

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ФРАНЦИИ ГЛАЗАМИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ XX ВЕКА

Сернова Т.В., Черняк В.А.
(г. Минск, БГПУ)

Abstract. *In the article features of performing interpretation of opera music of France by leading singers of the 20th century - P. Domingo and V. Atlantov are considered.*

Keywords: *opera; the consignment; vocal-performing tradition; performance interpretation.*

История существования оперы Ж. Бизе «Кармен» на театральной сцене показывает, что она, как ни одно другое произведение этого жанра, является объектом непрекращающихся горячих споров, смелых экспериментов и, одновременно творческих открытий, достижений, прорывов. Композиторский текст столь многомерен, что предполагает неисчерпаемость исполнительских вариантов его прочтения.

Примечательно, что для многих певцов, в чьем репертуаре присутствовали так называемые «коронные» партии, образ Хозе заслонил другие сценические персонажи, став центральным в их артистической карьере. Партия в исполнении П. Доминго в контексте творчества певца воспринимается как долгожданное воплощение всех его актерских устремлений. Почитатели таланта В. Атлантова, его коллеги и партнеры по сцене единодушно полагали, что образ Хозе один из лучших созданных им на сцене. Можно продолжить перечень исполнителей, для которых именно эта роль явилась квинтэссенцией их лучших вокальных и артистических качеств. Очевидно, секрет данного явления заложен в самой партии. Образ, созданный композитором, ждет от исполнителя максимальной отдачи, концентрации всех его сил и эмоций.

Анализ исполнительских прочтений, запечатленных в воспоминаниях современников или критических отзывах, в аудио- и видеозаписях отражает акт сценического воплощения партии Хозе, остающейся в истории как результат уникальной исполнительской интерпретации. Это позволяет выявить не только характерные особенности, присущие каждому прочтению в отдельности, но и, обобщив многолетний исполнительский опыт, сформулировать закономерности процесса создания музыкально-сценического образа в оперно-исполнительской практике.

Центральным звеном в подобном исследовании непременно является певец, так как важнейшим фактором сотворения исполнительской интерпретации выступают индивидуальные качества личности исполнителя, его сценические вокальные характеристики, эстетико-художественные идеалы, социокультурный контекст эпохи создания постановки.

Как известно, Пласидо Доминго – испанский оперный певец, лирико-драматический тенор, крупнейший представитель итальянской оперной традиции второй половины XX века. Вместе с Лучано Паваротти и Хосе Каррерасом входит в тройку наиболее известных в мире теноров.

Певца отличает поразительная работоспособность и самоотдача. А о широте и разносторонней одаренности его художественной натуры

свидетельствуют записи на пластинки, работа на радио и телевидении, выступления в амплуа дирижера и писателя. Артист обладает великолепным мягким, сочным, полетным голосом. С первых моментов выступления его манеру исполнения отличает искренность общения со слушателем, музыкальность, отсутствие аффекта, игры на публику. Каждый созданный образ П. Доминго – это пример высокой вокальной культуры, богатства исполнительской нюансировки, отточенности фразировки, необыкновенного сценического обаяния. Тонкий художник, он высокопрофессионально исполняет как лирические, так и драматические теноровые партии. В его репертуаре около ста восьмидесяти партий, многие из которых записаны на пластинки.

Судьбы, переживающие роковые обстоятельства, бушевание сильных страстей, духовная борьба света и тьмы в душе человеческой – всегда волновало П. Доминго. Его справедливо называют исполнителем романтического толка. Углубленная подача мысли, по-особому экспрессивное выражение чувства в высшей степени присущи певцу. Однако устремленная к передаче соответствующих характеров, рожденной той или иной эпохой, художественной волей того или иного композитора, эта особенность творческого почерка артиста всякий раз принимает другое обличье. Например, благородство манеры, точно выверенный штрих, весомое произнесение фраз, значительность тона, естественно, ассоциируется в нашем представлении с образом Хозе. Безусловным успехом П. Доминго стало исполнение главной роли в известнейшей экранизации Ф. Розе оперы Ж. Бизе «Кармен».

