ВЕСТНИК КРАСНОДАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ №5(13), 2017

Искусствоведение

УДК 78

М.И. Овсепян

Овсепян Маргарита Ивановна, профессор, доцент кафедры академического пения и оперной подготовки Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: margaritaovs@mail.ru

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ В ПРОЦЕССЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Работа посвящена вопросам эволюции певческого дыхания в процессе исторического развития оперного жанра с XVII века до наших дней. В статье показана зависимость методики работы над дыханием от задач, которые ставят композиторы перед певцами-исполнителями, поднимая оперный жанр на новый этап развития.

Ключевые слова: опера, дыхание, певцы, композиторы, диапазон, «опора», сопрано, бас, баритон.

M.I. Hovsepyan

Hovsepyan Margarita Ivanovna, professor, associate professor of the Department of Academic Singing and Operative Training of the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: margaritaovs@mail.ru

SINGING BREATHING IN THE PROCESS OF THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF OPERA

The work is devoted to the evolution of singing breathing in the historical development of the opera genre from the 17th century to the present day. The article shows the dependence of the methodology of work on breathing on the tasks that composers put before singers, raising the opera genre to a new stage of development.

Keywords: opera, breathing, singers, composers, range, "support", soprano, bass, baritone.

Определяющим жанром в академическом вокальном искусстве является опера. Поэтому развитие академического вокального искусства тесно связано с возникновением, формированием и развитием оперного театра. Развитие оперной драматургии, ее характерные особенности в определенный исторический период, связанные с этим выразительные средства – плотность и динамика оркестра, тесситура и характер вокальных партий, размер оперных залов все это определяет вокально-технические приемы оперных певцов. Вокальная педагогика, исходя из требований, поставленных оперным жанром, вырабатывает необходимые методические установки.

Так как жанр оперы возник в Италии, начнем рассматривать этот вопрос с истории итальянского оперного искусства и эволюции певческого дыхания в процессе поэтапного становления итальянского оперного театра. Зародившись в начале XVII века во Флоренции (первые оперы: «Дафна», 1594г., «Эвредика» 1600 г. Якопо Пери; «Эвредика», 1600 г. Джулио Каччини), опера развивалась в четырех центрах: Флоренции, Риме, Венеции и Неаполе. Первые оперы назывались «drama per musica». Вокальные партии

в них носили по большей части речевой характер: фразы короткие, интервальный состав узкий, ограниченный октавный диапазон, ровная, без резких изменений динамика, спокойная вокальная речь. Поэтому использовался речевой тип дыхания. Интересно утверждение композитора, певца и педагога Джулио Каччини: «Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах» [1, с. 127].

Позже в период расцвета Венецианкой и Неаполитанской оперных школ и популярности оперных произведений Клаудио Монтеверди (оперы «Орфей», «Ариадна», «Коронация Поппеи»), Франческо Кавалли (опера «Свадьба Фемиды и Пилея»), Марко Чести (оперы «Оронтея», «Золотое яблоко») вокальные партии усложняются: появляеются продолжительные, широкие музыкальные фразы, используются более широкие интервалы, вокальные пассажи, подчеркивающие глубокие и разнообразные эмоциональные состояния, возникает искусство филировки. Все это потребовало организации специфического певческого дыхания. Певцы и вокальные педагоги Пьетро Този, Джиамбатиста Манчини рекомендуют легко набирать и, главное, экономить набранное количество воздуха, внимательно относиться к певческому выдоху, от которого, по их мнению, зависят существенные качества голоса. Возникает понятие «искусство дыхания». Генрих Фердинанд Манштейн (1806–1872) – немецкий педагог, решивший воссоздать итальянский метод обучения, дает исчерпывающую характеристику певческого дыхания XVII века. Дыхание должно организовываться так, чтобы экскурсировала грудная клетка (при вдохе расширяться и подниматься, во время выдоха незаметно возвращаться в исходное положение), живот во время пения подтянут. Все это указывает на грудной тип дыхания.

В XVIII веке в творчестве композиторов Алессандро Скалатти (1659–1725), Джованни Перголези (1710–1736), Николо Порпора (1686–1766), Леонардо Лео (1694–1774) расцветает искусство «bel canto»(прекрасное пение). С 30-ых годов XVIII века в неаполитанской школе развивается

искусство колоратурного пения, которое к концу XVIII века становится определяющим. Вокальные партии изобилуют сложными колоратурными пассажами и приобретают инструментальный характер. Используется трехчастная ария (da capo), в которой третья часть является повторением первой и импровизируется исполнителем. Расцветает искусство импровизации.

Таким образом, вся эта поражающая нас техника владения голосом строилась на грудном типе певческого дыхания, который создавал возможности пения больших, длительных фраз при умении сберегать дыхание. Небольшой состав оркестра, небольшие театральные помещения с прекрасной акустикой, скромная насыщенность партий драматическим содержанием не требовали от певца большой силы звука. У мужчин тесситура не выходила за пределы натурального, грудного регистра, в верхнем регистре употреблялся фальцет.

