

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.25>

Дальская Валентина Алексеевна

ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО ПЕВЦА-АКТЁРА - ДВЕ ГРАНИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

В предлагаемой статье рассматривается вопрос соотношения технологического и творческого аспектов создания художественного образа в вокальном исполнительстве. Автором решается задача технологического свойства как базовой составляющей творческого процесса, обеспечивающей три уровня средств методического инструментария. Определяются место и роль художественной стороны решения образа в свете анализа композиторского замысла, стиля, эпохи, особенностей ритмо-динамики и собственного эмоционально-художественного прочтения произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/9/25.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(95) С. 115-118. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 37.013.2

Дата поступления рукописи: 06.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.25>

В предлагаемой статье рассматривается вопрос соотношения технологического и творческого аспектов создания художественного образа в вокальном исполнительстве. Автором решается задача технологического свойства как базовой составляющей творческого процесса, обеспечивающей три уровня средств методического инструментария. Определяются место и роль художественной стороны решения образа в свете анализа композиторского замысла, стиля, эпохи, особенностей ритмо-динамики и собственного эмоционально-художественного прочтения произведения.

Ключевые слова и фразы: три характеристики технологии звукоформирования: драматического характера, инструментального, стиль бельканто; композитор – исполнитель: художественный замысел и выбор технологических приёмов; эмоционально-интонационные характеристики образа – реализация духовной триады; эмоционально-технологические компенсаторные способности.

Дальская Валентина Алексеевна, к. пед. н.
Институт современного искусства, г. Москва
vdalskaya@bk.ru

ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО ПЕВЦА-АКТЁРА – ДВЕ ГРАНИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

«После рассмотрения одного *нехудожественного* аспекта профессии певца – особенностей устройства, работы и настройки певческого инструмента, – для нас открылась возможность изучения основных аспектов *художественного творчества* поющего артиста, – закономерностей и парадоксов существования певца “в музыке” и его сценического перевоплощения. Но это уже тема другого разговора» [9, с. 117]. Мы начали с этого категорического заявления В. Юшманова потому, что оно не оставляет никаких сомнений относительно того, что создание своего певческого инструмента является первоочередной задачей. Более того, инструмент должен быть создан по определённым законам, предъявляемым требованиями общеевропейской вокально-исполнительской школы. Этими вопросами занимается предмет методики постановки голоса певца. Нам в данном случае следует лишь напомнить, какими же технологическими достоинствами должен обладать певческий аппарат, чтобы соответствовать этим требованиям. *Ведь не имея инструмента, певцу не на чем будет реализовывать свой художественный замысел.* В соответствии с поставленной задачей статьи в данный момент невольно напрашивается ответ: вот оно решение – именно технология, хорошо сформированный фонационный аппарат и является тем конём, который стоит впереди. Но мы знаем, что вокально-музыкальное искусство (опера, оперетта, камерное пение) – одно из сложнейших сценических искусств, вмещающих в себя: певца, как музыкальный инструмент, обеспечивающий исполнение композиторского материала (мелодии), текстовый материал образа-роли, необходимость определённой трактовки художественного образа и связанные с ней пластические решения и достижение единства художественного замысла с техническими приспособлениями, реализуемыми через вокальную школу исполнителя.

Чтобы познать целое, нужно рассмотреть его по частям. Первое, что всегда ставится вокалистами во главу угла, это техника вокализации. И это понятно, ведь это тот инструмент, которым певец создаёт художественный образ на сцене. И для начала определим, какими качествами должен обладать певческий инструмент.

В первую очередь, это владение певцом диапазоном в две с половиной октавы; большие залы, большие оркестры обязывают современного певца обладать голосом, характеризующимся как полётный, и звучностью во всех регистрах; способность менять тембральную окраску в зависимости от психологического состояния и исполнительской задачи; владение словом, речью, способными передавать оттенки внутреннего эмоционального состояния.

В своей школе М. Гарсиа считал основными: «1) стиль, как непременное условие выразительного пения, и 2) воспитание голосового органа, как подготовка к требованиям стиля» [7, с. 776].