Певец в образе Хозе стремился показать личность необычной судьбы, незаурядную в поступках, яркую в страстях. Артист очень тонко прочувствовал «доминанту» роли, то «зерно», сущность образа, ведущую идею, которая скрепляет жизнь образа на сцене. Так, Хозе для него, прежде всего, человек, стоящий перед сложным и роковым выбором, который неизбежно приведет его к трагедии. Человек чести и совести, он полностью погружается в свои чувства и эмоции, следует им, отказываясь от своего прошлого. Раскрытие стержня характера героя П. Доминго реализует, прежде всего, через голос.

Тенор П. Доминго подобен сокровищу – так он переливчат и многогранен в роскошестве оттенков; он и мощный, крупный, и гибкий, упругий; он разливистый, легко «летающий», и бархатистый, благородно сдержанный, он может быть мятежно раскаленным и нежно растворяющимся в тиши. Отмеченные мужественной красотой, аристократическим достоинством ноты его центрального регистра, плотный, насыщенный сдержанной драматической силой нижний участок диапазона, исполненный

трепетной вибрации, сверхчувствительный верхний регистр узнаются сразу и обладают огромным воздействием.

Сам по себе замечательно богатый, свободного полета певучий звук мастера, подается артикуляционно четко, отмечен лепкой ритмического рельефа, включен в точные рамки темпоритма; выпукло укрупненное донесение отдельных слов, оборотов, фраз, фиксация внимания на зонах forte, на сияющих вершинных нотах как бы компенсируется, уравнивается тончайшей микроразработкой текста роли – динамики, агогики, штриховой, артикуляционной техники. Так, у П. Доминго выдающееся ощущение темпоритма. Найдя тот самый, единственно необходимый для исполнения партии темп, сжившись с ним, войдя в него, певец развертывает в найденном темпоритме массу внутренних «событий» (и оттяжки, и едва уловимые ускорения), не допуская академической застылости художественной жизни образа. Или способ выделения узловых по смыслу слов: певец делает это еле заметно, чуть растягивая гласные и слегка сгущая звук – будто ровный поток нарушает внезапно струя более сильного течения.

Для П. Доминго нет общих мест в партии Хозе, нет фрагментов, ничего не значащих, каждая спетая интонация, фраза – событие. В этом ему помогает основное для оперного певца правило – пропевать весь материал, содержащийся в партии, независимо от того, мелодии ли это широкого дыхания или короткий мотив, речитативное высказывание. Певец всякую речитативную реплику одухотворяет эмоционально-смысловым содержанием, как бы возвышая речь до музыки. Владея в совершенстве беспредельно летящим, богатым обертонами, по-настоящему белькантовым звуком, певец, однако, никогда не впадает в красоту, не пользуется им «эффекта ради». Его цель – заставить качества звука служить музыкально-драматургической сверхзадаче.

Именно так поступает артист в Арии с цветком. Слово феномен распускающегося растения предстает перед нами в развертывании звуковой ткани – от скромного бутона до роскошной полноты цветения. Бережно складывая руки в виде чаши, П. Доминго как бы заявляет сокровенность, интимно исповедальный характер начала арии. Вокальные линии округлые, плавные, фразы, перетекая одна в другую, образуют длинную звуковую арку. Сначала в голосе чувствуется робость, даже смирение, некоторое удивление от впервые осознанного такого чувства. Это скорее внутренний монолог – разговор с самим собой, с тайной души своей. Даже воспоминание о былой неприязни к Кармен не может заглушить целомудренность священной чистоты признания – воспоминание пробегает, как легкая тень, и тотчас исчезает. Постепенно, очень медленно голос П. Доминго набирает силу.

Тонко выстраивает певец нескончаемое crescendo от фа мажорного эпизода и до апогея признания: «Ты мой восторг...». Crescendo здесь – не указание динамики, это эффект расцветшего перед слушателем чувства героя. Только так, активно, можно убедить не верящую Кармен. Искусны темповые, динамические, артикуляционные узоры, которые певец словно вынашивает на этом протянутом в мелодическую «бесконечность» звуковом полотне. И с каким наслаждением, будто обретя, наконец, свободу высказывания, вырываются из груди Хозе-Доминго полные всепоглощающей страсти слова: «Ты мой восторг, мое мученье...».

