



Вокальная сенсация

На концерте Франко Фаджоли

Алексей ПАРИН

Максим Емельянычев и
Франко Фаджоли

Голос контратенора Франко Фаджоли сразу ошарашивает. Редкая тембральная красота, интенсивность впечатления в вашу память, захватывающее обаяние личности. И при этом сходство с голосом Чечилии Бартоли – для тех, кто принадлежит к ее фанатам, особая добавка. Когда Бартоли и Фаджоли поют вместе номер *Tui nati vulnerati* в *Stabat mater* Агостино Стеффани, голова идет кругом: где он, где она? И порою кажется, что голос Фаджоли богаче, пышнее, причудливее. Удивительно, что прямое положительное воздействие певца продолжается уже несколько лет, ничуть не угасая. Это доказывает: удивление и восторг связаны не столько с дебютными ощущениями, они коренятся гораздо глубже.

Концерт в Москве на открытии IV Международного вокального фестиваля «Опера априори» стал сенсацией. Заполненный до отказа Зал имени Чайковского то и дело взрывался аплодисментами и истощными криками. Фаджоли пел арии Россини, недавно записанные им для сольного диска. Его коллега Макс Эмануэль Ценчич записал диск Россини еще в 2007 году и тогда совершил первый

гендерный прыжок, исполнив своим красивейшим меццо-арии, написанные для женского колоратурного контральто. Кстати, у трех контратеноров нашего времени – серба Ценчича, немецкого румына Валера Сабадуса и аргентинца Фаджоли голоса особого типа, потому что они не переставали петь по-мальчишески высоко во время мутации. Голосовые связки при этом сохраняют свою гибкость и позволяют вокалистам развивать серьезную технику, добиваться более органичного, естественного звучания, чем тем фальцетистам, которые развивают свои голоса из баритонов после мутации.

Но вернемся к московскому концерту. Он имел сенсационный успех еще и потому, что Фаджоли получил отличных партнеров. Оркестром *Musica viva* дирижировал Максим Емельянычев, который уже успел стать европейской звездой. Оркестр звучал мягко и складно, округло и нежно. Емельянычев подчеркивает в Россини его общеевропейскую статью, связь с моцартианством, задушевность Века Просвещения, а не итальянское брио и не средиземноморское сладострастие. Я бы сказал, что его трактовка женственная, человечная, эстетизированная. По сравнению с оркестром *Armonia Atenea* под руководством робустного, мускулистого Йоргоса (Георгия) Петру, проявляющего связи композитора с музыкой предыдущих веков (с ними Фаджоли записал диск на лейбле «*Deutsche Grammophon*») наш ансамбль под рукой Емельянычева звучал намного мягче, и атмосфера у концерта была иная, более благостная, позитивная, жизнеутверждающая. Надо упомянуть и блестящего кларнетиста Валентина Урюпина, которого мы также знаем как дирижера в Перми и лауреата нескольких дирижерских конкурсов: он сыграл Интродукцию, тему и вариации Россини с виртуозностью залихватского, но строгого по вкусу скрипача-искусника.

А что же Фаджоли? Я уже видел певца в ролях: как Арбака в опере Леонардо Винчи «Артаксеркс» и Гелиогабала в одноименной опере Франческо Кавалли. Я помню многие сольные диски Фаджоли и его роли в полных записях опер Хассе, Кальдары, Генделя, Перголези, Глюка. Его вокальный масштаб заявлял о себе смело и однозначно.

В сольном концерте певец точно понимал всю драматургию жанра «презентации». Он знал, что один голос, одна



техника, одна стилистическая чуткость не создадут сенсацию. Сенсацией становится всегда крупно заявленная артистическая личность. И Фаджоли предъявил нам силу характера, мягкое свечение внутреннего мира, обаяние положительного заряда, открытость для общения. Его музицирование – а музыкант он высшего класса – заводило публике своей тщательностью и влюбленностью в дело. Его вокальные образы оказывались сгустками энергии, которая электризовала зал. Конечно, наиболее эффектно выглядели сцены из опер «Дева озера» и «Семирамида», и они заняли почетные места в конце каждого из отделений. Но, напивав публику разливами голоса в операх Россини, Фаджоли решил зайти в запретную зону: он спел ариетту Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», персонажа, которого от века поют только женщины и всегда только женщины. Почему он это сделал, вы поймете из интервью, которое мне удалось взять у певца в день накануне этого исторического концерта.

