Преподаватель: Лужбина Е.А.

Учебная дисциплина: История вокального исполнительства

Курс: 3

 53.02.04 Вокальное искусство

ПМ 01.

 МДК 01.05

Дата занятия: 22.04.2020 г.

Тема: вокальное исполнительство Германии 19 века.

***Карл Мария Вебер***вошел в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы. Увлекаясь немецкой народной музыкой и романтической литературой, он написал оперу «Волшебный стрелок». В данной опере, основанной на фольклоре, вокальные сольные номера чередуются с разговорными диалогами. Будучи сыном оперной певицы, воспитанный в театральной обстановке, композитор хорошо знал законы сцены, вкусы и запросы публики. Его опера вызвала горячий отклик слушателей, и ее триумфальный успех в оперном театре Берлина в 1821 году нанес удар господствующей итальянской опере. В следующих операх «Олимпия» и «Эврианта» еще теснее сближение музыки и поэзии. В целом творчество Вебера не сыграло решающей роли в развитии национальной вокальной школы, тем не менее, оно знаменовало возникновение в оперном искусстве романтизма как нового направления, утвердившего свои критерии в исполнительском искусстве.

Ведущей исполнительницей женских вокальных партий этого времени была ***Генриетта Зонтаг,***обладающая превосходной техникой и воспитанная на методических установках итальянской школы. Она обладала звучным, гибким, необычайно подвижным голосом красивого тембра, со звонким высоким регистром. Артистическому темпераменту певицы близки виртуозные колоратурные и лирические партии в операх Моцарта, Вебера, Россини, Беллини, Доницетти.

Следующий этап развития оперы в Германии связан с именем Людвига ван Бетховена. Его единственную оперу «Фиделио», написанную в период с 1805 по 1814 год, нельзя связывать с определенным жанром. В ней обнаруживаются черты французской оперы спасения, генделевских ораторий, возвышенный стиль трагедий Глюка, немецкого театрального жанра singspiel. Вокальные партии основных героев Флорестана и Леоноры, написанные в основном в высокой тесситуре, достаточно сложны, требуют голосовой энергии, умения переходить от мелодии ариозного характера к драматическому речитативу декламационного плана. В 1824 году Л. Бетховен доверил Зонтаг вместе с венгерской певицей Каролиной Унгар исполнить сольные партии в Мессе ре мажор и Девятой симфонии. Ко времени исполнения Торжественной мессы и Симфонии с хором Генриетте исполнилось двадцать лет, Каролине – двадцать один.

Подумывали о Зонтаг для исполнения Фиделио. Бетховен доверил им оба своих великих произведения, Но репетиции, как мы видели, шли не без осложнений. “Вы тиран голоса”, – сказала ему Каролина. “Эти столь высокие ноты, – просила его Генриетта, – не могли бы вы заменить их?” Композитор отказывается изменить хотя бы малейшую деталь, сделать малейшую уступку итальянской манере, заменить одну-единственную ноту. Тем не менее? Генриетте разрешено петь ее партию mezzo voce. Об этом сотрудничестве молодые женщины сохранили самое волнующее воспоминание, много лет спустя они признавались, что каждый раз входили в комнату Бетховена с тем же чувством, с каким верующие переступают порог храма». Кульминацией артистического пути Зонтаг стало ее пребывание в Петербурге и Москве в 1831 году. Русская аудитория чрезвычайно высоко оценила искусство немецкой певицы. О ней восторженно отзывались Жуковский и Вяземский, ей посвящали стихи многие поэты. Значительно позднее Стасов отмечал ее «рафаэлевскую красоту и грацию выражения».

Зонтаг действительно обладала голосом редкой пластичности и колоратурной виртуозности. Она покоряла современников как в операх, так и на концертных выступлениях. Соотечественники певицы не зря называли ее «немецким соловьем».

Быть может, поэтому ее особое внимание во время московских гастролей привлек известный романс Алябьева. Об этом подробно рассказывает в своей интересной книге «Страницы жизни А.А. Алябьева» музыковед Б. Штейнпресс. «Ей очень полюбилась русская песнь Алябьева “Соловей”, – писал своему брату московский директор А.Я. Булгаков и приводил слова певицы: “Ваша прелестная дочь на днях пела мне ее, и она мне очень понравилась; надо аранжировать куплеты в виде вариаций, эта ария очень любима здесь, и я хотела бы ее петь”. Все очень одобрили ее мысль, и... решено, что она будет петь... “Соловья”. Она тут же сочинила одну вариацию прекрасную, и я осмелился ей аккомпанировать; она никак не верит, что я не знаю ни одной ноты. Все стали разъезжаться, я остался у нее почти до четырех часов, она еще раз повторяла слова и музыку “Соловья”, очень вникнув в эту музыку, и, верно, всех восхитит» .