В группу известных технологических средств певческого голоса нам следует объединить ещё три, которые практически нигде не причисляются к характеристичным качествам при формировании звука, связаны со специфической работой гортани, это: 1) инструментальное звукоформирование; 2) стиль бельканто и 3) звукоформирование драматического характера. Именно на этих трёх составляющих мы должны остановиться и рассмотреть в качестве исключительных инструментов художественной выразительности.

Отметим, что владение певцом большим диапазоном, полётностью, обеспечивающей высокую певческую позицию, а значит, и звучность голоса во всех регистрах, является данностью самого воспитанного инструмента, без которой просто нет певца.

А вот триада звукоформирования: инструментальность, бельканто и драматизм находятся под непосредственным управлением певца и используются при необходимости в соответствии с художественными задачами. Те стороны исполнительства, которые обычно относят к звуковедению: легато нон легато, стаккато, – являются «красками», которые выполняются определёнными «инструментами». Так что, если «звуковедение» – это «краски», то «звукоформирование» – это «инструменты», при помощи которых певец будет выполнять эти краски и писать свою картину.

Отметим, почему три указанных технологических инструмента стоят несколько особняком в общем списке необходимых технологических приёмов. Инструментальность в звукоформировании – это прямой безвибранный звук, который отличается от звука струнного инструмента тем, что он должен быть сформирован из воздуха, то есть, как говорят певцы, он всё равно должен быть с «дыханием». Это основная характеристика звука, с освоения которого обычно начинается обучение певца. Затем, когда осваивается вибрато, тип инструментального звукоформирования чаще всего отодвигается на второй план. Но далее мы покажем, насколько важны в исполнительстве этот характеристичный звук и умение им управлять для передачи многих тончайших душевных движений.

В сопоставлении с инструментальностью второй тип звукоформирования – бельканто должен носить льющийся характер, то есть иметь вибрато. Это особое качество должно быть присуще каждому профессиональному голосу. Но и этим звуковым качеством нельзя злоупотреблять. Сразу скажем, что, например, речитативы, как правило, исполняются инструментальным звуком. И драматическое звукоформирование предполагает более насыщенное тембральное звучание, за счёт усиления прикрытия, большей подачи воздушного потока и фиксации точки опоры звука. Все эти общие требования входят в основной базовый комплекс технологических средств, который позволит певцу выполнять практически любые художественные задачи.

Наша проблема в данной статье – рассмотреть, *каков же характер взаимосвязи художественной задачи и способов её реализации*. Реальная действительность отображается в искусстве словом, цветом, камнем и прочее. А в музыке это – звук. Сразу возникает ассоциация: раз звук, значит, главным является инструмент? Ответ может дать наука психологии, которая делит исполнительство на два этапа, – это подготовка произведения и сценическое выступление, поскольку каждый этап характеризуется своими технологическими и психологическими особенностями.

С чего начинается творческий процесс? Певец берёт ноты, читает их, проигрывает, напевает... Понравилось – разучивает... Идёт техническая работа, когда уточняется стиль, характер произведения, метро-ритмы, темпы, общая динамика. По мере прохождения всё более проступают тонкие детали: штрихи, фразировка, динамические градации, акценты, выявляется экспозиция, кульминация, характер завершения. Чёрные значки на бумаге всё более обретают некую субъективную эмоционально-смысловую реальность. И эта реальность пока ещё находится в некоем эмоциональном коконе, готовом раскрыться при каких-то последующих операциональных действиях исполнителя. А результативность такого действия сопряжена напрямую с теми потенциальными техническими возможностями, которыми обладает певческий аппарат на данный момент. Снова отмечаем: такое впечатление, что певческий аппарат, его техническая оснащённость, является главным в творческом процессе. Но субъективный мир певца, воспринимающий музыку через свой особенный эмоциональный мир, через неповторимые свойства личности, уже сформировал первоначальный образ, готовый воплотиться в некую объективную форму, обрести некое реальное звучание. Но эмоциональные оценки пока что превалируют, а разум, безусловно, жаждет подключиться к работе.