– Как вы начали петь тем голосом, которым владеете сегодня?

– Маленьким я пел в хоре. Там я получил особый опыт: меня выбрали петь отроком – мальчиком в «Волшебной флейте». Когда мне исполнилось примерно одиннадцать лет, в моем городе Тукумане в Аргентине как раз исполняли «Волшебную флейту». А там есть три мальчика, вот я и стал одним из них. Это оказалось огромным событием: играть на сцене вместе с настоящими оперными певцами, петь с ними. Тот момент оказался крайне важным для моих сегодняшних ощущений. Потом я выучился как следует играть на фортепиано и начал уже, можно сказать, фортепианную карьеру. Но все равно я почувствовал, что пение у меня в крови. Я был сосредоточен на игре на фортепиано и однажды как пианист играл для хора. В какой-то момент решили спеть Stabat mater Перголези. И я сказал: «Да, хорошо, я вам сыграю». Но, конечно, в нашем городе не было дисков с разными исполнениями этого сочинения, чтобы сравнить, как это интерпретируется разными коллективами. Я купил диск, дома включил проигрыватель. Я услышал голос сопрано и второй голос. Но второй голос показался мне каким-то странным, незнакомым. Я посмотрел, что написано на диске. Написано: сопрано, и пела, конечно, женщина. Но дальше стояло Джеймс Боумен – альт. Но ведь он мужчина! А поет высоким голосом!

– Это было уже после мутации?

– Да. Я в это время был сосредоточен на фортепиано. Но все время в виде шуток пел очень высоко, как будто имитировал женщин, потому что я не знал, что есть такие певцы, как контратенора. Я просто не знал, что есть контрате-

нор как особая специальность в пении. Когда я открыл на этом диске, что, будучи мужчиной, можно петь альтом, я сказал себе: «Я могу, я хочу это делать! Хочу стать контратенором». Но в Аргентине это не так просто. Я не знал этого, но решил: «Я буду так петь. Кто же меня может научить? Мне 18 лет. Я уже не “мальчишка”. Но для пения 18-19 лет – это хороший возраст!» Я нашел учительницу сопрано, и она мне сказала: «Хорошо, только у меня до сих пор контратенора никогда не было».

– Но она знала, что контратенора существуют?

– Знала. Когда я думал, у кого мне учиться в нашем городе, я осознал, что все педагоги местные, а вот она, Аннелиз Хофман, американка, и это мне показалось очень важным. Она вышла замуж за аргентинского гитариста, и они жили в моем городе. И я подумал: вот она, может быть, меня научит. Когда я к ней пришел, она не удивилась, сказала: «До сих пор у меня контратеноров не было, но твой голос звучит сам по себе красиво». Она меня учила, как всех остальных, без всяких особых приемов.

– Ваш диапазон был с самого начала таким широким?

– Широким-то он был, да, но чудовищным, некрасивым. Я брал и высокие ноты тоже, но в неправильной позиции. Мы иногда слышим, как певцы берут высокие ноты, но они не туда попадают. Я над этим до сих пор работаю каждый день. Это очень тяжелая работа. Но в то время у меня не было возможности использовать высокие ноты. Я бы свой голос просто разрушил. Я начал как контральто, и у меня учительница была очень умная, она меня учила белькантовой технике. И мы не только барочную музыку пели вначале. Я очень счастлив, благодарен ей за это. Она мне приносила для пения не только барочные арии, но и Россини, Беллини, Доницетти. Это мне позволило изучить весь мой вокальный диапазон и понять, как использовать мой голос для белькантовой техники. И потом шаг за шагом я уже превращался в меццо-сопрано. Я не сопрано, я все-таки меццо-сопрано. В барочной музыке я иногда пою сопрановые партии, но все-таки чувствую себя настоящим меццо.