Исключительное вокальное и драматургическое чутье, умение слышать и воспроизвести в одном фрагменте течение событий целой оперы демонстрирует артист в последнем дуэте Хозе с Кармен. Эта сцена требует от певца незаурядного интерпретаторского мастерства.

В трактовке этого эпизода П. Доминго идет от основного психологического посыла: в особо важные моменты жизни перед человеком в ретроспективе мысленно возникают основные этапы его судьбы. В последнем объяснении с Кармен Хозе тоже чувствует себя в этом мире у «последней черты». И тут, как показывает певец, перед ним проходит его путь – путь любви, перевернувшей все его существо. Артист передает это через сочетание музыкально-словесной и музыкально-психологической составляющих. Во всей полноте представлен разнообразный спектр психологических оттенков чувства, знавшего периоды страсти и нежности, просящего пощады («позволь спасти тебя, а вместе и себя», – это ведь в Хозе говорит добродетельный крестьянин) и не расстающегося с мечтой быть праведным («счастье найдем в краю чужом»), чувства, все еще готового на жертву («изволь, бандитом оставаться тебе вновь обещаю»). И над всем этим царит надежда – вернуть Кармен.

Голос П. Доминго переливается всеми цветами звуковой радуги, он несет такую силу убеждения, что, кажется, нельзя не пойти за Хозе. Но, наконец, наступает перелом, с глаз героя падает пелена: «Тебя я не пушу» – голос певца как будто теряет объем, полнокровную насыщенность. И дальше в его красочной палитре господствуют темные, мрачно-драматические тона, иногда даже интонирование становится плоско одномерным, появляются оттенки власти. Однако примечательно: последняя реплика «Арестуйте меня, перед вами ее убийца» – поражает у П. Доминго пронзительностью осязаемого в ней чувства, как бы вновь ожившего, переполнившего душу. Может быть у несчастного возникла иллюзия, что Кармен уже не покинет его, что она ему принадлежит вновь и теперь навсегда.

П. Доминго рисует в образе Хозе трагедию сильной личности, личности, достойной Кармен. Но в любви они поклялись разным богам: он – верности, она – свободе. Это и привело их к гибели.

Для Владимира Атлантова партия Хозе была одной из первых в его оперной карьере. Являясь одной из лучших в творческом багаже певца, она сразу стала визитной карточкой артиста. Принесла ему широкое международное признание. В этой роли он выступал на ведущих оперных площадках мира: на сцене Большого театра оперы и балета СССР, театра Ла Скала, Метрополитен опера и т.д.

Певец начал готовить партию Хозе еще в студенческие годы под руководством своего учителя А. Киреева. Дуэт Владимира Атлантова и Елены Образцовой в Большом театре стал легендой. Артист вспоминал: «Мне не раз зрители говорили, что спектакль «Кармен» плох, что там на сцене висят какие-то тряпки, но стоит появиться нам с Леной Образцовой, и это становится неважным. Я говорю об этом к тому, певческий уровень во многом определяет качество спектакля» [2, с. 64].

Исключительное вокальное и драматическое дарование, благородная красота, взрывной темперамент, безупречный художественный вкус позволил артисту создать незабываемый, яркий сценический образ. Красками своего голоса заставлял поверить слушателя-зрителя в глубину страданий своего Хозе. Вот одна из характеристик, данных Атлантову – Хозе венской прессой после его выступления в Венской Staatsoper: «...мы познакомились с редкостью – с доном Хозе, поющим по-русски, чье выразительное исполнение и восхитительная игра исключили малейшую возможность возникновения языкового барьера. Голос Атлантова – подлинно героический тенор. Уже первые фразы поражали силой его голосовых связок: когда же он все более «входил» в партию, зрители вновь и вновь попадали в «плен» звонкого металла его голоса. Подобное пение, «заполняющее» зал, пользуется, как известно, большой популярностью у венцев. К тому же он обладает естественным *mezzo voce*, основательной средней позицией, уверенной интонацией, высокомузыкальной фразировкой. Дополнительное очарование связано с необычным тембром, в котором, кажется, витает сама русская душа... В его пении, носившем столь интересную личную и национальную окраску, пылали любовь, страсть, отчаяние...» [2, с. 64].

