

УДК 784.21

**РАБОТА ОПЕРНОГО АРТИСТА НАД РОЛЬЮ
(НА ПРИМЕРЕ АРИИ АССУРА
ИЗ ОПЕРЫ ДЖ. РОССИНИ «СЕМИРАМИДА»)**

Г.Л. Екимов

Московский музыкальный театр «Геликон-опера»

под руководством Дмитрия Бертмана

г. Москва, Россия

Московский академический Музыкальный театр имени народных артистов К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

г. Москва, Россия

Московский государственный институт культуры

г. Химки, Россия

Н.А. Мятнева

Московский государственный институт культуры

г. Химки, Россия

Аннотация. В статье затрагиваются важные аспекты подготовки оперной роли в современных условиях, акцентируется внимание на музыкальной и стилистической проработке текста, вопросах музыкального, стилистического, фонетического и актёрского анализа материала перед его разучиванием. Авторами приводятся практические рекомендации по исполнению арии Ассура из оперы «Семирамида» с учетом особенностей вокального стиля Россини.

Abstract. The article touches upon important aspects of the preparation of an opera role in modern conditions, focuses on the musical and stylistic elaboration of the text, issues of musical, stylistic, phonetic and acting analysis of the material before learning it. The authors provide practical recommendations for the performance of Assur's aria from the opera “Semiramide”, taking into account the peculiarities of Rossini's vocal style.

Ключевые слова: Джоаккино Россини, оперная роль, вокальный стиль, опера «Семирамида», ария Ассура.

Keywords: Gioacchino Rossini, Opera Role, Vocal Style, Opera “Semiramis”, Aria of Assura.

Певцу необходимо проводить подробный анализ исполняемых произведений для создания адекватной интерпретации и достижения глубины образа. Такой анализ осуществляется в трех плоскостях, тесно связанных между собой: музыкальной (нюансировка, вокально-технический аспект, темпы и т. д.), лингвистической (перевод, фонетика и т. д.) и актёрской (мотивы, эмоции, пластические решения).

Необходимость такого анализа вызвана и тем, что современные режиссёры зачастую строят свои концепции таким образом, что сценическое действие прямо противоречит замыслу композитора. Не зная хорошо оригинал оперы, певец может легко запутаться в режиссёрских «находках», потеряться в массиве непонятных иностранных слов и сценических действий. Интерпретация в таком случае станет невозможной, а певец превратится в магнитофон, транслирующий ноты, но не музыку.

Перечисленные аспекты анализа роли рассматриваются в данной статье на примере сцены и арии Ассура из оперы Дж. Россини «Семирамида», над которой (наряду с дуэтом Мустафы из «Итальянки в Алжире» и ролью Милорда Сиднея из «Путешествия в Реймс») автор работал на фестивале Россини в г. Пезаро (Италия) летом 2022 г. Работа проходила с коучем Эрнесто Паласио, в молодые годы спевшим большинство теноровых ролей в операх Дж. Россини под руководством дирижёров Клаудио Аббадо и Альберто Дзедды. Благодаря этим двум выдающимся дирижёрам Эрнесто Паласио стал признанным знатоком стиля Россини. Его главный помощник – Рубен Санчез-Виело, курирующий академию молодых талантов при фестивале, также дал бесценные советы по интерпретации и вокальной технике.

Поработав над ролью Милорда Сиднея, арией Мустафы и арией Ассура с этими мастерами, автор статьи еще раз убедился в том,

что каждая секунда пения солиста должна быть продумана до мелочей, и это касается не только вокала. Важны и сценическая пластика, и осмысление образа, и великолепная память, соединённая с самоконтролем, чтобы воплотить все требования по нюансировке, фразировке и т. д.¹

Творчество Дж. Россини знакомо российскому меломану в основном по операм-buffa. Повсеместно ставится «Севильский цирюльник», в МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко идёт «Итальянка в Алжире». Однако не менее гениально ему удалась опера-seria «Семирамида» (1823) – последняя из 33 его опер и в истории жанра, одна из лучших в мире.

