

УДК 78.03

*Ду Фаньюн*

**ПАРТИЯ ЛОРДА АРТУРА В ОПЕРЕ «ПУРИТАНЕ»  
БЕЛЛИНИ КАК СРЕДОТОЧИЕ ЛИРИКИ В ГЕРОИЧЕСКОМ  
АМПЛУА ТЕНОРОВОГО ПЕНИЯ**

*В статье рассматриваются исполнительские особенности партии лорда Артура в опере «Пуритане» Беллини с позиции выявления лирического начала в героическом амплуа тенорового пения. В качестве аналитической основы избирается интонационный принцип анализа с акцентуацией стилево-компаративного подхода и подчеркиванием герменевтического ракурса указанного интонационного видения природы музыкальной выразительности в русле асафьевской музыковедческой школы в украинском музыкознании.*

**Ключевые слова:** героическое амплуа, лирическое начало, традиции тенорового пения, интонационная основа музыки.

Актуальность темы исследования определена потребностями певческой практики, в которой оперы В. Беллини занимают традиционно почетное место. Наличие в сочинениях этого автора теноровых партий россиниевской традиции в их специальной лирической трактовке имеет базисный смысл для искусства сегодняшнего дня, возрождающего разные аспекты *недраматического* вокала, сопричастного *bel canto* XVIII — первой половины XIX ст. Такой аспект в описательном плане имеет место в трудах А. Стахевича, Б. Горовича [7; 2]. Рассмотрение опер Беллини в контексте культурных установок его времени имеет место в работах В. Конен [3], А. Хохловкиной [9] и др. авторов, но в отрыве от характеристик вокально-исполнительских установок. Цель данной работы — проследить на материале партии Артура («Пуритане» В. Беллини) особенности тенорового вокала *лирико-героического* свойства, чуждого драматически-силовой экспансии поствердиевского тенорового пения. Конкретика задач — освещение специфики пересечения романтизма и бидермайера в стилистике героических образов Беллини, анализ партии Артура в «Пуританах» в направленности на выявление героического стоицизма в опоре на фиоритурное *bel canto* теноровых партий россиниевской традиции. Методологическая основа — интонационный принцип анализа с акцентуацией стилево-компаративного подхода и с подчеркиванием герменевтического ракурса указанного интонационного видения природы музыкальной выразительности в

русле асафьевской музыковедческой школы в Украине [1; 3; 7; 9] и Китае [4].

Научная новизна — обобщение материалов по творчеству Беллини в нацеленности на характеристику теноровой партии в «Пуританах» — в связи с представлениями о вокально-исполнительских предпочтениях, которые имели место в современном Беллини артистическом окружении и которые в той или иной мере интересны для исполнительского корпуса наших дней. Практическая ценность — пополнение материалов для занятий в классе сольного вокала и курсов истории музыки и истории исполнительства в музыкальных специальных учебных заведениях высшего и среднего звеньев.

Выразительность тенорового пения в XIX в. претерпела этапы борьбы за «реализм вокала», противостоя «неестественности» фальцетного *светлого* пения в XVIII веке. Женские «россиниевские» голоса и теноровые *лирические* звучания с максимальным использованием фальшь-регистра поддерживали в первой трети романтического века связь с *bel canto*. Но путь оперной эстетики четко повернул к «правде естественного тембра» — прежде всего мужского голоса в теноровом проявлении: складывается, от выхода с *миксированием* высоких теноровых нот Ж. Дюпре в 1830-е, традиция *баритонизации* тенорового вокала. Так определился тип «вердиевских» теноров (которых сам Дж. Верди не принимал, предпочитая Ф. Таманьо, широко пользовавшегося фальцетом в высоких нотах), внесших в итало-немецкий вокальный ареал традиционную «затемненность» французского пения (родственного по православным корням Гальской церкви русской певческой традиции).

