [См.: 6].
- ⁹ Антонио Дольчи (Dolci, Antonio, 1798–1869) — итальянский пианист и педагог. Учился вместе с Доницетти в школе Майра и долгое время вёл с ним переписку [4. Р. 8–9].
- ¹⁰ Франсуа-Жозеф Фети (Fétis, François-Joseph, 1784–1871) — бельгийский му-

зыкавед, критик, композитор. Занимал высокие посты во франко-бельгийских музыкальных учреждениях, был крупным музыкальным деятелем XIX века [9].

11. *Zavadini G.* Donizetti: vita-musiche-epistolario. — Bergamo: Istituto italiano d'arti graphice, 1948. — 1019 p.

Список литературы

References

1. *Жесткова О. В.* Голоса парижской Оперы (1820–1830): Уч. пос. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2015. — 80 с. [*Zhestkova O. V.* Golosa parizhskoj Opery (1820–1830): Uch. pos. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2015. — 80 s.]
2. *Жесткова О. В.* Haute-contre в парижской Опере и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. — 2014. — № 3. — С. 28–33 [*Zhestkova O. V.* Haute-contre v parizhskoj Opere i golos Adol'fa Nurri // Starinnaya muzyka. — 2014. — № 3. — S. 28–33].
3. *Стендаль.* Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазо. Жизнь Россини. — М.: Музыка, 1988. — 640 с. [*Stendal'.* Zhizneopisaniya Gajdna, Mocarta i Metastazio. Zhizn' Rossini. — M.: Muzyka, 1988. — 640 s.]
4. *Ashbrook W.* Donizetti and His Operas. — Cambridge: Cambridge University Press, 1983. — 744 p.
5. *Bloechl O., Lowe M., Kallberg J.* Rethinking Difference in Music Scholarship. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — 450 p.
6. *Borgato M.* David, Giovanni [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-david_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-david_(Dizionario-Biografico)). Дата обращения: 21.06.2015.
7. *Celletti R.* Storia del belcanto. — Fiesole: Discanto Edizioni, 1983. — 221 p.
8. *Chorley H.* Thirty years musical recollections: in 2 Vols. Vol. I. — London: Hurst and Blackett, 1862. — 312 p.
9. *Ellis K., Wangermée R.* Fétis, François-Joseph [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary. — URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public>. Дата обращения: 23.06.2016.
10. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. II. — Paris: Firmin Didot Frères, 1866. — 484 p.