– Какой ваш первый опыт пения в качестве контратенора на публике?

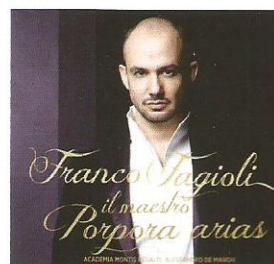
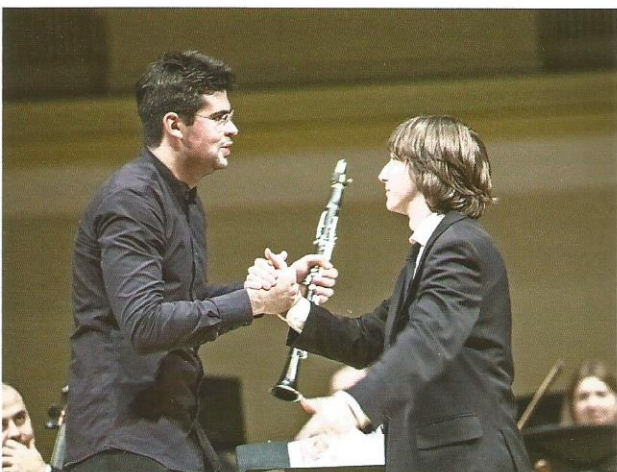
– Конечно, в моей провинции я должен был всем рассказывать, что же это такое мой голос, потому что люди, конечно, спрашивали: «Почему ты поешь как женщина?» Да, конечно, может быть, это звучит как женщина, но на самом деле я пою как мужчина, который поет своим головным голосом. Я был очень настойчивым и не сдавался. И, конечно, я ходил на прослушивания к дирижерам в моем городе. В какой-то момент хор и симфонические оркестры готовили Dixit Dominus Генделя. И моя учительница сказала: «Пойди на прослушивание». Это был мой первый опыт, когда я, собственно, пел с симфоническим оркестром, с хором партию в Dixit Dominus Генделя. Публика услышала что-то совсем новое. Они поняли всю серьезность момента, и они приняли меня. Я имел успех. Это стало началом моей профессиональной карьеры.

– А что стало вашей первой партией на сцене?

– Первой моей ролью на сцене был Гензель в опере Хумпердинка «Гензель и Гретель». Знаете, вообще в моей жизни часто встречаются такие вещи, которые я как контратенор никак не ждал. Я ведь совсем не из Буэнос-Айреса, я из Тукумана, который расположен на расстоянии 1200 километров от Буэнос-Айреса. И уже в Буэнос-Айресе я учился в академии театра Колон, а это, вы знаете, один из самых знаменитых театров в мире. И там большая итальян-



◀ Валентин Урюпин и Максим Емельянычев





ская традиция в исполнении опер. И очень хорошая оперная школа. Это даже не оперная студия, а скорее университет, оперный университет. Я учился в этой академии. И я был первым контратенором в истории этой школы. Педагоги просто не принимали контратеноров, даже если люди приходили на экзамены. А у меня голос оказался очень красивый, и поэтому меня приняли. Я думаю, что еще очень важно было, что меня учили белькантовой технике. И поэтому профессора сказали: «Вот с ним мы можем работать». Вдруг возникла возможность принять участие в прослушивании для оперы «Гензель и Гретель». Я пошел на прослушивание, и меня взяли. Мой дебют на сцене состоялся в роли Гензеля. Это был приятный опыт, очаровательный, мне было 23 года.

– А следующая партия в театре, наверное, в опере Генделя?

– Это был, кажется, Оттон в «Агриппине», не помню точно, или роль в «Геркулесе», Лихас. Но действительно, в опере Генделя.

– Пение у вас в крови, а что такое для вас актерская игра? Ведь Франко Фаджоли, безусловно, является актером.