В ней композитор отходит от привычного номерного порядка. Действие строится на основе обширных сцен с речитативами, напоминающими вердиевские. Снижена значимость и продолжительность арий по сравнению с ансамблями. Важная роль принадлежит дуэтам, терцетам, квартетам, квинтетам, часто сопровождающимся хором. Возрастает роль оркестра. Вокальные партии отличаются предельной виртуозностью, причем Дж. Россини точно выписал все украшения, которые прежде импровизировались исполнителями.

Идея сольной сцены и арии Ассур – передать негибкость и неискоренимость характера цареубийцы, который даже минуту слабости переживает быстро, не допускает раскаянию проникнуть в сердце. Эта идея проявляется и во взаимоотношении хора воинов и их военачальника. Он словно не замечает их, разговаривает сам с собой и с богами. Воины сперва боятся его помешательства, а затем воодушевляются, загораются его воинственностью.

В музыке сцены передается изменение чувств, мыслей, побуждений героя. Она начинается с речитатива, в котором обычно реши-

¹ Работать приходилось в условиях непривычной для россиянина итальянской жары. Репетиции начинались в 10 утра и заканчивались после 9 вечера. Почти не оставалось свободного времени на самостоятельную работу. Помогло то, что анализ материала был проведён заблаговременно, до начала постановочного периода.

тельного и мужественного Ассура постигает кара богов – временное «помешательство». Этот эпизод очень напоминает сюжет «Набукко» Дж. Верди. Впрочем, россиниевский персонаж гораздо быстрее справляется с душевным недугом. Здесь заключена завязка сцены и конфликт Ассура против богов. Сможет ли он двинуться навстречу своим кровавым замыслам после того, как его чуть не погубили боги?

В первом речитативе музыка полна вопрошающих, обрывающихся в восходящем движении интонаций. Реплики героя похожи на вопросы, а финальные аккорды речитатива (после возгласа “Oh Dio!”) – на молнию, будто бы ударяющую его в голову. Затем мы слышим жалобные разложенные трезвучия *f-moll* у скрипок, показывающие смятение и сломленность Ассура. Он начинает со слов “deh ti ferma... ti placa...”, и мелодия словно обрывается короткими нисходящими ходами, подчёркивающими его растерянность. На слове “perdona!”, моля о прощении богов, Ассур внезапно достигает ноты *c*, переходной для баса, что похоже на вопль отчаяния. На слове “terribile” мы видим указание композитора спеть трель, изображающую ужас, срывающийся голос Ассура.

Однако постепенно музыка переходит из *f-moll* в *As-dur*. Полный раскаяния Ассур начинает молиться богам. Даже не верится, что такой жестокий и властный персонаж может петь: “ah pieta!” (восходящие трезвучия, оканчивающиеся то форшлагами, то апподжиатурами с интонацией *lamento*). В этом и заключается развитие конфликта. Переход от растерянности, ошеломления – к полной раскаяния мольбе.

Мольба становится всё более уверенной и фанатичной. На словах “togli a me quel terribile aspe-e-e-tto” в партии Ассура звучит колоратура, завершающаяся на нижней басовой ноте *g*, а затем с новой силой появляются восходящие кварты: “alla pace dell'ombre ritorna”. Разливы колоратур на словах “pieta” почти убеждают нас, что Ассур покаялся и изменился, отказался от своих планов.

В финальной каденции – кульминация, которая традиционно имеет несколько вариантов исполнения. За ней мы слышим ложную

развязку. Музыка успокаивается, нижняя басовая нота обволакивает приятным, тёмным, отцовским тембром. Герой будто бы изменился. Непревзойдённый исполнитель роли Ассур – Сэмюэль Рэми – в характере звука и актёрской игры дает намёк на то, что сольная сцена вовсе не окончена. Его потрясающая верхняя *f* и нижняя *es* в каденции полны такой силы, такой мужественности, что сразу становится ясно: мольба – случайное, временное состояние персонажа.

Действительно, после ложной развязки хор взывает: “ah signore! Assur! Assur!” на стремительной модуляции в *C-dur*. Во время этого речитатива Ассур быстро приходит в себя. Важно отметить, что «речитатив» – условное название для данного раздела. Это не те речитативы из «Севильского цирюльника», где пение очень близко к сценической речи и опирается лишь на аккорды клавесина. В «Семирамиде» речитатив – это полноценная часть музыкального полотна, где оркестр, хор и солисты действуют наиболее стремительно.