Е. Русаков [6] комментирует эту переориентацию техники-выражения пения следующим образом: «Тенор, как известно, обладает всеми тремя регистрами, и то, что касается применения головного регистра, относится к нему в полной мере для музыки, созданной до середины XIX века (т. е. до внедрения в жизнь «изобретения» Жильбера Дюпре — *voix mixte sombre*). Соответственно и звучание теноров старой школы, сохранившееся в записи (Ф. Маркони, Ф. де Лючия и др.) поражает своей остротой, узким, но широко раздвинутым в улыбке ртом, идеальной свободой верхних нот, динамическим разнообразием и ошеломляющей колоратурной виртуозностью. Особенно показательным было такое этапное явление, как Франческо Таманьо — певец с феноменально звонким голосом, широко использовавший уже *voix mixte sombre* и, следовательно, во многом ушедший от практики *bel canto*».

Далее Е. Русаков приводит показательное описание 1922 г. Б. Шоу пение Э. Карузо и, сравнивая его с Ф. Таманьо, делает неожиданное для нас, но показательное заключение: «Карузо, посредственный певец по классическим меркам, но первоклассный для праздничного обеда, который хозяин раз в год устраивает для служащих, должен был бы хорошенько подумать, прежде чем вообразить себе, что он может петь как Таманьо, чей голос был не грубый драматический тенор, а почти мужское сопрано: он звучал как великолепный пронзительный крик, орлиный клекот» [6, с. 4].

Из сказанного проступает драматизм борьбы за новое качество звучания голоса, которое состоялась в XIX веке и связано было с той неизбежной «маскулинизацией», которая показательна для «века романтизма» вообще. В работе Лю Бинцяна специально отмечается этого рода культурная переориентация: «Так наступила вновь эра *мужского* стиля пения в Европе, отстранившая превалирование женского вокала «россиниевских голосов», в которых объемные *sovershennye* сопрано (см. искусство М. Малибран, Дж. Пасты и др.) первой половины XIX в. воспроизводили достоинства stoicheskogo-geroicheskogo *мужского* пения кастратов и фальцетистов XVIII столетия... В Европе победила идея «грубого» микстового пения Ж. Дюпре, у которого прикрытые ноты *баритонально, по-мужски натурально, окрашивали и высокий регистр*, неизбежно включая форсированное звуковедение, способное наполнить новые огромные оперные театры» [4, с. 207–208]

Творчество В. Беллини выросло из «эры Россини», оказавшись также на грани вторжений «французского» тенорового пения в лице Ж. Дюпре. В этом плане знаковой является опера «Пуритане». Это — последнее, созданное в 1835 году творение В. Беллини, бывшее апогеем признания итальянской оперы-*semiseria* в Париже. Именно эта опера, поставленная вслед за «Лючией ди Ляммермур» Г. Доницетти в том же 1835 году, стала кульминацией принятия во Франции построссиниевской итальянской оперы (см. у Палена, [11, с. 58]). Потому что от начала 1830-х годов, от «Роберта-дьявола» Дж. Мейербера (1831) началось восхождение большого французского оперного театра — вплоть до триумфа «Гугенотов» в 1836 г., востребовавшего слово-героический образ, создававшийся «баритональным тенором», впоследствии названным «вердиевским».

Опера «Пуритане» В. Беллини написана на литературной основе романа В. Скотта (либреттист ценимый композитором граф К. Пепо-

ли), для которого показательна акцентуация бриттско-шотландского вклада в культурную историю Европы. Сюжет выстроен на соответствующем историческом материале, совершенно совпадавшем с установками «кельтской волны» первой половины XIX века [10, с. 525].

