

НЕКОТОРЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ТРУДНОСТИ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РИХАРДА ВАГНЕРА

При постановке музыкальных драм Вагнера отечественными театрами, как правило, возникает целый комплекс сложностей: оркестровые, режиссерские сценографические, стилевые, языковые и т. д. И все же основной проблемой всегда оставалось исполнение вокальных партий. Как на рубеже XIX–XX столетий, так и сегодня, практически не возникает вопросов по поводу исполнения вагнеровских оркестровых партий. При всем различии режиссерских и дирижерских решений каждая из интерпретаций имеет право на существование. Что же касается вокальных партий, то здесь сразу возникают проблемы: далеко не каждый голос по своим параметрам подходит для исполнения Вагнера, тем более что помимо вокальных данных здесь необходим широкий спектр артистических качеств.

Рассматривая специфику вагнеровских вокальных партий, представляется целесообразным остановиться на некоторых моментах, вызывающих наибольшие трудности у исполнителей. Например, в сцене Альбериха и Миме партия Альбериха речитативна, состоит из коротких взволнованных реплик и исполняется в быстром темпе. Это провоцирует исполнителей на легкую дыхательную эмиссию, которой необходимо по возможности избежать (особенно это касается нисходящих пассажей) («Золото Рейна». Сцена 3. Альберих и Миме).

Далее вокальная партия Альбериха становится более разнообразной, появляются кантиленные эпизоды, требующие хорошей дыхательной опоры. Поэтому, если ранее в подвижных речитативных эпизодах певец позволит себе «снять» звук с дыхания, то в распевных фразах, где присутствуют широкие скачки, зажатие голосового аппарата неминуемо («Золото Рейна». Сцена 3. Альберих, Вотан и Логе).

В опере «Валькирия» вокальная партия Брунгильды чрезвычайно разнопланова и насыщена техническими трудностями. Ее боевой клич валькирии «Ho-jo-to-ho!» сопровождается октавными скачками в мелодии («Валькирия». Акт 2. Сцена 1. Брунгильда).

Скачки вверх столь широкого диапазона в пунктирном ритме, исполняемые форте, опасны с точки зрения изменения местоположения гортани. Если гортанная щель будет уменьшаться, что происходит при изменении более широкого положения гортани на более узкое (так называемое «подскакивание»), то верхние ноты не прозвучат столь насыщенно, как центр. Это объясняется снятием звука с грудной опоры и его уходом только в головное резонирование. Такое взятие верхних нот провоцирует многих певиц на форсирование звука, что ведет к нивелированию тембра и неприемлемо для исполнения.

Весьма широк в этой партии диапазон громкости звучания. Здесь присутствуют и яркие фрагменты на форте, где оркестровое фортиссимо медных духовых ставит перед солисткой сложную задачу создания оптимального ансамбля с оркестром («не потонуть» в его звуковых волнах) («Валькирия». Акт 2. Сцена 1. Брунгильда), и лирические эпизоды, исполняемые на пианиссимо, которые неудобны своей низкой тесситурой и скачками вниз («Валькирия». Акт 2. Сцена 2. Брунгильда и Вотан).

При пении на пианиссимо весьма удобно полно озвучивать зал в верхнем диапазоне, когда высокие обертоны обеспечивают «полетность» голосу. Вагнер же диктует певице технически сложные условия: зал необходимо озвучить при тихом задумчивом кантиленном пении в низком диапазоне. Говоря о вокальных трудностях партии Брунгильды нельзя не упомянуть и очень широкий диапазон – от *ля* малой до *до* третьей октавы, причем это не гаммообразные пассажи, позволяющие голосовому аппарату постепенно преодолевать тесситурные сложности, а скачки не только на октавы, но и на другие вокально весьма неудобные интервалы («Валькирия». Акт 3. Сцена 3. Вотан и Брунгильда).

В речитативных эпизодах основное внимание необходимо направить на четкое артикулирование, ясное донесение слов до зрителя, что при низкой тесситуре, быстром темпе, скачках, альтерациях выполнить весьма сложно, особенно на языке ори-

гинала («Валькирия». Акт 3. Сцена 3. Вотан и Брунгильда).

Проблемы, связанные с подобными речитативными фрагментами, возникают не только в партии Брунгильды. Они типичны для вагнеровского вокала. Становится понятным, почему русский тенор И. Ершов, исполнявший многочисленные партии в операх Вагнера только на своем родном языке, отклонял многочисленные ангажементы немецких театров. Сама фонетика немецкого языка со множеством согласных, особенно в конце слов, существенно усложняет исполнение речитативов. Эти трудности присутствуют и в партии Зигфрида («Зигфрид». Акт 1. Сцена 1. Зигфрид и Миме).

Витиеватость мелодии, скачки на квинты и сексты вверх и вниз в очень быстром темпе довольно сложно совмещать с преувеличенно четкой артикуляцией. Задача же быстрого и точного произнесения текста на неродном языке делает партию еще более трудной для российских исполнителей.