Весь тон лирической французской оперы позволяет избежать в образе Хозе трафаретности, типичной «героическости», что не мешает В. Атлантову показать живость характера героя, его эмоциональность, страстность, пылкость, готовность ради сжигающего чувства полностью изменить свою жизнь. Это прослеживается во всех сценах с героем. С

каким заразительным темпераментом певец поет арию «Ты мой восторг, мое мучение...», заявляя о своем чувстве, готовности ради него жертвовать всем. Весь музыкальный материал здесь обусловлен душевным состоянием, которое диктует темпоритм – эта идеальная, нерасторжимая связь делает образ Хозе не только запоминающимся, но и захватывающим полностью слушателя. Заведомо небудничный, приподнятый тон, выразительную интонацию Атлантов-Хозе культивирует, передавая и пылкость любви, и безысходность отчаяния.

В системе средств, которые служат певцу для достижения гиперболически выпуклой выразительности в партии Хозе, есть очень специфические, присущие именно ему. Таково легендарное *forte* этого певца. Он никогда не формирует звук, голос его на *forte* звучит объемно, насыщенно, выявляя мягкое величественное органное полнозвучие, либо раскрывая всю нежность и трепетность наполненного энергией звука и т.д. Самое поразительное в этом *forte* – умение певца находится в сфере этой динамики, накладывая на него свои красочно-колористические нюансы, длительное время, на протяжении целого эпизода. *Forte* для него – не указание динамики, а состояние душевного подъема или горестного стенания, праздничного кипения сил или вызывающей дерзости пагубной страсти.

Особого внимания заслуживает высокий регистр В. Атлантова. У певца довольно крупный голос. Высокий тон партии Хозе – и в отношении силы звука, и в отношении качества тембра – позволяет певцу передать все главное, что заложено в образе. Безусловно, что не только через верхние ноты и в динамике *forte* он выражает состояние героя. В арсенале певца и спокойная, тихая динамика, а фразы, спетые на *piano* или *pianissimo*, открывают другую границу того жизненного пространства, в котором действует его персонаж.

Именно верхние ноты, исполненные Атлантовым-Хозе, приковывают внимание слушателя. Безусловно, верхние кульминационные ноты выделяет и сам композитор в узловых моментах партии. Но у певца к ним особое, сокровенно личное отношение. Именно через них, он воплощает апогей эмоции, высшую степень переживания своего героя. Эти мелодические «пики» словно предусмотрены им заранее, приход к желанным вершинам для него – будто достигнутая мечта.

Сама окраска голоса на таких мелодических взлетах у певца очень различна. В зависимости от драматических ситуаций, в которую попадает Хозе, они несут восторг упоительной нежности или жало воспламеняющегося гнева, звучат ликующе полнозвучно, просторно

парящее или со слегка надтреснутым оттенком, передавая состояние на грани безумства.

Певец достойно претворяет в жизнь завет М. Глинки о бесконечных возможностях вокальной выразительности: «Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов» [1, с. 41]. Выявить, донести до слушателя психологическую правду характера Хозе – вот к чему в первую очередь устремлено искусство В. Атлантова. Множество тонких нюансов микроработы, тембровых перевоплощений вступают в строй ради этого. Первая встреча с Кармен – голос певца как предельно натянутая струна, звенит, с пафосом подчеркиваются обороты со вздымающимися вверх вершинами, выделенными метрическими остановками, «кричит» в безмолвном напряжении все удлиняющиеся паузы, *forte*, будто добела накаляется певцом до указанной композитором вершины. Следующая «вершинная точка» партии – знаменитая ария с цветком. Это более высокая ступень эмоционального переживания. Артист с потрясающим психологическим чутьем ведет к этой арии как к новому качеству любви: страсть к Кармен обретает силу жертвенного чувства, которое он посвящает полностью своей любимой.

Певец строит партию Хозе по принципу своего рода крещендо, ведя публику по ступеням развития образа, сконцентрировав ее внимание на наиболее впечатляющих моментах роли. Он так распределяет свои певческие, актерские и человеческие возможности, чтобы высшие эмоциональные впечатления – и в вокальном, и в драматическом планах – приходились на последний акт. Это принцип совпадает с намерениями композитора, диктуется музыкальной драматургией, но артист находит свои нюансы, обусловленные особенностями его актерского видения.