В свете вышесказанного об актуализации кельтской тематики симптоматично, что оба великих сочинения итальянских мастеров, В. Беллини и Г. Доницетти, созданные в 1835 г. («Пуритане», «Лючия ди Ляммермур»), посвящены драматико-трагическим событиям истории кельтов-шотландцев в Англии по романам В. Скотта, сама фамилия которого указывала на этноним ее носителя: «скотт» — кельт, шотландец. Кстати, и более ранняя знаменитая опера Беллини 1831 г. «Норма» также выстраивалась на исторических данностях о кельтах-друидах. «Кельтская волна» в культуре Европы отмечала интерес к раннему христианству, память о котором хранило русское Православие, отчего в русском искусстве этого периода также существен «кельтский крен» (см. «Фингал» В. Озерова, кельтские фольклорные элементы в «Руслане» А. Пушкина и М. Глинки, др.).

Совпадение времени написания вышеназванных опер Беллини и Доницетти по шотландской тематике дополнено параллелизмом сценических событий по материалам гражданских войн — это война XVI в. Алой и Белой роз у Доницетти, кровавая история Кромвелевской революции XVII в. у Беллини, причем в обоих случаях введен мотив сумасшествия в виде реакции на предательство-измену. Столь страшные перипетии сценического действия выдвигали требования к пению, совмещавшему показатели разнонаправленные, идущие от стоической героини старой школы, и требовавшие гибкой и легкой колоратуры от главных исполнителей, и также это новая идея «силового» форсированного вокала, выражавшего сверхнапряжение и отмеченного элементами речевой экспрессивности.

В опере Беллини «Пуритане» представлена суровая атмосфера карающего суда Революции, в решениях которого, по сюжету, однажды проступает милосердие — как случайный, но спасительный для героев акт. В центре — героический женский образ Эльвиры, представляющей «россиниевское сопрано», в котором сила характера и воли, выражаемая в мощи среднего и нижнего регистров, дополнена легкой колоратурой верхнего (роль для Дж. Гризи). Партнером главной героини становится рыцарь лорд Артур, теноровая партия которого является *единственной* в окружении басов-баритонов других ведущих партий (лорд Уолтон, бас, Сэр Джордж, бас и Риккардо/Ри-

чард Форт, баритон), запечатлевающих идеи кромвелевской бескомпромиссной карательности для не-своих. Лорд Артур, отмеченный теноровым тембром, заявляет представительство лагеря роялистов, богатство и разнообразие звучания партии которого призвано противостоять силе и блеску басовой мощи названных ведущих персонажей спектакля.

В целом партия Артура предназначалась для Дж. Рубини, величайшего мастера *лирического героического пения старой школы*, то есть с опорой на фальцетно подаваемые высокие звуки, еще и с подчеркнутой демонстраций их *pianissimo* [5], а также знаменитого исключительной статикой сценического поведения. Такого рода предназначение партии для исполнения ее А. Рубини вносило в нее символику «добра без кулаков», героя, позитивная пассивность которого призвана уравновешивать агрессивную наступательность окружения пуритан. В драматургии оперы Беллини выражены две фазы лирического действия: развитие действия как такового, в разветвлении смыслово-образных антитез (11 сцен), дающих предельно драматическую кульминацию в финале I, тогда как II и III акты (в совокупности 7 сцен, 4 во II и 3 в III) образуют план обсуждения-ожидания неизбежной катастрофичности происходящего, неожиданно (по-бидермайеровски!) завершающегося в благостном разрешении конфликта.

Тем самым очевидней предстает установка на *лирический* тип драматургии как развития от вершины-источника, которая просматривается и в операх Россини, и в сочинениях его младших современников Беллини и Доницетти. У самого Беллини двухактная «Норма» содержит более выраженные признаки драматической драматургии, поскольку к концу II действия обозначается главная кульминация произведения (хор «В битву») и дуэт главных героев, тематизм которых воспроизведен в увертюре. В «Пуританах» музыка оркестровой Интродукции заимствована из характеристик событий I акта, в частности, открывающая ее энергичная пылкая тема образует вариант темы хора из V картины «Rosa ella», вводя в звучание одну из прекраснейших мелодий оперы — запев Артура «O te, o saга» в квартете, составляющем «тихую» идиллическую кульминацию перед взрывным остро драматическим финалом I акта, состоящим из 6-ти (!) сцен.