На переходе в *Adagio* Ассур произносит “respiro” и успокаивается: помешательство прошло. Он – снова прежний воин и цареубийца. А теперь ещё и богоборец. На словах “oh mio rossor! Se un instante delirai, se a voi debole sembrai...” оркестр закипает энергией и яростью октавных пульсаций, тесситура повышается с каждым тактом, и взрывается на словах “invan tento, invan tento!”. Но и это пока лишь кульминация данного раздела, а не кульминация всей сцены.

Начинается энергичная кабалетта. Часто в XX веке дирижёры и исполнители купировали и речитативы, и репризы в кабалетте. По нашему мнению, это совершенно недопустимо. Мы склонны поддерживать традицию, заложенную дирижёрами К. Аббадо и А. Дзедда, призывающими исполнить целиком и речитативы, и репризы с обязательными вариациями в операх Дж. Россини. Иначе теряется логика развития спектакля – и музыкального, и драматического. Без развития музыкальных тем, без смен настроений персонажа невозможно прочувствовать глубину его чувств, невозможно ощутить развитие, кульминацию и развязку произведения.

Итак, в кабалетте Ассур полон решимости. Хор вторит ему. Все забыли о коротком помешательстве и нежном *As-dur*. Решительная мелодия солиста на словах “de' Numi, del fato, dell'ombre di morte...” содержит пунктирный ритм – восьмая с четвертью и шестнадцатая. Этот ритм встречался и в медленной части арии. Там Россини умело подчёркивал им нерешительность героя, теперь же этот ритм отражает его воинственный пыл, нетерпение ринуться в бой.

Но одно из самых гениальных музыкальных средств в кабалетте – *accelerando* на словах “quest'anima forte sapra trionfar”, когда Ассур на колоратурах постепенно «разгоняется» и мы ощущаем всю мощь его воли. После этого ускорения хор подхватывает главную тему кабалетты с небывалым воодушевлением. Затем каденция, которой Ассур как бы перебивает, останавливает хор и следует музыкальный раздел, который полностью повторяется, но уже с вариациями.

Вариации призваны не только показать богатство музыки и гармонии, расцветив её новыми красками, не только дать возможность певцу продемонстрировать все возможности своей колоратурной техники, но и подводят нас к ещё более яркой кульминации. Мелодия уходит в предельно высокую для баса tessitura, солист сливается с хором, и мы слышим раскаты последних традиционно повторяющихся реплик: “a trionfar, a trionfar, a trionfar!”. Наступила развязка сольной сцены Ассура. Он прошёл через вызов богов, через минуту слабости, но не допустил духа раскаяния в своё сердце. Воинственность победила.

После анализа произведения приведем несколько конкретных советов от маэстро Эрнесто Паласио и его помощника, Рубена Санче-за-Виело, по поводу исполнения данной арии и россиниевского стиля в целом:

- в колоратурах особое внимание нужно уделять второй ноте пассажа;
- непременно важно ослаблять безударные слоги в конце слов;

– если двойная согласная мешает ритму, то ритмом можно пре-
небречь;

– восклицания наподобие “Ah!”, нужно петь как можно более
сценично;

– *da capo* (вторую повторную часть арии) нужно начинать петь
тише, чем первую часть арии;

– ни в коем случае в колоратурах у Дж. Россини нельзя исполь-
зовать горловое придыхание “gh” между нотами – все колоратуры
поются на *legato*;

– в коде обязательно ускорение.

Эти ценные рекомендации, наряду с проведенным анализом
сцены и арии Ассуря из оперы Дж. Россини, явились основополага-
ющими в работе над данной ролью.

Список литературы

1. *Бронфин Е.Ф.* Джоаккино Россини Жизнь и творчество
в материалах и документах / Е.Ф. Бронфин. – М.: Советский компози-
тор, 1973. – 188 с.

2. *Садыкова Л.А.* Оперы seria Дж Россини: Вокальное искусство
и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /
Л.А. Садыкова. – Казань, 2016. – 216 с.

3. *Фраккароли А.* Россини / А. Фраккароли. – М.: Правда, 1990. –
544 с.

4. *Хоффманн А.Е.* Феномен бельканто первой половины XIX ве-
ка: композиторское творчество, исполнительское искусство
и вокальная педагогика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /
А.Е. Хоффманн. – М., 2008. – 225 с.