– Должен сказать, что очень благодарен академии при театре Колон, в которой я учился. Потому что два раза в неделю нас учили игре на сцене. Какой-то из классов был посвящен технике исполнения. И мы читали Станиславского, изучали Чехова, мы многому научились. Речь шла о технике актерской игры. И еще был один класс, в котором проверяли, каким образом разные техники актерской игры применять к оперному спектаклю. Это супер-трудно, но заниматься этим надо. Именно поэтому наша школа такая прекрасная, одна из лучших в мире. Из нашей школы вышло много больших певцов. Потому что в одном классе мы учились актерской технике, а в другом классе нас учили, каким образом выстроить характер, каким образом убедительно показать фантазийную жизнь того персонажа, который находится на сцене, как создать цельный образ. Для меня было важно понять оперу как нечто целостное, как абсолютно целостное художественное явление, а не только как факт красивого пения. Я должен был понять, каким образом стать кем-то другим, а не оставаться самим собой. Поверить в момент «здесь и сейчас», когда ты играешь. Это очень важная актерская практика – резко сменить восприятие мига, но при этом надо еще продолжать петь. При этом ты должен еще и петь так хорошо, как только возможно. Не очень легко, но надо стараться. Такова моя работа.

– Когда вы переехали из Аргентины в Европу, для вас всё сильно изменилось? Вы столкнулись с другой жизнью?

– Аргентина очень далеко от Европы, вообще от всего на свете далеко. И поэтому если ты хочешь заниматься оперой всерьез, надо оттуда уезжать. Я понял, что должен жить в Европе, если хочу петь в разных местах разные партии. Вначале я, конечно, ездил туда – обратно. Там ведь вся моя семья, в Аргентине. Я живу в Мадриде. Какая-то часть нашей семьи живет в Испании, но это не такие близкие мне люди. Со стороны матери я испанец, и наши родственники живут в Сантандере в Кантабрии, это часть Испании, но все мои ближайшие родственники в Аргентине. Конечно, переезд – огромное событие, и до сих пор он остается огромным событием. Каждый день нужно выстраивать жизнь далеко от той страны, где ты родился. Это трудно. Но, может быть, всё изменится, когда я сам заведу семью. Потому что сейчас моя семья – это мои друзья. Я сингл, холост, но, может быть, если у меня будет своя семья, тогда ситуация изменится: я пушу, так сказать, свои собственные корни.

Жизнь в Мадриде мне нравится. Но все равно для меня огромное удовольствие возвращаться в Аргентину и быть дома с матерью, с братьями, с племянниками. Я сам выбрал такую жизнь и получаю удовольствие от этого. Может быть, публика не до конца понимает это. Но когда ты выходишь на сцену, то многое теряешь, очень многим жертвуешь, приносишь в жертву и какую-то часть своей личной жизни. Конечно, меня никто не заставляет возвращаться домой. Но надо понимать, что мы выходим на сцену со всей нашей жизнью за плечами. Я такую участь выбрал сам, это моя страсть, это моя любовь, и я делаю самое лучшее, что могу делать.

– Вы в Европе уже почувствовали себя на сцене в своей семье?

– Вы понимаете, в Европе меня быстро полюбили, у меня появились поклонники, они за мной везде ездят, и очень приятно их видеть постоянно рядом с собой. Благодаря дискам и записям меня уже знают повсюду, и многие считают, что я просто их близкий друг. Когда выхожу в первый раз на какую-то новую сцену, то думаю, что в зале кто-то есть из тех, кто меня так хорошо уже знает.

– Мой первый грандиозный опыт встречи с Франко Фаджоли на сцене – «Артаксеркс» Леонардо Винчи, концертное исполнение в Театер-ан-дер-Вин. «Артаксеркс» стал сенсацией. Это было историческое событие, опера с пятью контратенорами высшего класса, все это понимали. Оказалось очень важно, что вы пели в одном спектакле с Филиппом Жарусским, который котируется очень высоко.