Творчество Джоакино Россини (1792–1868) поставило перед певцами новые многоплановые задачи. Кроме блестящей колоратурной техники, импровизации, свободно льющегося звука в кантилене, легкости его эмиссии, от певцов потребовалось умение находить разнообразные выразительные средства: богатство интонационной окраски голоса, обладание яркими драматическими способностями. Главной целью становится создание правдивого музыкально-сценического образа. Композиторы-романтики Винченцо Беллини (1801–1835) и Гаэтано Доницетти (1797–1848) продолжили и развили творческие находки Дж. Россини. Продолжая лучшие традиции итальянского bel canto, они добились тесной связи музыки и текста, естественного воплощения речевых интонаций в вокальных партиях, реалистической достоверности сюжетных положений, мастерства драматургической композиции. Появляются певцы нового типа – в Италии: контральто Джультруда Ригетти-Джорджи (1792–1862), сопрано Джудита Паста (1798–1865), тенор Джовани Рубини (1795–1854), сопрано Джулия Гризи (1811–1869), баритон Антонио Тамбурини (1800–1876), бас Луиджи

Лаблаш (1794–1858); во Франции: тенора Адольф Нурри (1802–1839), Жильбер Луи Дюпре (1806–1896) – певец-реформатор. Он доказал необходимость смешения (микстования) головного и грудного резонаторов в верхней части диапазона мужских голосов, а также «прикрытого» завучания верхних нот. Певицы с уникальными голосами Мария Малибран-Гарсиа (1808–1836) и Полина Виардо-Гарсиа (1821–1910), меццо-сопрано Селестина Галли-Марье (1840–1905). В Германии: Йозефа Хофер, Анна Готлиб, Генриетта Зонтаг (1806–1854), Вильгельмина Шредер-Девриент (1804–1860). В России: Осип Петров (1807–1878) – бас, Анна Воробьева-Петрова, контральто (1817–1901), Дарья Леонова, контральто (1829–1896), Семен Гулак-Артемовский, бас-баритон (1813–1873).

С середины XIX века в Европе выдвигаются две мощные фигуры композиторов: в Италии – Джузеппе Верди (1813–1901), в Германии – Рихард Вагнер (1813–1883). Создав на оперной сцене музыкальную драму, Верди предъявляет новые требования к исполнителям. Вердиевская драма, «достигшая вершины вокально-драматической выразительности, дотоле неведомых итальянской опере, требовала от певцов большого напряжения голосового аппарата, большей насыщенности, мощи, красочности звука, особенно в верхнем регистре, на которые легла основная нагрузка в кульминационных моментах не только в арии, но и в речитативах; требовала энергии, выразительной декламации, порывистости, темперамента» [4, с. 73, 74]. Появляется новая классификация голосов – «вердиевский баритон» (Дж. Ронкони; 1812–1875), «вердиевский тенор» (Фр. Томаньо; 1851–1905).

Новаторские оперы Р.Вагнера предъявили исполнителям еще более сложные задачи. Вагнер мыслил певческий голос как сверхвыразительный инструмент симфонического оркестра, вплетающийся в оркестровую ткань. Расширяется певческий диапазон, верхний участок голоса наполняется силой и мощью. Использование низкой тесситуры в партии тенора, сопрано и высокой – у баритона и баса. Вокальные партии отличаются длительностью чистого пения, требующего голосовой и физической выносливости,

сложностью мелодической линии, состоящей из широких интервалов и неудобных для голоса переходных нот. Вагнер вводит новые вокальные формы: монологи, рассказы, диалоги, что привело к рождению ариозно-декламационного стиля. Кроме того, значительно увеличились размеры оперных залов.

Оперные певцы и вокальные педагогика стали перед необходимостью приспособить возможности голосового аппарата к новым сложнейшим требованиям. В первую очередь необходимо было дать голосам мощный фундамент, для чего дыхание углубляется. Педагогика переходит на воспитание грудобрюшного (нижнереберно-диафрагматического) типа дыхания. Вдох осуществляется заполнением нижней части легких, что включает в работу грудную клетку и диафрагму. «Во время вдоха приподнимается и расширяется грудная клетка и этим движением поднимаются и мышечно фиксируются нижние ребра, прикрепленные к грудной клетке. Они раздвигаются в стороны, а мышца-диафрагма сокращается и автоматически напрягается брюшной пресс» [5, с. 29]. Большое внимание уделяется ощущению опоры звука на дыхание. Выдающийся итальянский педагог Франческо Ламперти считал, что необходимо приучить ученика поддерживать дыхание путем сохранения вдыхательной установки – в результате голос поддерживается воздушным столбом, таким образом голос опирается на дыхание. Современные ученые и педагоги продолжают исследование этого явления. Профессор Ф.Ф. Заседателев называет «опорой» ощущение диафрагмы постепенно расслабляющейся после вдоха. По мнению профессора П.Тихонова в груди: в легких, бронхах и трахее под связками должно быть соответствующее давление воздуха, которое выше атмосферного. Опора звука есть давление воздуха.

