ВЕСТНИК КРАСНОДАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ №4(8), 2016

Педагогические науки

УДК 78

Е.Ю. Осадчая

Осадчая Екатерина Юрьевна, старший преподаватель кафедры Академического пения и Оперной подготовки им. Н.Н. Кириченко Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33), katyaosadcha@mail.ru

РАБОТА ДИРИЖЕРА С ВОКАЛИСТАМИ В ОПЕРНОМ КЛАССЕ. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ

Данная статья посвящена работе оперного дирижера с вокалистом – исполнителем в оперном классе. Рассматриваются основные проблемы и задачи, которые возникают в процессе подготовки оперной партии.

Ключевые слова: дирижер, оперный класс, вокалист, концертмейстер, речитатив, «действенная» интонация.

E.Yu. Osadchaya

Osadchaya Ekaterina Yuryevna, senior lecturer, department of Academic singing and Opera training of N.N. Kirichenko Krasnodar state University of Culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), katyaosadcha@mail.ru

WORK OF THE CONDUCTOR WITH VOCALISTS IN AN OPERA CLASS. BASIC PROBLEMS AND TASKS

This article is sanctified to work of opera conductor with a vocalist – performer in an opera class. Basic problems and tasks that arise up in the process of

preparation of opera party are examined.
Keywords: conductor, opera class, vocalist, concertmaster, recitative, «effective» intonation.

Особую роль среди областей музыкального исполнительства занимает вокальное искусство, благодаря индивидуальной, специфической природе человеческого голоса. В классе академического вокала преподаватели работают над постановкой голоса, правильным дыханием, обучают культуре академического вокала и пр. Но не только преподаватели по специальности формируют вокальное мастерство будущего артиста. Определенный опыт студенты получают и на уроках оперного класса, мастерства актера, сценического движения, риторики, где с ними работают преподаватели других сфер исполнительства – дирижеры, режиссеры, мастера художественного слова – чтецы.

Рассматривая в данной статье работу дирижера с вокалистами, следует обозначить основные проблемы и задачи, которые возникают в процессе изучения оперной партии:

1. Поиск действенной, актерской интонации вокальной партии для раскрытия художественного образа.

2. Пение под рояль как предварительное моделирование пения с оркестром.

3. Работа над речитативом – secco, с адаптированным переводом на русский язык.

Поиск действенной, актерской интонации – это одна из самых главных целей в исполнении музыкального произведения, то к чему должен стремиться каждый певец. А.М. Пазовский в своей книге «Записки дирижера» пишет: «Вячеслав Иванович Сук в годы своей деятельности в оперном театре К.С. Станиславского рассказывал мне, что Станиславский – оперный режиссер – мечтал поставить такой музыкальный спектакль, где не

было бы декораций, сценического движения и где только через выразительное пение артистов слушатели ощутили бы каждое предполагаемое действие героев во всей его конкретности, «увидели» и декорации, и сценическое развитие сюжета, и драматические столкновения, […] он постоянно твердит своим ученикам, что действие сначала нужно «увидеть» в пении, а потом уже передавать его сценическими средствами [6, с. 322].

В русской музыке начиная с Даргомыжского меняется суть вокального искусства. Он был новатором в создании интонационно правдивых вокально-речевых фраз [4, с. 26]. Вокальное творчество Даргомыжского предъявило певцам требование приблизить правильно оформленный голос к интонациям живой речи [4, с. 27]. «Хочу, чтобы звук, – писал он своей ученице, певице Кармалиной, – прямо выражал слово. Хочу правды» [3, с. 55].

Человеческий голос в повседневном разговоре редко бывает не эмоциональным и безучастным, ведь звук голоса несет в себе информацию: о чем говорит человек (логический смысл речи) и насколько это его волнует (эмоциональное отношение к своему высказыванию). Так и в пении, чтобы «тронуть сердце» слушателя важно не только показать, как ты владеешь вокальными приемами и своим голосом, но и донести главное – о чем ты поешь. На этом основывается вокальное искусство. Часто исполнение певца с технической точки зрения бывает безукоризненным, но слушатель остается равнодушным. Это происходит из-за того, что певец не нашел главное – ту действенную интонацию, которая придала бы эмоциональную выразительность пению. Работая в классе над оперным произведением, важно не только пропеть, но и обязательно продекламировать со студентом одну и ту же фразу с разными акцентами и эмоциональными оттенками, а в конечном итоге отобрать наиболее удачно исполненную. Исполняя оперную партию целиком или просто отрывок, нужно обсудить со студентом роль его персонажа в данном произведении, особенно если исполняемый образ подвергается трансформации. Важно определить момент, когда происходит