– Я пел в этой опере партию Арбака, он главный герой. Потому что Арбак типичный герой в кавычках, как Секст в «Милосердии Тита». Для меня очень важно, что партия была написана для Карестини. Я вообще в принципе прикидываю на себя многие роли Карестини, поэтому такой опыт для меня был очень важен, конечно.

– У вас есть диски «Арии для Каффарелли» и «Porroga il maestro».

– Потому что Каффарелли – это всё самое трудное, остальное по сравнению с таким трудным материалом намного легче. Мне было важно добиться успеха в роли для Карестини. Идея Макса Эмануэля Ценчика собрать всех контратеноров вместе, Филиппа Жарусского, Валера Сабадуса, Юрия Миненко и меня, плюс тенора Хуана Санчо принесла грандиозные результаты. Получилось здорово, и зрителям очень нравилось.

– Настоящая сенсация! Но еще я вас видел в «Гелиогабале» Кавалли в Париже, и, мне кажется, это был тоже очень важный момент в вашей жизни. И вы

«Артаксеркс» Генделя ▲

«Юлий Цезарь в Египте» Генделя ▼



там, в парижской опере, играли королевскую роль. Ваше ощущение? Опера Гарнье оказалась трудным залом для вас или нет?

– Произведение Кавалли очень хорошо само по себе, но немногие знали о том, какова эта опера, но те, кто ее уже знал, могли о ней много прекрасного рассказать. Очень интересный характер сам император. Конечно, можно его сравнивать с Нероном или Калигулой. Но Гелиогабал это самый страшный из всех страшных императоров. И мы знаем, что Кавалли, великий композитор оперы «Ясон», решил написать такое устрашающее произведение именно об этом человеке. Сам факт, что эту оперу уже ставят в Опера Гарнье, весьма неожиданный. Мне казалось, что эту роль надо сыграть как-то особенно ярко, потому что «Гелиогабал» очень современное произведение. Император в конце доходит до каких-то жутких причуд. Но в самом начале он жил в том пространстве, где общество его не понимало. Он получил образование в совершенно другой культуре, в той, что Риму не соответствовала. Другая культура, с другими привычками и традициями. Но внезапно он попал в Рим и стал императором. И он пытался оставаться самим собой в той культуре, которая этого не принимает.

– Это очень современная ситуация.

– Да, он был странным существом, диковиной, наш Гелиогабал. Поражает то, что он одевался как женщина, не за закрытыми дверями, а абсолютно открыто. Потому что в городе Эмесе, где он жил до этого, в Сирии, было совершенно нормально приносить жертвоприношения божеству с абсолютной двойственностью, с двойственной сексуальностью. Норма выражалась именно так. Женщина одевается как мужчина. И контратенор – это то же самое. Мужчина, который поет как женщина. Я думаю, что это произведение актуальное. Здесь ведь еще показано и то, что если ты воспитываешься в одном месте, окруженный какой-то стеной, а потом тебя переносят в другое место, но ты остаешься самим собой, тогда возникает множество проблем. Нам предложили очень трудную декорацию: огромная лестница, по которой надо было много ходить вверх-вниз. Но я на сцене старался создать этого персонажа. И этого персонажа вы могли любить или не любить, но вы могли его жалеть. Именно такого персонажа я и хотел создать.

– Если вы играли Гензеля, то, может быть, Фаджолли когда-то споет и Керубино в «Свадьбе Фигаро»? Правда, во втором действии Сюзанна, Графиня и Керубино вступают в такое взаимодействие, что мужчине на сцене может прийти не очень просто...

– Я уже играл Керубино на сцене театра Колон.

– В комментарии к пьесе Бомарше есть слова, что эту роль должна непременно играть женщина.

– Может быть, это надо счесть правилом для XVIII века? Но мы сегодня многое воспринимаем по-другому... Опера – это реализация фантазии, выливающаяся на сцену.

– Я когда-то видел спектакль на сцене, лет сорок назад, когда приезжал Днепровский театр оперы и балета, там Керубино пел тенор. Это страшно. Как оперетта. Просто невозможно.