Современное оперное искусство XX–XXI веков продолжает свое развитие. Идет поиск новых форм (опера-драма, камерная опера, моноопера, опера-мюзикл, рок-опера, музыкальный фарс, лайт-опера…), и средств

выражения. Голос трактуется как инструмент, владеющий беспредельными выразительными возможностями: от динамики напряженных кульминаций огромный силы до нежнейшего пиано, огромный звуковысотный диапазон в две с половиной октавы, широкая амплитуда тембральных оттенков, речевые фразы, огромные звуковысотные скачки и неустойчивые интервалы в вокальной партии, сближение декламационности с кантиленой, отсутствие кантилены и короткие мотивы, идущие от взволнованных речевых интонаций, атональный характер вокальной партии. Кроме того, современный оперный театр предъявляет оперному певцу широкий спектр требований. В репертуаре оперных театров мы находим оперные шедевры от первых опер XVII–XVIII вв. до опер, написанных в наши дни. Следовательно, оперный певец должен владеть всем арсеналом вокально-технических средств, накопленных оперным исполнительским искусством и педагогическим опытом. Это стиль «bel canto» в XVIII веке; сформированный в середине XIX в. «верди-веристский» стиль и современное «эталонное оперное пение» XX–XXI веков. Рассматривая современные педагогические требования к воспитанию певческого дыхания, необходимо обратиться к результатам исследований ученых XX–XXI веков.

Профессор Л.К. Ярославцева в результате изучения техники пения многочисленных певцов-профессионалов выяснила, что «лучшие из них, обладающие и мощью голоса и широкой палитрой выразительных средств, пользуются в пении грудодиафрагматическим дыханием, регулируя выдох как за счет спадания грудной клетки, так и за счет активной деятельности брюшного пресса и диафрагмы» [7, с. 166]. Эксперименты Л.К. Ярославцевой показали: при смешанном типе регуляции певческого выдоха используются оптимальные величины объема вдоха и резервного объема выдоха. Таким образом, физиологически наиболее целесообразен нижнереберный диафрагматический тип дыхания. Однако исполнительский опыт многих выдающихся певцов, а также многолетний исполнительский и

педагогический опыт автора этой статьи подсказывает, что использование одного типа дыхания даже в одном произведении не целесообразно. Оно может изменяться, варьироваться в зависимости от изменения динамики, штрихов, темпа, тесситуры, тональности… Профессор Л.Работнов (1879–1934), открыв явление парадоксального дыхания, выяснил, что дыхание способно варьировать в пределах выработанного типа дыхания. Профессор Ф.Заседателев (1878–1940) считал правильным дыхание, которое отвечает требованиям необходимым в данный момент. Выдающийся ученый XX века Л.Дмитриев (1917–1986) в результате исследований пришел к выводу, что чистых типов дыхания в пении практически не существует.

Учитывая современные требования, предъявляемые оперным, да и современным камерным репертуаром, необходимо сделать выводы:

«а) каждый певец должен научиться петь опертым звуком (бодрым и активным), который имеет металлический оттенок;

б) у певца должна быть выработана «память вдоха», которая позволит ему работать в экономном дыхательном режиме, устраняя все излишние движения, связанные с перегрузкой дыхания;

в) певец должен овладеть искусством «накопления звуковой энергии», которая позволит ему петь на хорошей опоре, как при форте так и при пиано;

г) для того, чтоб звуковедение было ровное, певец должен научиться тому, чтобы его гортань имела устойчивое певческое положение (среднее или несколько ниже спокойного);

д) голосовые связки во время фонации должны работать эластично и быть достаточно плотно сомкнутыми» [8, с. 194].

Список используемой литературы:

1. Багадуров В. «Очерки по истории вокальной методологии», ч. 1, М., 1929 г., 347 с.

2. Дмитриев Л. «Основы вокальной методики». М., Музыка, 1968 г., 673 с.
3. Ярославцева Л. «Зарубежные вокальные школы». М., 1981 г., 87 с.
4. Тимохин В. «Выдающиеся итальянские певцы». М., 1962 г., 274 с.
5. Агин М. «Что необходимо знать певцу о дыхании, чтобы хорошо и правильно петь» // Сб. «Вопросы вокального образования», М., С-Пб., 2012 г., 25-32 с.
6. Заседателев Ф. «Научные основы постановки голоса». М., 1937 г., 381 с.
7. Дмитриев Л. «Основы вокальной методики». М., «Музыка», 2004 г., 367 с.
8. Агин М. «Опора звука – основа звуковедения» // Сб. «Вопросы вокального образования», М., С-Пб, 2017 г., 187 – 194 с.