Певцу необходимо определить стилистику произведения, для этого надо знать композитора, эпоху, технические и исполнительские особенности этого периода. Можем отметить, что для исполнения произведений эпохи барокко как раз и необходимо владеть звукоформированием инструментального характера, о котором говорилось выше, голос, должен быть «собран», и вибрато используется минимально. Основная задача исполнителя – постичь композиторский замысел и, отталкиваясь от него, создавать *некую грань своего видения* художественного образа. Как утверждает Г. Нейгауз, «чем яснее цель (содержание, музыка)... тем яснее она диктует средства для её достижения» [8, с. 11]. Поэтому понимание сути произведения предшествует работе над технической стороной. Но, как говорит В. Живов, «даже самый полный и тщательный анализ только *приближает нас* к созданию адекватной композиторскому замыслу интерпретации, но не гарантирует её» [4, с. 94].

Более того, композитор А. Копленд считал, что «некоторые исполнители с религиозным благоговением взирают на печатную страницу: каждая люфтвауза, каждое слиганное staccato, каждое метрономическое обозначение воспринимается ими как святыня. Я всегда колеблюсь... прежде чем решаюсь подорвать их доверчивую иллюзию. <...> Но справедливость требует признать, что печатная страница – это всего лишь некое приближение к желаемому. <...> И за пределами этого исполнитель предоставлен самому себе» [6, с. 120].

Таким образом, весь процесс сотворчества с композитором может состоять из предположений, проб, догадок, личных эмоциональных предпочтений и т.д., и, как пишет Копленд, «угадывание... тех сторон его музыки, о существовании которых он мог и не подозревать» [Там же]. М. Ростропович, исполняя виолончельный концерт Дворжака, в финале поменял форте на пиано, предлагая очень убедительные обоснования. Теперь все играют так. Великая Галина Вишневская в арии Лиу («Принцесса Турандот») не желала в конце петь высокую ноту, которой нет у композитора. Дирижер убеждал, что публика ждёт именно высокую ноту, и певицу могут освистать. Вишневская категорически отказалась, но на спектакле сначала спела так, как у автора, а затем неожиданно, в характере эмоционального возгласа выполнила верхнюю ноту. Сейчас все исполняют так. Великая Елена Образцова категорически противопоставляла своё видение великому Свиридову, заявляя, что он автор текста, а певец – автор интерпретации, на которую он имеет право.

Приведём ещё один пример с трактовкой романса Верстовского «Старый муж». На первый взгляд, всё ясно: жена взбунтовалась, устроила акцию протеста, и, исходя из этого, романс, как правило, исполняют меццо-сопрано с крупным голосом и в манере открытой агрессивности. Технологическое решение соответствующее: яркий тембр грудного резонирования, плотное смыкание, хорошее прикрытие, залившее вибрато –

бесстрашная Жанна Д'Арк готова. То есть в данном случае используется вариант звукоформирования № 3, который мы назвали драматическим.

За романс взялась певица, лирическое сопрано: появляется нежное создание, которое пытается пересилить свой страх: первая же высокая нота выполняется с филировкой от форте к пиано (не боюсь – ой, страшно), с соответствующим пластическим выражением: сначала руки расставлены как крылышки, а затем соединены ладони перед грудью, как бы защищая себя от агрессии. Последующее нарастание смелости героини приводит к тому, что она как бы забывается в экстазе и говорит о своём возлюбленном. И только очнувшись, понимает, что у неё нет другого пути, и с чувством благородства заявляет о своём решении умереть. И всё это выполнено инструментальным звуковедением, с тончайшей филировкой звука, показывающей преодоление страха, вибрато появляется только в разделе, где героиня говорит о своей любви. Эти две трактовки как небо и земля. И они обе имеют право на существование. Как утверждает Н. Андгуладзе, «в действительности человек своим голосом и пением провозглашает себя самого» [1, с. 24]. Личность самого исполнителя, его индивидуальность, артистизм художника всегда есть и будут присутствовать в исполнительской палитре, о чём со всей страстью художника пишет в своей статье Ю. Г. Клименко [5].