Названное соло Артура в 5-й сцене I действия составляет продолжение хора — восхищения юной Эльвирой и ее достойным избранником, мелодический остов темы указанного хора-гимна представляет сцепление квартовых ходов  $\text{cis}^2\text{-gis}^1\text{-a}^1\text{-e}^1$ , которые в ритмически

укрупненном преломлении проходят в мелодии оркестра непосредственно перед Largo соло Артура (см. ходы  $a^2$ - $eis^2$ ,  $fis^2$ - $cis^2$ ,  $g^2$ - $cis^2$ ). Поэтому «покачивание» квартового зачина  $a$ - $d^1$  в рассматриваемом соло Артура в контексте ноктюрновой (беллиниевски знаковой, поскольку идет от церковной лирики первохристианского гимнопения [8, с. 50]) фактуры ариозо образует некоторую «точку отсчета». Это — мелодический символ Данного (не забываем, что риторика кварты связана с идеей Основ сущего), из которой произрастает красота (квинта — знак красоты, Космоса, пространства) квинтового оборота ( $a^1$ - $e^2$ ), достигая полноты проявления в секстовой интонации  $a^1$ - $fis^2$  (секста — показатель Совершенства как предел последовательности объема гексахорда, старинных церковных мелодий). Если сравнить этот выход Артура в I действии с его же партией в III акте (Дуэт с Эльвирой), то окажется, что эти же интервальные опорности отмечают и последующие высказывания этого персонажа.

Указанная интервальная стратегия мелодики Артура в 5-й сцене I действия «вбирает» кварто-секстовые установки Арии Риккардо из 3-й сцены и жанровый ноктюрновый настрой признания в любви-Служении — и с этой позиции выражения герой не сворачивает ни при каких перипетиях сценической сюжетики. Именно секстовые обороты составляют основание фиоритур Артура в квартетном звучании-подхвате в данной сцене, сообщая церковную высоту заявляемым словам Верности.

Финал I содержит описание героического отречения от счастливого и трудно завоеванного брака Артура в пользу выполнения долга роялистского служения, сцену сумасшествия Эльвиры, выражение возмущения и гнева окружения лорда Уолтона, в том числе мстительной энергии отвергнутого Эльвирой Ричарда Форта. Масштаб и интенсивность развития сценических и музыкально-тематических событий I акта и его венчающего финала несравнимы с последующими актами. Первые четыре сцены финала I связаны с характеристикой лорда Артура в его верности присяге королю, а, значит, и опальной вдовствующей королеве Энриетте, которую он спасает от разоблачения и казни — ценой отречения от жданного-желанного брака с Эльвирой. Показательно, что в сценах с Энриеттой вновь активизируются обороты квартовых ходов, которые базовыми оказываются и у несчастной королевы, принимающей помощь верного юноши.

Указанные сцены Артура и Энриетты составляют начало громкой вокальной симфонии финала I, драматическое *allegro* которого

составляет значительный контраст с последующим *полонезным* выходом не подозревающей quasi-измены Артура, а затем с ее *lamento* и сценой сумасшествия, наконец со стреттой «финала финала». Стоическое рыцарство Артура исключает динамику его портретной характеристики в музыке оперы: его сюжетно-образный знак — Верность, музыкально обнаруживаемый в гимнической лирике то созерцательно-благоговейного типа (его выход в сцене 5), то в стремительных решениях начала финала. Артур как персонаж отстранен от событий II действия, посвященного идее *патриотизма как религиозного энтузиазма пуритан*, концентрированного в мужском хоровом и сольном — басовом (!) — пении. II акт завершается удивительным, подсказанным Россини, и знаменитым дуэтом двух басов, который стал репрезентантом произведения в целом для современников. Именно на тему этого дуэта писали впоследствии Ф. Лист, Ф. Шопен, З. Тальберг, А. Герц свои Вариации по «Пуританам» (см. в книге А. Хохловкиной [9, с. 270]).