Так оно и случилось 28 июля 1831 года, когда артистка исполнила романс Алябьева на балу, устроенном в ее честь московским генерал-губернатором. Восторги восторгами, а все же в великосветских кругах к профессиональной певице не могли не относиться свысока. Об этом можно судить по одной фразе из пушкинского письма. Выговаривая жене за посещение одного из балов, поэт писал: «Я не хочу, чтобы жена моя ездила туда, где хозяин позволяет себе невнимание и неуважение. Ты не m-lle Sontag, которую зовут на вечер, а потом на нее и не смотрят» [там же].

Бетховен впервые включил живое слово, хор и солистов в девятой симфонии. Вокальные партии «Оды к радости», которыми заканчивается симфония, требуют выносливости голоса, мощности и полетности. Все партии носят инструментальный характер. В них и широта кантилены, и сложность пунктирных ритмов, развернутые вокализированные пассажи, которые охватывают две октавы.

Симфония была исполнена в 1805 году и не имела успеха, возможно, в результате неудачного исполнения партии сопрано певицей Луизой Мюллер, в расчете на возможности которой композитор и писал «Оду к радости». Однако через 18 лет Вильгельмина Шредер-Девриент – драматическое сопрано – способствовала успеху этой героико-драматической. Как пишет Д. Самин, настоящую известность молодой певице принесло исполнение роли Леоноры в «Фиделио» Бетховена в 1822 году. Композитор был очень удивлен и выразил неудовольствие, как могли такую величественную роль поручить такому ребенку. И вот спектакль... Шредер – Леонора собирается с силами и бросается между мужем и кинжалом убийцы. Страшная минута настала – оркестр молчит: но ею овладел дух отчаяния: звонко и ясно, более криком, вырывается у нее: «Убей прежде его жену!» У Вильгельмины это был действительно крик человека, освободившегося от страшного испуга, звук, потрясший слушателей до мозга костей. Только когда Леонора на мольбы Флорестана: «Жена моя, что ты выстрадала из-за меня!» – не то с плачем, не то с восторгом говорит ему: «Ничего, ничего, ничего!» – и падает в объятия мужа, – тогда только точно тяжесть спала с сердец зрителей и все свободно вздохнули. Раздались рукоплескания, которым, казалось, конца не было. Артистка нашла своего Фиделио, и хоть она впоследствии много и серьезно работала над этой ролью, но в главных чертах роль осталась такою же, как бессознательно создалась в этот вечер. Бетховен также нашел в ней свою Леонору. Конечно, он не мог слышать ее голоса и только из мимики, из того, что выражалось на ее лице, в глазах, мог судить об исполнении роли. После представления он отправился к ней. Его обыкновенно суровые глаза смотрели на нее ласково. Он потрепал ее по щеке, благодарил за Фиделио и обещал для нее написать новую оперу – обещание, которое, к сожалению, не исполнилось. Вильгельмина никогда более не встречалась с великим художником, но и посреди всех похвал, которыми знаменитая певица была осыпаема впоследствии, несколько слов Бетховена были для нее высшей наградой.

Подъём духовной жизни Германии накануне буржуазно-демократической Революции 1848-49 гг. нашёл своё выражение и в деятельности молодого***Рихарда Вагнера***, разносторонней личности – композитора, поэта-драматурга, публициста. Отводя искусству высокую, социально-преобразующую роль, Вагнер ратует за воплощение в нем больших идей. Утверждение своих принципов он видел в развитии оперного симфонизма, в синтезе искусств, драмы и музыки.

Вагнер как композитор и дирижёр был связан с различными немецкими городами – Дрезденом (1842-49), Мюнхеном (после 1864), Байрёйтом, где в 1876 открылся специальный Вагнеровский театр (с 1882 там проводятся вагнеровские фестивали). Музыкальную драматургию Вагнер строил на лейтмотивном принципе. Лейтмотивы вторгаются в вокальную партию, которая всегда является главным голосом. Благодаря непрерывному сцеплению лейтмотивов, мелодия обретает протяженность и выступает как так называемая «вагнеровская бесконечная мелодия», которая в своем развитии достигает огромного напряжения. Стремясь насытить вокальную интонацию индивидуальной выразительностью, Вагнер писал: «Мелодия должна вытекать из речи... не может быть... различий между так называемыми “декламационными” и “напевными” фразами. Моя декламация – это уже пение... – а мое пение – совершенная декламация» . Отказываясь от традиционных оперных форм, Вагнер вводит развернутые драматические сцены, непосредственно переходящие одна в другую. Таким образом, возникают крупные монологические и диалогические сцены.

Господство инструментальной партии, укрупненность состава оркестра, грандиозность драматических сцен, сказались на трактовке вокальных партий, мелодии которых – чрезвычайно протяженные, экспрессивные, – вливаются в массивную фактуру оркестровой ткани. Инструментальность как основа немецкой вокальной школы приобретает новые черты, благодаря расширению певческого диапазона, смелому включению верхнего участка голоса, наполнению его силой и мощью звучания.