Но в свете современных тенденций в искусстве, где от автора не остаётся и следа (к примеру, Д. Черняков с его гендерными изысканиями вплоть до открытой пошлости), следует упомянуть высказывание В. Живова: «Не подлежит сомнению, что глубокий анализ произведения *сокращает возможность исполнительского произвола* и создает предпосылки к формированию своей индивидуальной и в то же время *объективной трактовки произведения*» (курсив наш. – В. Д.) [4, с. 94].

После того, как определён художественный замысел композитора и выстроилось чёткое внутреннее решение музыкального образа, наступает период, когда интуитивные прозрения следует сопоставить и проверить теми музыкально-выразительными средствами, которые наиболее точно позволят воплотить ту или иную задачу. Музыкальная форма сама по себе уже диктует правила, которые следует выполнять: ария, ариозо, куплетная форма, романс, речитатив и т.д. Очень важно осознать характер интонирования: легато, стаккато, мелодические скачки – всё это требует своего технического и эмоционального выражения. Внутреннее состояние меняется от смены темпа, ритма. Легато, нон легато, стаккато, фактура аккомпанемента и многое другое не только обязывают певца к исполнению, но и сам по себе переход на новый технический приём вызывает отклик в душе исполнителя.

В числе «многого другого» стоит отметить и такое качество, как мастерство слова. К сожалению, в искусстве пения этот раздел является самым уязвимым, поскольку связан с определённой технологией дыхания, и в частности способом фокусировки звука, а вопрос постановки дыхания относится к самым сложным и пока что не является окончательно решённым вопросом. А о роли слова в пении очень категорично писал К. Мазурин: «Текст и слова являются жизнью и душой пения. <...> Если в пении нельзя разобрать слова, то такое пение остаётся мёртвым» [7, с. 40].

Совершенно очевидно, как говорит С. Волконский, «мы должны не только чувствовать, но и знать, как чувства выражаются. Дельсарт дал научную классификацию тех внешних движений и положений человека, в которых выражаются его внутренние движения и состояния» [2, с. 7]. От себя ещё можем добавить: и кто их выражает – нежное сопрано или меццо-сопрано с драматическими возможностями.

И в завершение работы отметим ещё один интересный психологический фактор, о котором пишет Д. Н. Гриних: это компенсаторные способности в структуре одарённости. Он отмечает, что не бывает в природе абсолютного совершенства, и некоторые технические недостатки певец может компенсировать другими качествами: полётность голоса может скомпенсировать недостаток мощности звучания, а разнообразие динамической палитры произведёт акустический эффект; и особенно эффективно работает актёрский артистизм. Так, Д. Н. Гриних приводит примеры отзывов [3, с. 82-83]: Берлиоз считал, что у Шредер-Девриент «сопрано с изношенными верхами, малоподвижное, но яркое и драматическое», а Вагнер, напротив, певицей был очарован: «Всякий, кто видел эту чудную женщину... неизбежно должен был испытать на себе почти демоническое очарование от человеечно-экстатичной игры этой несравненной артистки» [Там же]. Т. Руффо высказывает иную позицию: «Я предпочитаю умного певца-актера с посредственным голосом совершенному вокалисту, лишённому пламени ума» [Там же]. В связи со всем этим следует сказать, что современное вокально-оперное искусство, где главным стал режиссёр, требует от певца владения актёрским талантом.

В заключение можно сказать, что целью любого творчества является произведение искусства, будь то картина, фильм, скульптура или результат выпиливания лобзиком, – все они создаются в едином процессе творческих поисков, состоящих из технологических сторон и того, что мы называем творческим вдохновением. Так, смещение гортани изменяет тембр голоса. Сам по себе тембр может только доставить слушателю эстетическое удовольствие. В процессе же творения задачей певца является сподвигнуть зрителя к сопереживанию, а это возможно только тогда, когда исполнитель «породит» этот тембр своим внутренним состоянием, соответствующим, например, гневу, нежности, беспомощности и пр., т.е. сознательно или на уровне интуиции скоррелирует эмоции и технологический способ их реализации.