Все сказанное свидетельствует особую значимость названного Дуэта из «Пуритан» Беллини, составляющего вторую по значимости кульминацию оперы, но которая все же образует меньшую массу звуково-смысловой концентрации по сравнению с музыкой акта I и финала последнего. Идилличность по преимуществу музыки III действия утверждает исчерпывание того запаса выразительности, который в виде «вершины-источника» принят был в I акте (при общем объеме страниц клавира 263 количество нотных записей по первому акту охватывает 150, тогда как II и III действиям уделено, соответственно, по 56 страниц). Из этих количественных и смыслово-качественных соотношений безусловно следует вывод об осознании композитором *лирического* строя целого, что, собственно, и констатируется описаниями музыки этой оперы, отмежевывающейся от трагической развязки, имеющей место в других сочинениях Беллини и, прежде всего, в знаменитой «Норме». Исследователь итальянской оперы первой половины XIX в. А. Хохловкина резюмирует: «Идиллия была ближе композитору, чем трагедия, несмотря на его тяготение к трагическим сюжетам» [9, с. 270].

В «Пуританах», несмотря на заявку в названии, по роману В. Скотта, образа религиозно-гражданской распри, «...любовь Эльвиры и Артура, романтическая жизнь сердца и здесь стали для композитора естественным центром произведения» [9, с. 269]. И все же в «Пуританах, как и в других сочинениях В. Беллини, специальное

место занимают хоровые сцены, которые по жанровым традициям *semiseria* и в отличие от их самозначимости во французской большой опере образуют чуткий резонанс на нравственный пафос высказываемых героями мыслей-чувств. Поэтому в операх Беллини всегда имеется два центральных тематических комплекса, из которых один группируется вокруг ноктюрнового номера, выражающего высокое душевное откровение Веры как религиозно окрашенного культа нравственного идеала, а второй — это сколок наступательной улично-маршевой песни, способной вобрать интонационный потенциал популярной сферы и представить его в облагороженной жанровой ипостаси кабалетты или иного подобного последней музыкального типажа.

В трактовке исторических, подчеркнем, исторически-объективно кровавых и страшных событий, преобладает тонус их подачи в русле идей Реставрации, в бидермайеровском комплексе *примирения вражды и раскола*, то есть тот *идиллический* аспект, который и связывается с выразительными установками Беллини-композитора, вошедшего в историю музыки более всего как мастер *вокального ноктюрна*, воспроизводящего молитвенное сосредоточение в лирическом воспевании Высшего, соответственно религиозному генезису данного жанра: «Утренняя чаще всего построена на пении девяти псалмов. Эти псалмы объединены в три «ноктюрна» (ночные стражи) и чередуются с чтениями, которые, в свою очередь, перемежаются изысканными респонсориями...» [8, с. 50].

Идиллически-ноктюрновый акцент выставляется окончательно в III действии оперы, начало которого отмечено вновь выходом Артура — ситуация возвращается «на круги своя», гармонизуя Любовь-Верностью нравственно-окультуренно даваемые сцены вражды и ненависти. Три строфы Романса, пропеваемые поочередно Эльвирой (B-dur), а затем Артуром (дважды в C-dur) образуют Введение в Возрождение гармонии: дуэт Эльвиры и Артура образует трехфазную вокальную сонату, в которой покаянные нисходящие последовательности, заметно преобладающие в ряду ариозо дуэтной сцены, сменяются строфами дуэта согласия, построенного на гимнически-клятвенном заверении (C-dur, «*Vieni, vieni fra queste braccia, amor, delizia e vita*») Верности однажды данной присяге служению и любви. Поразительна насыщенность архетипическими ритмоформулами (помощартовски!) «кантового» ритма пунктирных фигур, но, в целом насыщенного кантовой «шаговостью» (ср. у Б. Асафьева: «Кант. В су-



