

О СИНТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ОПЕРНОГО ОБРАЗА
DESPRE NATURA SINTETICĂ A CHIPULUI DE OPERĂ
ABOUT THE SYNTHETIC NATURE OF AN OPERA CHARACTER

ЛЮДМИЛА АГА,

и.о. доцента,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Lucrul artistului de operă asupra rolului are o natură sintetică și încununează eforturile nu doar ale cântărețului, ci și ale dirijorului, regizorului, scenografului. Autoarea articolului de față studiază diferite aspecte ale acestui proces, bazându-se pe bogata sa experiență în funcție de solistă a Operei Naționale. Aceste aspecte îmbină lucru de sine stătător asupra tehnicii vocale, respirației, articulației, calității sunetului, analiza detaliată a partiturii, dramaturgiei, studierea partidelor altor personaje.

Cuvinte-cheie: operă, partitură, clavier, cântăreț-actor, compozitor, regizor, dirijor

The work of an opera singer on the opera part has a synthetic nature and combines the efforts of the singer, conductor, director, stage scenographer. The author of this article studies different aspects of this process on the basis of her experience as a soloist of the National Opera. These aspects include individual work on vocal techniques, breathing, articulation, sound qualities, detailed analyses of the score, dramaturgy, the parts of other characters etc.

Keywords: opera, score, clavier, singer-actor, composer, director, conductor

Оперное искусство имеет синтетическую природу, объединяя литературный, музыкальный и сценический компоненты. Как пишет А. Пазовский, «Опера – это музыкальная драма, а не концерт, и она создается по сценическим законам, которые являются представлением активного музыкально-сценического действия», то есть «...опера – это музыка в действии, оперный спектакль – это музыка в театральном воплощении» [1, с. 473]. Из этой природы оперного жанра проистекает требование к вокалисту быть не только певцом, но и актером.

Известно, что основными этапами работы над оперным образом являются следующие:

1. Ознакомление с музыкальными материалами, драматургией, либретто;
2. Разучивание оперной партии (самостоятельное и с концертмейстером);
3. Работа с дирижером и режиссером спектакля;
4. Представление синтетического результата в оперном спектакле.

Опираясь на собственный многолетний опыт работы над разнообразными партиями мирового, русского и отечественного репертуара, мне хотелось бы обобщить некоторые свои наблюдения и опыт в данной сфере.

1. Ознакомление с музыкальными материалами, драматургией, либретто

Работа над оперным образом начинается с изучения самого произведения. Прежде всего, вокалисту нужно понять, что представляет собой данная опера как сценическое произведение, проникнуться духом эпохи, характером действующих лиц, проанализировать различные ситуации разворачивающегося драматического действия, отраженные в музыке. Для решения этой задачи от певца-актера требуется знание истории, литературы, живописи, музыкального искусства соответствующей эпохи, то есть нужно быть образованным человеком, обладающим общей культурой. Только в этом случае у певца появляется возможность интерпретации роли в соответствии с замыслом автора.

Работа над партией начинается с тщательного, внимательного изучения либретто, клавира, партитуры оперы. Исполнителю оперной партии необходимо понять, какими музыкально-выразительными средствами переданы характеры, чувства персонажей, охватывающих широчайший спектр чувств и эмоций – от любви до страданий и ненависти.

2. Самостоятельное разучивание оперной партии

В отличие от камерно-вокального, концертного исполнения, пение в опере имеет свои особенности. Оно в значительной мере зависит от необходимости сценического действия, сценического движения и актерских задач. Требование режиссера петь в различных положениях и в условиях разных мизансцен зачастую усложняет звукообразование, дыхание, препятствует красивому и правильному звучанию голоса. Это неотъемлемая часть профессии оперного певца, требующая работы над совершенствованием вокально-исполнительской техники, постоянного, напряженного труда, комплексная работа, в которой объединяются такие аспекты исполнительства, как дыхание, звукообразование, звукоизвлечение, сценическое мастерство. Великий певец и педагог М. Баттистини говорил: «если певец-актер по настоящему осмыслит все те большие задачи, которые выдвигают перед ним творческие эмоциональные репетиции, а репетиции не могут и не должны быть иными! он придет к правильному решению и в вопросе о том, петь ли ему на репетициях в полный голос или ограничиться «легким напеванием». Если репетиции рассматриваются, как совместный творческий процесс коллективных исканий, певцу необходимо найти четкое выражение каждой черты, краски воплощаемого образа, значит, и голосовой аппарат певца должен с готовностью отозваться на любое художественное намерение и быть предельно мобилизован для творчества. Значит, и на спектакле, и на репетиции нужно петь профессионально в полный голос, а не «напевать». К сожалению, эта простая истина, как и прочие, элементарные законы творчества, нередко предаются забвению» [1, с. 346-347].