Внутренние эмоциональные послы к художественному самовыражению певца являются тем «интегратором», который объединяет всю вокальную систему под ключ. Ещё раз упомянем Г. Нейгауза: «*Что определяет как, хотя в конечном счете как определяет что* (диалектический закон)» (курсив наш. – В. Д.) [8, с. 11]. Исполнительское мастерство и технология неразрывны, едины, взаимодополняемы. Но над ними, как завершающая природную триаду, неизъяснимая, непостижимая, порождающая собой всё многообразие искусства Душа певца, играющая на своём инструменте, который сама же и создала.

Список источников

1. Андгуладзе Н. Д. Номо Cantor. Очерки вокального искусства. М.: Аграф, 2003. 240 с.
2. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Аполлон; ВТО, 1913. 268 с.
3. Гриних Д. Н. К вопросу о способностях певца // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. 2009. № 1. С. 73-84.
4. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.
5. Клименко Ю. Г. Ф. И. Шаляпин: «Душа, а не техника создаёт звёзды». Вопросы вокального образования // Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. М. – СПб.: Российская академия музыки им. Гнесиных; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2012. С. 67-70.
6. Копленд А. Музыка и воображение // Советская музыка. 1968. № 4. С. 120-122.
7. Мазурин К. Методология пения: курс педагогики пения: руководство для учителей и пособие для учащихся: в 2-х т. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902. Т. 1. 914 с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М.: Музыка, 1988. 240 с.
9. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы. Изд-е 2-е. СПб.: ДЕАН, 2002. 129 с.

**TECHNOLOGICAL AND ACTING SKILLS OF THE SINGER-ACTOR
AS TWO ASPECTS OF CREATING THE ARTISTIC IMAGE**

Dal'skaya Valentina Alekseevna, Ph. D. in Pedagogy
Institute of Modern Art, Moscow
vdalskaya@bk.ru

The article deals with the issue of the correlation between the technological and creative aspects of making an artistic image in vocal performance. The problem of technological property as the basic component of creative process, which provides three levels of the means of methodological tools, is being solved. The place and role of the artistic aspect of the image solution are determined in the light of the analysis of the composer's conception, style, era, peculiarities of rhythm dynamics and own emotional-artistic interpretation of the work.

Key words and phrases: three characteristics of sound formation technology: dramatic character, instrumental, bel canto style; composer-performer: artistic conception and choice of technological methods; emotional-intonation characteristics of image – realization of spiritual triad; emotional-technological compensatory abilities.

УДК 75; 527

Дата поступления рукописи: 03.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.26>

В статье рассматривается многообразие проявлений и модификаций комического в первом концерте для оркестра Р. Щедрина «Озорные частушки», в основе которого – синтез традиций фольклора, джаза и академической оркестровой музыки. Цель статьи, ранее не затрагивавшаяся в отечественном и зарубежном музыковедении, – выявить механизмы работы комического в данном произведении. Особое внимание уделяется идеям концертности, игровой стихии, имеющим прямое отношение к комическому подтексту частушки – основному интонационному материалу концерта. Результатом исследования является вывод о причине метаморфоз – парадоксальном столкновении фольклорного тематизма с чуждым стилистическим контекстом.

Ключевые слова и фразы: комическое; инструментальный концерт; игровой контекст; частушка; метаморфозы; монтажное мышление.

Данилова Нонна Викторовна

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
n.danilova@bk.ru

МЕТАМОРФОЗЫ КОМИЧЕСКОГО В «ОЗОРНЫХ ЧАСТУШКАХ» РОДИОНА ЩЕДРИНА

Концерт для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина является уникальным инструментальным опусом, в котором под эгидой свободно-импровизационной формы токкаты и в целом концертно-игрового стиля предклассической эпохи объединяются черты народной, песенно-танцевальной и джазовой стилистики. И происходит это в поле смехового, комического знака. Задача данной статьи – прояснить генезис и специфику воплощения в концертной форме жанровой и тематической основы опуса – русской частушки. Новаторским началом в статье является подход к проблеме многообразия проявлений комического (метаморфоз) – анализ уровней проявления комического в зависимости от контекста: частушка и джаз, частушка и академический концертный стиль, частушка и оркестровые комические приемы, в изобилии встречающиеся в партитуре.