



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

КУЛЬТУРА

НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ
РОССИИ

Современные тенденции и решения в развитии образования по направлению «Музыкально-театральное искусство»

ЦЕНТР



непрерывного образования и повышения квалификации
творческих и управленческих кадров в сфере культуры

АКАДЕМИИ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В. С. ПОПОВА



Вашерук И.И.

*заведующий кафедрой музыкально-театрального искусства
Академии хорового искусства имени В.С. Попова*

**Роль дирижёра
в процессе обучения вокалиста
в оперном классе**

В современной системе обучения вокалиста в рамках вузовских образовательных программ, помимо специальных (сольное пение, вокальный ансамбль) и общемузыкальных предметов (сольфеджио, гармония, история музыки, фортепиано), важнейшей профессионально ориентированной дисциплиной становится оперный класс. В Академии хорового искусства имени В.С. Попова итогом изучения предмета (с 3-го курса) становится экзамен в 9 семестре в формате исполнения студентом партии в полноценном оперном спектакле.

Обучение в оперном классе Академии построено по принципу — от простого к сложному: от несложных оперных отрывков в виде небольших сольных арий и дуэтов, терцетов или ансамблей (3-й курс) до развёрнутых оперных сцен (4-й курс) и полноценных оперных спектаклей в костюмах, с декорациями и с сопровождением симфонического оркестра (5-й курс). Оно имеет многоступенчатый характер. В соответствии с требованиями образовательной программы студент должен приступить к занятиям в оперном классе, обладая различными умениями и навыками, полученными на предметах — сценическая речь, актёрское мастерство, танец и сценическое движение. Обязательным условием для начала работы над зарубежными операми является владение одним из иностранных языков (итальянским, французским, немецким).

В процессе изучения материала в оперном классе новый опыт приобретается студентом, приступающим к изучению произведения в большинстве случаев впервые, во взаимодействии с режиссёром-постановщиком и дирижёром — музыкальным руководителем спектакля. Следует отметить, что учебный процесс отли-

чается от профессиональной работы на оперной сцене с оркестром.

Дирижёры, как известно, бывают разные. Первоочередной учебной задачей становится научить певца правильно взаимодействовать с дирижёром, понимать его намерения, выраженные посредством жеста. Впоследствии наблюдение за жестом переходит в зону периферического зрения, когда основное внимание исполнителя сосредоточено на взаимоотношениях с партнёрами, предметами, образами согласно режиссёрской задаче. Другой немаловажной задачей дирижёра в оперном классе становится научить студента озвучивать голос в контексте построения драматургии спектакля.

Алгоритм подготовки оперного спектакля

Алгоритм постановки оперного спектакля в большинстве случаев представляет собой следующую схему:

1. Самостоятельная подготовка участников спектакля (выучивание музыкального материала).
2. «Уроки». Встречи и репетиции с ответственным концертмейстером проекта (оперным коучем).
3. *Работа с дирижёром на спевках* (сольно, в составе ансамблей, с хором).
4. Сценические репетиции с режиссёром.
5. *Оркестровые репетиции.*
6. *Генеральные репетиции и прогоны на сцене в костюмах с декорациями.*
7. *Премьерные показы.*

Во время уроков дирижёр и студент-солист должны выработать общую концепцию исполнения изучаемой партии. Нередко в этой ситуации происходит столкновение двух творческих инициатив, под различным углом зрения воспринимающих один и тот же музыкальный материал.

Дирижёр оперного класса обучает студента внимательному и уважительному отношению к авторскому тексту, его точному воспроизведению с учётом пожеланий автора, высказанных в особых ремарках, штрихах, динамических и агогических указаниях. Дирижёр, опираясь на знания инструментовки и особенности «поведения» оркестра во время исполнения, может подсказать студенту места, в которых внимание на контакте с дирижёром должно быть особенно обострённым. В конечном итоге речь может идти о создании партитуры взаимодействия между певцом и руководителем спектакля, учитывающей различные факторы: смену темпов между частями спектакля, характер течения времени, особенности пульсации и тактирования определённых фрагментов, показа

вступлений и снятий, особенности взаимодействия сольной и оркестровой партий.

Занятия в оперном классе с концертмейстером также полезны перед встречей с дирижёром в том случае, если концертмейстер является оперным коучем, уже имевшим опыт изучения оперных партий с различными составами исполнителей, и знаком с требованиями дирижёра. Во всех остальных случаях первые после самостоятельной подготовки занятия лучше проводить с дирижёром с целью установления удобных темпов, от которых зависит характер звукоизвлечения, особенности взятия дыхания певцами. Любая несогласованная перемена темпа может стать причиной серьёзной раскоординации во время исполнения. Опытные артисты в своём большинстве обладают достаточно большой гибкостью в вопросе темповых сдвигов, но студентов следует заранее готовить к ним.

Дирижёр и вокалист: основные аспекты взаимодействия

1. Совместное изучение партитуры и определение исполнительских задач

Изучение партитуры сопровождается комментариями дирижёра относительно дирижёрских схем в тех или иных фрагментах, особенностей реализации метроритма, показов дирижёром вступлений, ориентации в длительных паузах.

2. Темпы и агогические изменения

Следует обращать внимание студента на темповые обозначения, особенно если автор сочинения выставляет метроном. В мастер-классе, во фрагменте оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, обращено специальное внимание на то, как композитор тщательно выписывает темповые обозначения, раскрашивает мелодекламационный отрывок тонкой акварелью смыслов и нюансов с помощью агогических пожеланий и комментариев.

Обратимся к конкретному примеру.