Здесь важно сказать и о том, что дирижёр также обязан учитывать профессиональный режим певцов, а певец должен знать, что петь надо «процентами», не форсируя звук. Нужно непрерывно искать новые возможности своего голоса, ежедневно работать над правильным певческим дыханием, мягкостью, подвижностью своего голоса, музыкальностью. Эта работа бесконечна и продолжается всю жизнь! Даже воплощая самые сильные страсти, певцу необходимо сохранять свободу и самоконтроль, иначе форсирование звука может привести к таким серьёзным последствиям, как широкий «рассыпанный» звук и «качка» голоса.

Душевные эмоции отражаются в звуке, в жесте, в пластике, для этого надо найти нужные краски и даже различные оттенки в звуке, чтобы выразить каждое чувство – радость, грусть, трепет, любовь, страх. Это достигается большим трудом, правильным и совершенным владением вокальной техникой. Нельзя любоваться своим голосом, вокальной техникой или просто демонстрировать свой талант. Когда достигается техническое совершенство, петь намного легче и от пения не устаешь. Несовершенство же вокальной техники ведет к большой нагрузке на горло и связки, вследствие чего появляется голосовая и физическая усталость, фальшь и другие звуковые изъяны. Обычно, работая над партией, больше внимания уделяется трудным, неудобным нотам, фразам, отрывкам (именно так я работаю со своими студентами в классе *сольного пения*). В начале целые фразы просто декламируются без музыки для того, чтобы найти правильные смысловые акценты, ударения, затем мы вокализируем без текста на основе подходящей гласной, которая подбирается индивидуально для каждого студента, и лишь когда начинает получаться ровный, собранный в резонаторах в позиции звук, переходим к следующему этапу – к пению с текстом.

Вспоминаю свою работу над партией Лизы в *Пиковой даме*. Репетируя с дирижером А. Г. Самоилэ над ариозо *Откуда эти слезы*, мне никак не удавалось найти нужные оттенки звука в начале ариозо, не получались ни ровные восьмые ноты, ни нужные акценты. И тогда дирижер сказал: «...не нужно ничего придумывать, просто внимательно вслушайся в музыку вступления к ариозо, в эти короткие проникновенные аккорды перед твоим вступлением, в атмосферу, которую создает оркестр, и просто продолжи эту мысль, а не начинай солировать». Конечно, на репетициях с концертмейстером и в процессе самостоятельной работы я много раз декламировала начало ариозо, слушала вступление оркестра и когда поняла, в чем состоит музыкальная мысль композитора – все стало получаться.

Словесный и музыкальный текст необходимо учить одновременно – так советуют великие певцы. Правильно произнесенное слово является одним из художественных средств и красок создания образа. Не случайно, А. С. Даргомыжский писал: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [2, с. 22]. Естественно, звук играет огромную роль в певческом процессе и является одним из ключевых элементов певческого мастерства. Многие итальянские мастера говорили, что для пения нужны три вещи: «голос, голос и голос». Обладая великолепной школой, итальянские певцы отличались инструментальным «выпеванием» мелодии в целом и каждого звука в отдельности, выполнением всех нюансов и требований композитора. Эта школа (и не в меньшей степени, «вокальный» итальянский язык), помогали итальянским певцам и в пении, и в речитативах не терять технические навыки голоса и слова. У них, как правило, всегда великолепная, четкая дикция и слово звучит понятно.

В русской музыке (в жанрах вокальной миниатюры и оперы) А. С. Даргомыжский сформулировал собственный принцип: голос – только средство для выражения мыслей и чувств, подчеркивающий естественность и благородство пения. На таких же эстетических позициях находился и М. Глинка. Как писал Б. Асафьев, «...60-70-е годы в истории русской оперы были не только закреплением глинкинских позиций и открытий Даргомыжского, но и стадией создания нового русского музыкально-драматического языка, форм и стиля. В Петербургской школе особенно проникновенной была работа над речитативом, как носителем оперного характе-

ра и более тесного взаимодействия слова-звука, то есть, единства речевой и музыкальной интонации» [3, с. 42-43].