смена образа: какие события этому способствуют, выделить ключевые слова или фразы, которые помогают раскрыть эмоциональное состояние образа, и затем найти определяющую для этого состояния действенную интонацию. В итоге такого поиска у певца (часто подсознательно) координируется работа всех частей голосообразующего аппарата – дыхания, гортани, резонаторов и т.д., что обеспечивает формирование такого певческого голоса, который способен «проникнуть» в самое сердце слушателя.

Трудность художественного пения, то есть пения, в котором главной задачей является осуществление музыкально – вокально – словесного образа, заключается в том, что певцу приходится выполнять одновременно множество задач. Прежде чем приступить к технической проработке художественного произведения, нужно иметь «проект» и план его построения <…> нужно понять, от чьего лица действует певец, каков характер изображаемого лица, каковы его внутренние задачи («хотения», по Станиславскому) [5, с. 191].

Итак, в основе слияния артиста с музыкально звучащим образом, в основе его перевоплощения лежит выразительное, осмысленное, действенное пение [6, с. 322].

Работа с дирижером очень важна для подготовки начинающего оперного вокалиста. На уроках оперного класса намечается определенная «модель» пения с оркестром. Здесь студент впервые учится петь по дирижерскому жесту под «воображаемый» оркестр, роль которого исполняет пианист-концертмейстер. Концертмейстер в подготовке студента-вокалиста играет важную роль. В классе по вокалу, концертмейстер вместе с педагогом работает над чистотой интонации, над фразировкой, над темповой и метроритмической организацией музыкального произведения. В оперном классе роль концертмейстера возрастает. Здесь он выступает в роли оркестра, и перед ним возникают дополнительные задачи, исполнение которых контролирует дирижер. Концертмейстеру нужно максимально точно воспроизвести переложенную для рояля оперную партитуру – это относится

к штрихам, темпам, динамике, общей пульсации, и при этом обязательно следить за дирижерским жестом. Последнее довольно непросто дается пианисту, так как приходится полностью подчиниться воли дирижера, его интерпретации данного произведения, которая может не совпадать с его (концертмейстера) личным виденьем. Важно уметь играть с определенной тембровой окраской звука, которую концертмейстеру укажет дирижер, в зависимости от инструментовки партитуры. Для решения всех этих задач концертмейстер должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане, обладать всем арсеналом пианистического мастерства. Как правило, концертмейстер в классе по вокалу старается идти за исполнителем и «ловить его», позволяя петь свободно. В оперном классе, дирижер должен предельно внимательно следить за тем, чтобы вокал оставался в рамках заданного темпа, и концертмейстер играл по руке, а не «ждал» и не «шел» за исполнителем. Это подготовит студента к репетициям с оркестром, где темпоритмическая организация играет важную роль. Но также следует учесть природу человеческого голоса и обозначить моменты дыхания, чтобы начав репетиции с оркестром, дирижер указал коллективу эти определенные места «вдоха». Это ускорит репетиционный процесс, и облегчит пение исполнителю.

Итак, в оперном классе дирижер, совместно с концертмейстером и исполнителем, должны наметить определенную «модель» пения, чтобы максимально точно подготовить вокалиста к репетициям с оркестром. Это относится к поиску темпоритма, определяющего характер персонажа, работе над фразировкой, выстраиванию ансамблей, поиску «действенной» интонации. Нередко при такой подготовке возникает еще одна проблема – правильное исполнение речитатива.

Речитатив – род вокальной музыки, ритмически и интонационно близкий к напевной декламации (итальянское recitare – декламировать). Строение речитативной мелодии в значительной степени определяется текстом. В крупных вокально-симфонических формах (опера, оратория,

кантата и т.п.) речитатив обычно противопоставляют завершенным вокальным построениям – ариям, ариозо, ансамблям, хоровым сценам. В музыкальной практике различают два вида речитатива. Так называемый сухой речитатив (recitativo secco) близок к разговорной речи; он исполняется говорком, в свободном ритме и поддерживается отдельными, долго выдерживаемыми аккордами. Другой тип речитатива – аккомпанированный – более мелодизирован, ритмически определен и поддерживается насыщенным музыкальным сопровождением [1, с. 154].