В исполнении партии Хозе у В. Атлантова присутствует несколько разных кульминаций. Певец стремится в построении линии развития образа, прослеживании его судьбы превзойти достигнутый эмоционально-смысловой уровень. В умении достигать этого демонстрирует незаурядное архитектурное, драматургическое мастерство. Прежде всего, отметим первое появление В. Атлантова – обязательно в контексте роли. У зрителей возникает иллюзия, что они были знакомы с Хозе гораздо раньше, до солдатской службы.

Высочайшей эмоциональной температуры достигает В. Атлантов в экспозиции образа Хозе. Певец подает звук крупным штрихом, неторопливо, рельефно вычерчивая фразы. Длинное дыхание, которому они подчинены, тонко разработанная фразировка особенно эффективно воспринимаются в атлантовской манере исполнения. В дуэте естественно льется кантиленный поток музыки, изнутри расцветенный

темпоритмической, тембровой «вибрацией», что возникает впечатление, будто певец тут же творит эту мелодическую канву. Он словно впервые исполняет протяженность гаммообразных пассажей, воспринимает каждую смену интервалов, как событие, трактует паузы действенным продолжением хода мысли или тока набирающего силу чувства; кажется певец открывает прелесть и нежность истаявающих филировок, и растворяющихся в небытии пианиссимо.

В дальнейшем интонационное содержание партии как в зеркале отражает этапы падения Хозе – речь исполнителя лишается пластики, вокальные линии подчас становятся резко сухими, обрывистыми, скачки теряют красоту объема во имя обнаженной графичности интервала, паузы теперь свидетельствуют о прерывистом дыхании, сбившемся пульсе. Опадает и величественная осанка.

Артист, раскрывая образ Хозе, стремится показать его человеком глубоко оскорбленным, предельно страдающим, подверженным сильным страстям. Наиболее впечатляюще певец показывает горе Хозе не во время драматических сцен, а в момент мольбы Кармен о любви, «тихого отчаяния». Голос исполнителя словно обескровлен, нарочито бескрасочен, погружен в длительное пиано, лишь изредка взрывы боли исторгает грудь раненого судьбой героя.

Сцена убийства Кармен в самом конце оперы – это тоже «тихая кульминация». В. Атлантов интонирует, как кажется, много медленнее, чем принято, голос его чуть подрагивает, каждое слово подает он как бы с усилием, слегка растягивая. В исполненных безмерной печали, плавно ниспадающих мелодических линиях чудится свет, в завораживающе прекрасном ностальгическом тоне голоса В. Атлантова – безмерная нежность воскресшей любви.

Высокий запас художественной прочности в овладении замыслом композитора, в знании партии, в разыгрывании жизни образа на сцене – принципиальная творческая позиция В. Атлантова. Он неоднократно отмечал, что в любом спектакле основная фабула произведения, его эмоционально-смысловой строй должны быть соблюдены. Артист в интерпретации образа весьма гибок, не односторонен, но в тоже время сердце образа, существо чувств героя, подсказанные композитором, сохранены весьма бережно. В исполнительском творчестве певца гармонично сосуществуют предельное уважение к авторскому замыслу, тексту партии с активным интерпретаторским даром. И в этом единстве объективного и субъективного «искусство оперного исполнителя возвышается до процесса сотворчества с композитором» (А. Позовский).

В заключение необходимо отметить, что созданные ведущими тенорами XX века образы Хозе отличаются своей контрастностью и динамичностью. Однако опора на ясную, обусловленную музыкой концепцию, при всем исключительном богатстве оттенков, вносимых ими в исполнение, целостный образ не распадается на сумму отдельных деталей. Тяга к обобщению, крупному плану, к выражению крайних состояний человеческой души, к тому, чтобы выйти за пределы сюжета, видеть образ в развитии, его становлении, проникнуть в психологию героя, выйти за рамки своих национальных особенностей – все эти качества характерны для обоих певцов, которые рождены на принципах классической вокально-актерской школы Европы.

Литература:

1. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов – Л: Музыка, 1968. – 66 с.
2. Маршкова, Т. Большой театр: Золотые голоса / Т. Маршкова, Л. Рыбакова. М.: издательство «Алгоритм», 2011. – 1024 с.