Протяженные фразы, включающие скачки и крайние верхние ноты исполнительского диапазона, требуют от исполнителя партии Зигфрида виртуозного использования широкого дыхания. Причем, в тех эпизодах, где оркестр вступает в диалог с солистом, очень важно не ускорять темп из-за проблем с дыханием («Зигфрид». Акт 1. Сцена 3. Зигфрид и Миме).

В этих переключках многие исполнители не справляются со столь протяженными мелодическими линиями. Они начинают торопиться, особенно в окончаниях вокальных реплик, не учитывая того, что музыкальная фраза на этом не заканчивается, а продолжается в исполнении оркестра. В этом случае из-за темповых различий вокальной и оркестровой партий проблемы с дыханием певца оказываются на поверхности и становятся слышны публике.

В диалоге с лесной птичкой в конце второго акта оперы «Зигфрид» главный герой преобразается из шаловливого подростка в мужчину, желающего познать любовь. В этой сцене преобразования перед исполнителем стоят серьезные актерские задачи. Воссоздавая разноплановость образа Зигфрида, вокалист должен учитывать, что процесс трансформации героя необходимо передать и актерскими, и вокальными средствами: здесь тембр голоса исполнителя существенно меняется, приобретая драматический оттенок.

Особое место в тетралогии занимает диалог Зигфрида и Брунгильды в третьем акте оперы «Зигфрид». Это один из ярчайших по своей лирической наполненности и эмоциональной экзальтации фрагментов. Здесь от солистов требуется максимальное использование своих вокально-технических навыков. Поскольку практически вся сцена диалога, за исключением последнего эпизода, состоит из достаточно протяженных сольных реплик Зигфрида и Брунгильды, то в этой сцене оказывается крайне важным сочетание тембральной окраски и родство типов голосов исполнителей. Для Зигфрида, в партии которого кантиленные участки то и дело перемежаются с речитативными эпизодами, важно ощущение хорошей звуковой опоры. При сложном мелодическом рисунке и постоянных скачках основная задача исполнителя – не потерять импеданс, возникающий при пении («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

Явление импеданса, то есть смешивания головного и грудного резонирования, в этой сцене должно возникать с превалированием грудного резонанса. Это обеспечит мягкость и сочность голосовому тембру.

Многочисленные лирические фрагменты в партии Брунгильды в этой любовной сцене позволяют голосу литься свободно. Кантилена на центральном участке диапазона помогает избавиться от зажатия гортани и форсирования звука. Сложность составляют эпизоды, написанные в высокой tessiture. Такие довольно протяженные отрезки со множеством верхних нот заставляют связки работать в предельном режиме, что представляет собой серьезную проблему даже для опытных певиц («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

В заключительной части сцены, где сольные реплики героев перерастают в любовный дуэт, потребность тембровом единстве голосов обостряется. Сложный ритмический рисунок вокальных партий здесь не поддерживается оркестром (в оркестровой партии звучит тремоло) («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

Этот дуэт важно спеть точно, без темповых отклонений. Созданию идеального вокального ансамбля будет способствовать сходство типов голосов солистов: драматическому тенору гораздо легче найти звуковой баланс с драматическим сопрано. Важность сочетания родственных тембров особенно ощущается в тех эпизодах, где один из солистов несколько тактов исполняет длинную

высокую ноту, а на нее наслаивается мелодия вокальной партии партнера («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

Верхний звук как у тенора, так и у сопрано, должен быть наполнен грудными обертонами. При этом ни в коем случае нельзя форсировать звук, так как в сочетании с вокальной линией партнера может возникнуть тембральный дисбаланс. От мастерства исполнителей в данном случае зависит успех всей сцены.

Ввиду того, что в настоящее время в России наблюдается неуклонный рост интереса к музыке Р. Вагнера (только Мариинский театр в период с 1997 года поставил практически все музыкальные драмы немецкого гения), остро встал вопрос о подготовке певцов вагнеровского репертуара. Если говорить о вокальных трудностях в вагнеровских драмах, то это, безусловно, не новость. Р. Вагнер – чрезвычайно самобытный композитор, который ставит перед вокалистами образные и технические сверхзадачи: напряженная тесситура, скачки, плот-

ная оркестровая ткань, – это далеко не полный перечень, возникающих перед исполнителями трудностей. Поэтому современному вокалисту следует как можно раньше начинать знакомиться с произведениями Вагнера с тем, чтобы учиться преодолевать эти трудности.

На современном этапе актуальным представляется включение отдельных номеров из музыкальных драм Вагнера в учебный репертуар студентов консерваторий. Известно, что исполнение музыки Вагнера требует специфических голосов, но, даже не обладая таким голосом, студент – вокалист, познакомившийся в классе по специальности с произведениями Вагнера, будет профессионально подготовлен к исполнению музыки современных композиторов. Думается, что чем раньше начинающий певец приступит к исполнению произведений Вагнера, тем успешнее он будет исполнять музыку этого композитора, и тем легче будет постигать музыкальный язык не только немецких, но и других авторов послевагнеровского периода.