В данной статье хотелось бы остановиться на речитативах – secco, с адаптированным переводом на русский язык. Работая с оперным репертуаром, иногда приходится разучивать оперу на языке оригинала, а речитативы исполнять на русском. Это позволяет слушателю лучше понять сюжет оперы, так как в речитативах отражается сжатое драматическое действие, которое раскрывает конфликтные ситуации, а в вокальных номерах эти ситуации показываются в развернутой форме. Обычно перевод речитативов с иностранного языка не точный, а смысловой, адаптированный к разговорной речи.

Поскольку композитору сложно зафиксировать точную перемену скорости и медленности, которые бы выражали эмоциональное движение мыслей образа, они дают только основу в музыкальном тексте, а придать ей логический смысл должен исполнитель. Это довольно непростая задача для начинающего вокалиста. Он старается все пропеть вокально правильно, соблюдая указанный ритмический рисунок, что может вызвать искажение художественного образа. Конечно, начинать работу над речитативом нужно с ритмически и интонационно точного пропевания, но это лишь на первом этапе работы. Далее следует понять суть мысли и значение выражающих ее слов, характер образа, для этого нужно со студентом декламировать речитатив и находить наиболее соответствующие вокальные приемы, выразительные фразы, динамику и темпоритм, которые раскроют музыкальную мысль.

Следует обратить внимание студента на возможные несоответствия русского текста с движением мелодического рисунка. Так можно встретить в некоторых речитативах с адаптированным переводом вопросительные предложения с нисходящим мелодическим движением или же утвердительные фразы на восходящем скачке. Это происходит из-за того, что на языке оригинала такие мелодические обороты обоснованы текстом, а переводчик, обращая внимание на ритмическое построение словесной фразы, не придал значения мелодическому голосу. В таких случаях нужно корректировать текст, максимально сохранив суть мысли.

Итак, как говорил Тито Гобби в своей книге «Мир итальянской оперы», речитативы – это не просто передышка между ариями, пауза в действии. Их надо произносить (или петь) спокойно и размеренно – так, будто именно в данную минуту мысль рождает слова. Но слишком часто эти речитативы звучат как беспомощный детский лепет; виной тому – неверная каденция, полное пренебрежение <…> значением пауз, ритмом, который диктуется самой мыслью, самим действием. Важны ведь не просто слова, произносимые на сцене, важен стоящий за словами, идущий из подсознания актера, смысл. Исполнитель обязан понимать, что скрыто в каждом спетом им слове, знать цену любому из них; это, собственно, не так уж много, но необходимо…» [2, с. 12].

Подытожив вышесказанное, отметим:

– дирижер в оперном классе ведет начинающего артиста-вокалиста к решению сложной задачи – к созданию действенного, музыкально-звучащего образа через поиск действенной, актерской интонации;

– пение под рояль на уроках оперного класса формирует у студента предварительную «модель» пения с оркестром;

– в работе над речитативом secco с адаптированным переводом следует помнить, что для выражения сути музыкальной мысли важна осмысленная интонация пропетых слов, а правильный выбор темпоритмического движения тесно связан с темпом естественной речи.

Список используемой литературы:

1. *Булучевский Ю.С., Фомин В.С.* Краткий музыкальный словарь для учащихся. 7-е изд., испр. Л.: Музыка,1984. 216 с.

2. *Гобби Т.* Мир итальянской оперы/пер. с итал. М.: Радуга, 1989. 320 с.

3. *Даргомыжский А.С.* Автобиография, письма, воспоминания современников / ред. Финдейзена. Петроград: Госиздат, 1921. С. 55.

4. *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. 675с.

5. *Малышева Н.М.* Значение принципов К.С. Станиславского для вокальной педагогики // Вопросы Вокальной педагогики. М.: Музыка, 1969. Вып. 4. С. 180–230.

6. *Пазовский А.* Записки дирижера. М.: Музыка, 1966. 562 с.