О выразительности слова в пении можно сказать так: слово должно возвышаться до музыки, а не низводить музыку до обыденной речи. Чтобы наполнить содержанием произношение каждой буквы, необходимо научиться правильно произносить гласные и согласные буквы. Мы знаем, как поются, тянутся гласные звуки. В различной окраске этих звуков заложена яркая выразительность (не имеется в виду «пестрота звука»). Вокалисту важно сохранять ровность звука, придавая ему различные тембровые оттенки. Ударяемые гласные произносятся ярче, безударные, естественно, менее ярко, мягче: если соединить эти гласные дыханием – получится кантилена. Но для звучания слова не обойтись без согласных букв, которые тоже произносятся чётко и ясно. Чтобы этого добиться, требуется хорошее владение артикуляцией, нуждающейся в постоянной тренировке, развитии. В артикуляции участвуют мускулы губ, языка, в формировании слова – это так же гортань, нёбо, зубы. Вокалист должен научиться свободно и естественно артикулировать в процессе пения все согласные, а не только некоторые из них. И так, к тянущемуся гласному звуку в последний момент пения присоединяется согласный звук. Текст в пении переносится с ноты на ноту, иногда не по грамматическим правилам. Например, слово «не меркнет» в пении произносится так: «не ме---ркнет»¹. Так произносятся слова при пении, выдерживая голосом полную длительность одной или нескольких нот и соединяя согласный звук с последующим слогом.

Чётко произносить согласные – не значит утрировать их. Не должно быть механического произношения согласного звука: вокальное исполнение опирается на так называемую пластику речи и ритма. Надо организовать речь, сделать её осмысленной, снабдить правильным ударением и сделать художественно завершённой. Именно правильное интонирование, точная окраска слова и фразы обеспечивают выразительность пения. Приведем высказывание А. Павловского, в котором сформулированы основные принципы работы над текстом в опере: «Передавайте правильно длительность звуков, слогов, слов, остроту ритма при сочетании их звуковых частиц; образуйте из фраз речевые такты, регулируйте ритмическое соотношение целых фраз между собой. Любите правильные и чёткие акценты, типичные для переживания чувств, страсти или для создания образа» [1, с. 414].

Еще одним важнейшим аспектом оперного пения, имеющим как техническое, так и выразительное значение, является дыхание. Искусство пения – это искусство вдоха и выдоха: этим процессом необходимо умело и сознательно управлять². Вот лишь несколько высказываний, подтверждающих важность дыхания в процессе пения. Так, У. Мазетти говорил о том, что «работа над расхождением дыхания есть главное условие правильной постановки голоса» [1, с. 398], а Э. Карузо, в свою очередь, отмечал: «звук, не опертый на дыхание, всегда беспомощен. Он не несётся, и даже на небольшом расстоянии его не слышно» [1, с. 398]. Перебор или недостаток воздуха в процессе пения недопустим: воздуха нужно брать столько, сколько необходимо для целей звукоизвлечения, отдавая его естественно, без напряжения, но с опорой. Это состояние создает ощущение физической легкости и помогает дышать спокойно и ритмично.

Дыхание – основа педагогики пения, певец дышит обычно глубоким диафрагматическим дыханием (это дыхание можно почувствовать лежа). Старые итальянцы говорили, что взятый

1 Я тренирую дыхание так: спокойный глубокий вдох и спокойный выдох, причем во время выдоха постоянно удлиняется с каждым разом все больше и больше. Иногда эту тренировку провожу во время ходьбы исключительно в теплое время года. Некоторые певцы тренируют дыхание обычными спортивными упражнениями, которые подбираются индивидуально. Эти тренировки укрепляют все мышцы принимающие участие в певческом дыхании. Нарбатываются правильные навыки в этот процесс, которые в дальнейшем становятся «автоматическими», певец не думает о том, как надо дышать.

2 Репетиции проходили еще в старом здании оперного театра. Все составы, как правило, присутствовали на всех репетициях. Пели в голос и, Боже упаси, если заболеешь и пропустишь хоть одну репетицию! Если не участвуешь в репетиции, обязательно слушаешь и смотришь, как работают твои коллеги. В клавише делались пометки, что бы потом не тратить времени на повторение, а дома продолжалась самостоятельная работа.

воздух не должен отягощать певца. «...Певец обрабатывает, формирует и окрашивает своим тембром воздух» [4, с. 32] – говорил Дж. Лаури-Волпи. Певческое дыхание всегда отражается на характере звука. Правильное, спокойное дыхание – такой же спокойный, красивый звук, жесткое дыхание – жесткий звук. Всегда должна быть опора дыхания, а значит и звука.