шестве своем это хоровая х в а л е б н а я п е с н я, иногда достигавшая стройности и размаха оды... В ритмо-интонации канта всегда присутствует движение: это шествие с поздравлением» [1, с. 286]). Кантовые секстовые параллелизмы в вертикали созвучны секстовым упорам в мелодии, содержащей нисходящие (*catabasis*) покаянные мотивы. Это музыка — искупительная, любовь героев благословлена страданием, достойно отмечающим их восхождению к Счастью: ведь основа их союза — через личностную верность соединять разорванные гражданскими распрями национально-государственные ценности. Малая вокальная симфония финала III в качестве своего центрального номера содержит соло Артура, в котором очевидна реминисценция из прозвучавшего канта-дуэта с Эльвирой, но теперь преобращенного в молитвоподобное заверение — в *Des-dur, Largo maestoso*, в динамике *pp*, строфы которого похватываются хором. А стремительное завершение — хоровая кабалетта в *D-dur*, то есть в тональности выхода Артура в 5-й сцене I действия.

Проделанный анализ позволяет заострить внимание на концепции теноровой партии Артура, предназначенной в первой постановке для Дж. Рубини, как средоточии героики стоицизма, направленной на выразительность *лирического* пения, в котором драматические составляющие имеют оттеняющий главную линию *светлого* звучания, соотносимого с фальцетирующей палитрой старой школы, тенорового вокала, избегающего баритонального «затемнения» базисного в этой партии верхнего регистра: последовательность квартового диапазона *f1-g1-a1-b1* образует постоянный показатель высотных построений в партии. Лирический принцип драматургического развертывания партии Артура обнаруживается в том, что максимальное проявление высоких нот наблюдается именно в первом выходе героя, в соло 5-й сцены I действия.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
2. Горович Б. Оперный театр / Б. Горович ; [пер. с пол. Л. Малькова]. — Л. : Музыка, 1984. — 224 с.
3. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Конен. — М. : Музыка, 1972. — 526 с.
4. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография. — Одесса : Астропринт, 2014. — 440 с.

5. Соловьева Т. Рубини Джовани Батиста / Соловьева Т. // Музыкальный энциклопедический словарь ; [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 472.
6. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. — 2006. — № 1–2. — С. 1–5.
7. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Стахевич. — Харьков, 2000. — 305 с.
8. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. Ч. I–IV. — СПб. : Мирт, 2003. — 416 с.
9. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века : очерки / А. Хохловкина. — М. : Гос. муз. издат., 1962. — 368 с.
10. Языческие божества Западной Европы : энциклопедия. — М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. — 800 с.
11. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. — München : Seehamer Verlag, 2000. — S. 1023.

*Ду Фаньюн. Партія лорда Артура в опері «Пуритани» Белліні як осередок лірики у героїчному амплуа тенорового співу.* У статті розглядаються виконавські особливості партії лорда Артура в опері «Пуритани» Белліні з позиції виявлення ліричного витоку в героїчному амплуа тенорового співу. У якості аналітичної основи обирається інтонаційний принцип аналізу з акцентуацією стильово-компаративного підходу і підкресленням герменевтичного ракурсу зазначеного інтонаційного бачення природи музичної виразності в руслі асаф'євської музикознавчої школи в українському музикознавстві.

Ключові слова: героїчне амплуа, ліричне начало, традиції тенорового співу, інтонаційна основа музики.

*Du Fanyong. Part of the lord Artur in the opera «Puritans» of Bellini as the center of lyrics in heroic role of tenor singing.* In article performing features of part of lord Artur in the opera «Puritans» of Bellini from a position of identification of the lyrical beginning in heroic role of tenor singing are considered. As an analytical basis the intonational principle of the analysis with accentuation style компаративного approach and underlining of a hermeneutical perspective of the specified intonational vision of the nature of musical expressiveness in line with Asafyev's musicological school in the Ukrainian musicology is chosen.

Keywords: heroic role, lyrical beginning, traditions of tenor singing, intonational fundamentals of music.