– Керубино может быть женщиной – или двенадцатилетним мальчиком! Я пел Керубино в Буэнос-Айресе, но мне бы хотелось повторить этот опыт в Европе, однако, к сожалению, меня никто на эту роль не приглашает.

– Вы должны это сделать в Москве! У нас разные постановки «Свадьбы Фигаро».

– Если я буду играть Керубино, я буду, конечно, создавать особого персонажа, но мне должны помочь люди, которые будут меня одевать и гримировать. Потому что мы вместе должны будем создать специальный эффект, публика должна увидеть отрока. Я надеялся, что из Гелиогабала постановщики будут делать красивого джентльмена, красивого юношу. Но поговорил с художником по костюмам: они не хотели делать Гелиогабала красивым, они хотели показать его страшным. Но если я буду играть Керубино, я должен быть чрезвычайно красивым. Если мы будем все вместе делать из меня Керубино, мы не станем слушать рекомендации Бомарше. Для нас важнее всего, что фантазия воплощается через сенсуальность, через чувствительность.

– Графиня и Керубино: мы видим женщину, которая вместе с другой женщиной. Почти лесбийская сцена сегодня.

– Мы должны чувствовать разницу между этими персонажами, между чистой фантазией писателя, тем, о чем хочет рассказать нам писатель, и самим произведением, о чем оно говорит нам теперь само. Будут действовать другие правила. И во время репетиций на одну из мизансцен вдруг кто-то скажет: стоп, мы имеем дело с мужчиной. Но если мужчина играет Керубино, многое развернется совсем по-другому. Нужно создать характер, нежный, как мед. Появится тинейджер, подросток, лучше сказать, эфеб.

– Может ли контратенор исполнять женскую роль?

– Я не буду отвечать на этот вопрос в общем и целом. Если один контратенор может что-то делать, это не означает, что все контратеноры смогут сделать то же самое. Каждый раз всё зависит от данного конкретного певца и от его вокальных способностей. И если я говорю, что я хочу спеть Керубино, это не означает, что оперные театры должны впредь нанимать контратеноров на роль Керубино. Это зависит от вокальной характеристики каждого певца.

– Может ли контратенор создать женский характер?

– Когда в «Артаксерксе» Ценчич и Сабадус поют женские партии, мы говорим об обычной театральной практике в барочное время в Риме. Конечно. Обычно кастраты дебютировали на сцене в женских партиях. Потому что в Риме женщинам не разрешалось выходить на сцену. Но эта традиция имела продолжение и в других городах, и в других странах. Молодые кастраты выглядели очень двусмысленно, они были еще безбородые и могли выглядеть как женщины.

– Может ли контратенор спеть Виолетту в «Травиате»?

– Может, но не надо этого делать! «Артаксеркс» был сочинен для кастратов, и там две женские партии пели кастраты. И когда мы делали спектакль, мы хотели сделать так, чтобы было как в первый раз, когда на сцене одни мужчины. Даже если кому-то из контратеноров удастся спеть главную роль в мейнстримном репертуаре, это не значит, что на такое способны все контратеноры. Для меня это не имеет никакого смысла.

– Если вы поете Россини, значит ли это, что вы можете спеть в «Золушке» саму Анджелину?

– Я бы не играл Золушку на сцене. Но я пою арию Золушки дома для того, чтобы развить технику. Это одна из самых трудных арий. Сегодня не надо контратенорам петь Золушку. Но я бы лично мог позволить себе такую шутку – спеть Розину в «Севильском цирюльнике» на сцене. Но только я бы играл не под своим именем. Взял бы псевдоним: Франческа Фазиоли. И чтобы никто меня не узнал!

– Я вам желаю большого успеха.

– Я надеюсь, что завтра вы будете так же наслаждаться музыкой, как я ей наслаждаюсь.



▲ «Катон в Утике»
Леонардо Винчи

▼ На фестивале «Early music» в Санкт-Петербурге