Расслабленное дыхание – это дыхание без опоры. Ф. Шаляпин подчеркивал, что опора на дыхание обязательна для всего голоса – от самых низких до самых высоких нот. Певческое дыхание является мощным средством выразительности, а процесс управления им – осмысленная работа, соответствующая стилю исполняемой музыки. Например, по остроумному выражению Дж. Лаури-Волпи, «для исполнения итальянских веристских опер, певец должен обладать «железными легкими» и «стальной диафрагмой» [4, с. 6].

Резонаторы (прежде всего, купол, небо, то есть все головные резонаторы, и грудь) помогают певцу, обогащая вокальный звук обертонами, благодаря чему он становится округлым, звучным, полетным. Никогда нельзя перегружать и расширять звук – это ведет к качке и деградации голоса, поэтому певец должен очень грамотно, осознанно подходить к выбору партий, не выходя за пределы возможностей своего голоса.

Таким образом, вокальная техника – совокупность всех художественно-выразительных средств голоса, способных выражать мысли и чувства оперного персонажа вокальными средствами, поэтому вокальной техникой, включающей дыхание, звукообразование и звукоизвлечение, нужно заниматься на протяжении всей сценической деятельности. Прежде чем выйти на сцену, певец отрабатывает свою партию самостоятельно и с концертмейстером до мельчайших подробностей, деталей, нюансов. На сцене нельзя быть бездушным и пассивным актером. Каким бы красивым звуком не пел на сцене певец, он никогда не достигнет художественной выразительности, если не раскроет образ, не обогатит его выразительными красками, оттенками, не оживит своим переживанием подтекст музыки, задуманной композитором.

В мировом музыкальном искусстве есть немало примеров, когда, не обладая выдающимися голосами, певцы достигали высот благодаря огромному труду, образованности, вкусу, интуиции художника, артистическому темпераменту: это М. Ф. Малибран, Н. Фигнер, Ф. Стравинский и многие другие.

Еще одним важным аспектом певческой деятельности оперного певца является сохранение голоса. «...Практика выдающихся певцов, подобных Батистини, учит нас, что певческий режим – это процесс активного сохранения голоса. Это – драгоценное средство для поддержания в себе постоянной, творческой бодрости и уверенности в своих профессиональных силах. Певческий режим – это труд, поиски, непрерывный художественный и технический тренаж, подготовляющий артиста к полнокровной жизни на сцене. Таким должен быть певческий режим и во время каждой репетиции» [1, с. 335]. Нельзя не согласиться и с утверждением, многократно проверенным на собственном вокально-сценическом опыте: что «чтобы достигнуть спокойствия профессионала и уверенности художника-мастера, нужно петь каждый день. Голоса изнашиваются не от длительных занятий и частых выступлений, а от неправильных занятий и неподготовленных выступлений» [1, с. 351].

3. Работа с дирижером и режиссером

Несмотря на разные задачи этих двух важнейших фигур в построении концепции оперного спектакля, они объединены в один раздел, так как оба этих творческих лица составляют команду единомышленников, старающихся, каждый средствами своего искусства, добиться воплощения идеи композитора и драматурга в звуке, пении, сценическом действии. Именно благодаря их усилиям, пение солистов не просто выражает определенное чувство, а стремится к искусству перевоплощения через выразительное, осмысленное, действенное пение и слово. Важно подчеркнуть, что оперный образ – это, прежде всего, музыкально-звучащий образ и внутренняя его сущность «запрограммирована» в музыке композитора, в музыкальной драматургии, во внеш-

нем (событийном), и внутреннем (психологическом) действии оперного произведения. Это значит, что певец-актер должен искать характер воплощаемого образа, внутреннюю логику переживаний и страстей персонажа в самой музыке, в содружестве с дирижером и режиссером.

Как говорил А. М. Пазовский, работа с дирижером над партией – это не урок по разучиванию нот, а «процесс воплощения идей и мыслей композитора в живой, полнокровной, звучащий образ посредством выразительного, осмысленного, действенного пения» [1, с. 354]. Вместе с дирижером певцу нужно оценить глубину, смысл, красоту звука и слова в музыкально-сценическом произведении. Пение должно быть не только красивым, но и наполненным внутренним содержанием, мыслью и эмоциями. Трудности, связанные с вокальной техникой, не должны проявляться во время пения, их нужно научиться скрывать от публики. Именно этими моментами и сложна профессия певца-актера.