Обратившись к столь привлекавшим немецких романтиков народному эпосу и легенде, Вагнер поставил в своих операх актуальные философско-психологические и социальные проблемы современности, хотя и в субъективном плане. В его произведениях получили отражение антикапиталистическая тенденция («Кольцо нибелунга»), размышления о судьбе художника во враждебном ему обществе («Тангейзер», «Лоэнгрин») и о любви и смерти («Тристан и Изольда», пост. 1865), стремление к бескорыстному героическому подвигу (образ Зигфрида в «Кольце нибелунга», пост. 1876), в первоначальном замысле композитора особенно созвучное идеям буржуазно-демократической революции 1848-49 гг.

После поражения революции в мировоззрении Вагнера произошла эволюция, приведшая его к увлечению пессимистической философией А. Шопенгауэра. Излагая теоретическое обоснование своей реформы (в статьях «Художественное произведение будущего», 1850; «О применении музыки к драме», 1879; «Обращение к друзьям», в книге: «Опера и драма», 1851), Вагнер абсолютизировал собственные идеи как единственно возможные для искусства будущего, что, естественно, не могло быть полностью принято другими композиторами, а отчасти опровергалось и практикой самого Вагнера («Нюрнбергские мейстерзингеры», пост. 1868, – опера на лирико-комедийный бытовой сюжет, с реальными чертами исторической эпохи, с блестяще развитыми ансамблями и хорами).

Вместе с тем влияние Вагнера на современных ему музыкантов, и музыкантов следующих поколений было огромным. Творчество Вагнера привлекало внимание к проблеме содержательности и глубины оперного спектакля, открывало богатые перспективы симфонического развития в опере.

Новаторские оперы Рихарда Вагнера («Летучий голландец», тетралогия «Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские майстерзингеры») произвели настоящую революцию в искусстве пения XIX века. Вагнер в статье «Об актерах и певцах» писал о том, что несмотря на сладкозвучность и богатство итальянского пения, необходимо решительно отречься от него.

Это требование композитора возникло еще до его новаторских произведений. В опере «Риенци», отличающейся необычным составом оркестра (мощная духовая группа и орган), вокальные партии требовали большой выносливости, сильного и полетного голоса. Вагнер использует оркестр с большим количеством медных и ударных инструментов. Так, в «Кольце нибелунга» в оркестре более 100 инструментов, к которому прибавлено 18 различно настроенных наковален.

Вагнер мыслил певческий голос как некий сверхвыразительный инструмент, вплетающийся в оркестровую ткань. Фонетические особенности немецкого языка еще более усложняли задачу певца. В новаторских операх Вагнера выделяются три типа голоса: драматическое сопрано, героический тенор и драматический баритон. Вокальные партии, написанные для этих голосов, отличаются длительностью чистого пения, требующего голосовой и физической выносливости; сложностью мелодической линии, состоящей часто из широких интервалов и неудобных для голоса переходных нот; использованием низкой тесситуры в партии тенора и сопрано, высокой – у баритона и баса. Введение новых вокальных форм – монологов, рассказов, диалогов – привело к преобладанию ариозно-декламационного стиля. Вагнер говорил, что речь, полную эмоций, необходимо передавать таким образом, чтобы участие слушателя возбуждалось не мелодической формой, как таковой, а теми ощущениями, которые в ней выражаются.

Первыми исполнителями вагнеровских опер были баритон Аугуст Киндерман – Вотан, тенор Теодор Вахтель – Зигмунд – певец редкого по красоте тембра, широкого диапазона и силы голоса, тенор Герман Винкельман – блестящий исполнитель партии Парсифаля, (ученик Ю. Гея), сопрано Иоганна Вагнер – Елизавета в опере «Тангейзер» – обладательница необычно мощного голоса, способного к динамическим и тембровым изменениям, меццо-сопрано Марианна Брандт (ученица П. Виардо-Гарсиа, а также Ю. Гея) – исполнительница многих партий в операх Вагнера, написанных для низкого женского голоса; Жан Регине – тенор; Альберт Ниман – тенор; баритон Эуген Гур.

Следует выделить ***Лилли Леман –***сопрано, исполнительницу многих главных партий. Она участвовала в премьере вагнеровского «Кольца нибелунга» на первом Байрейтском фестивале 1876 года. Леман пела четырнадцать лет в Берлинской придворной опере, исполняя ведущие партии колоратурного сопрано. В результате неустанного труда певица достигла виртуозного владения голосом, в полной мере раскрыла его красоту, расширила диапазон. Помимо работы над ролями, она продолжала свои кропотливые ежедневные занятия по совершенствованию голоса, что отразила впоследствии в книге «Мое искусство петь». Она глубоко интересовалась строением голосовых органов, образованием звука, техникой пения, а полученные знания и открытия стремилась использовать для того, чтобы создать на сцене точный, психологически выверенный образ.

**Домашнее задание:** изучить материал, выписать сведения о певцах и певицах Германии 19 века.

Задание сдать до 06.05.2020 г.