Чем точнее выучен музыкальный материал, тем продуктивнее и интереснее будет работа певца с дирижером, а потом и с режиссером. Мне всегда было интересно работать над общими постановками театра, нежели над вводами в уже идущий спектакль. Преимущества такого подхода очевидны: с первой ноты изучения своей партии и оперы и до премьерного спектакля, ты работаешь вместе со всем коллективом театра, а это означает множество занятий с дирижером, спевки с другими персонажами оперы, хором, оркестром, сценические репетиции. Это – интереснейшие этапы творчества певца-актера, когда совместно с большим артистическим коллективом осуществляется творческий замысел.

Именно так начиналась работа над *Иолантой* в 70-е годы, постановщиками спектакля были А. Гершфельд и Э. Константинова². *Иоланта* – одна из самых светлых опер П. И. Чайковского. Главная героиня находится в атмосфере нежной поэзии. Это нужно было отобразить в звуке, мелодике партии, тончайших оттенках и нюансах. Поиск нужных музыкальных красок велся и на занятиях с дирижером, и на спевках, и на оркестровых репетициях. Каждый певец предлагал свои находки, что-то принималось, что-то отвергалось. Настроение героини в начале оперы полно неясной тревоги, а развитие образа означает движение к свету, к познанию жизни. Как найти все эти краски? Переживая чувства Иоланты, я старалась петь более лирично, светло, не загружая голос драматизмом, культивируя более нежное и трепетное звучание.

Дирижёр и режиссёр говорили, что Иоланта грустна, но нельзя петь эту партию плачущим звуком. Вместе мы искали нужные оттенки и интонацию звука. В дуэте с Водемоном, Иоланта становится другой: здесь требуются драматические оттенки голоса, потому что героиня, поверив Водемону, желает прозреть и превращается из ребенка в любящую женщину.

4. Работа с режиссером

Огромный вклад в развитие теории построения оперного образа внес выдающийся русский оперный певец Ф. И. Шаляпин, славившийся способностью уникального объединения певческого дара с актерским мастерством, сценическим движением, искусством грима и живописи. Вот как описывает певец особенности построения оперного образа: «...как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать приблизительно, это будет вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса. Скажу, однако, что сознательная часть работы актера, имеет чрезвычайно большое, может быть даже решающее значение, она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет её» [5, с. 284].

Опыт великого русского певца до сих пор остается большой ценностью для современных оперных исполнителей. Сценическое исполнение Ф. И. Шаляпина поражало своей простотой и выразительностью: он умел точно схватить типический характер образа, был необычайно пластичен, органичен в действии тела, жеста и мимики. Певец всегда говорил, что «...жест есть не движение тела, а движение души» [1, с. 510]. Это – не театральная иллюстрация роли, а «...жест, возникающий от слова, выражающий ваше чувство параллельно слову. Этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное воображением» [1, с. 510-511].

Очень важно знать партии всех персонажей оперы: это очень помогает пониманию и верной интерпретации собственной роли. Особую роль играла и психологическая подготовка в день спектакля: в таких ситуациях всегда думаешь о спектакле, о своей роли, просматриваешь клавиш, мысленно вспоминаешь мизансцены. Когда хорошо владеешь выученным материалом, можно позволить себе импровизацию в отношениях с партнерами спектакля.

Работа над поисками новых черт характера музыкального образа никогда не должна заканчиваться. Даже когда партии пелись годами, спевки перед спектаклями проходили очень скрупулезно, музыкальный материал и вокальные партии обогащались новыми находками. В 1970-е годы так работали с певцами дирижеры А. Молчалов, Л. Гаврилов, Д. Гоя, А. Гершфельд, а в 1980-е и А. Самоилэ, внёсший весомый вклад в развитие театра.

Библиографические ссылки

1. ПАЗОВСКИЙ, А. *Записки дирижера*. Москва: Музыка, 1966.
2. ДАРГОМЫЖСКИЙ А. *Избранные письма*, Москва: Музгиз, 1952.
3. АСАФЬЕВ, Б. Н.А. *Римский-Корсаков*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1944.
4. ЛАУРИ-ВОЛПИ, Дж. *Вокальные параллели*, Москва: Музыка, 1972.
5. НАЗАРЕНКО, И. *Искусство пения*. Москва: Музгиз, 1948.