Начало работы над отрывком — это всегда определение базового темпа. В данном случае П.И. Чайковский выставляет обозначение *L'istesso tempo*, что отсылает нас к предыдущему номеру — Полонезу (*di Polacca*):

Пример 1

Moderato, Tempo di Polacca (♩ = 104)*)



Таким образом композитор перекидывает смысловую арку от Полонеза, который только что отзвучал, на героя Онегина, стоящего недалеко от авансцены, согласно ремарке автора и наблюдающего за светским представлением как бы со стороны. Характер музыки подчеркивает это весьма существенно: от полонеза остаются затухающие краткие мотивы, поддерживающие скептическое настроение Онегина: «И здесь мне скучно. Блеск и суэта большого света не рассеют вечной томительной тоски».

Студенту предлагается сначала высчитать, а потом и осмыслить намеренно долгое «торможение» в темпах, с помощью которых автор переводит восприятие слушателя в сферу одиночества героя. Похоже, что Онегин собирается исповедоваться, рассказать историю своей жизни, своих странствий и неудач, намеренно вызывая сострадание у зрителя в последнем действии оперы. Цель этих растянутых во времени *ritenuto* — совершить плавный незаметный переход в интимную сферу, попутно акцентируя точки замедлений на самых важных, по мнению автора, словах (за единицу измерения взята четвертная длительность для наглядности, хотя пульсация в дальнейшем меняется на восьмую) (см. *Пример 2*).

Начало номера: *L'istesso tempo* 104 из Полонеза.

Poco meno — «... не рассеют вечной».

Andante 72 — «... тоски».

Adagio 56 — «... до 26 годов».

Piu adagio 52 — «... мной овладело беспокойство».

Со студентом важно обсудить смысл и назначение темповых ремарок, оценить удобство темпа в речитативных эпизодах, на скачках. Он должен осознанно подходить к взятию дыхания во время замедлений в кульминационных зонах («убив на поединке друга», «...где окровавленная тень являлась каждый день») (см. *Пример 3*).

Пример 2

№ 20. СЦЕНА И АРИЯ КНЯЗЯ ГРЕМИНА

(Онегин стоит у стены направо, близко к авансцене.)
L'istesso tempo
[*mf*]

Онегин

И здесь мне скучно! Блеск и су - е -

Росо шено

(Подходит ближе к рампе.)
Andante (♩=72)

Adagio (♩=112)

Piu adagio (♩=104)

Пример 3

3. Ансамблевая работа

Работа с дуэтами практически почти не отличается от индивидуальной, однако с увеличением количества певцов (в трио, квартете) свободы у исполнителя каждой партий становится всё меньше. В больших ансамблях дирижёр практически единолично начинает

управлять ситуацией, диктуя требования единства темпа, динамики, манеры звукоизвлечения и пр. Исключением становятся ансамблевые сцены, взаимодействие в которых построено по принципу контраста и противопоставления. Таков, например, знаменитый квартет из оперы Чайковского «Евгений Онегин».

Пример 4

Andante (♩ = 78)

Татьяна *p* Я до-жда-лась, от-кры-лись

Ольга *p* Ах, зна-ла, зна-ла я, что по-яв-ле-ние О-не-ги-на

Ленский *p* Да та, ко-то-ра-я груст-на и мол-ча-

Онегин *p* Ска-жи, ко-то-ра-я Та-тья-на? Мне о-чень лю-бо-пыт-но зна-ть.

30

Задачей дирижёра становится управление вниманием слушателя с помощью установления баланса между исполнителями: один солист выходит на первый план, другой — уступает солисту, или роли меняются. В задачи репетиций входят предварительные договорённости с участниками ансамбля о темпово-агогических, звуковых и динамических градациях, отражаемых в соответствующих дирижёрских жестах.

4. Особенности дирижёрского жеста в учебной работе и в условиях сценической репетиции (спектакля)

Если дирижёр начинает с самого начала обучения проявлять императив, свою волю на основании «знания» спектакля, то это может практически полностью подавить свободу выражения студента. В начале работы педагогу-дирижёру рекомендуется использовать нейтральные жесты, которые как бы приглашают к сотрудничеству. В такой атмосфере студенту легче проявить художественные намерения и открыть «свой взгляд на характер и образ персонажа». Становится возможным диалог между индивидуальностями, что благотворно сказывается на ходе творческого процесса создания спектакля. Дирижирование пианистом, исполняющим партию оркестра, также должно быть отнесено к области внимательного отношения к воле исполнителя. Необходимо и пианисту давать некую долю свободы в рамках заранее оговорённых темповых градаций.

Участие в полноценном оперном спектакле с оркестром, в костюмах, с декорациями и реквизитом — необходимая стадия обуче-

ния. Если в рабочем репетиционном процессе почти всё внимание дирижёра-преподавателя нацелено на взаимодействие со студентом, в спектакле — дирижёр руководит «процессом развертывания музыкальной формы» (Б. Асафьев), а студент становится лишь одним из участников творческого процесса. Внимание дирижёра рассредоточивается на управление исполнением оркестра и других участников постановки. Именно поэтому предварительные договорённости (о темпе, динамических нюансах и пр.) во время индивидуальных занятий к моменту сценических репетиций должны перейти в фазу автоматического воспроизведения, а певец должен в полной мере прочувствовать свою самостоятельность в заданных ранее параметрах спектакля.

Подводя итоги, хочется ещё раз подчеркнуть, что воспитание оперного исполнителя — это сложный и многоступенчатый процесс, требующий от вокалистов владения навыками сольного и ансамблевого исполнительства, драматическими приёмами раскрытия музыкального образа. Дирижёр оперного класса подготавливает молодого исполнителя к постижению профессии, с помощью жеста помогая находить формы выражения, наиболее отвечающие задачам драматургии музыкального спектакля.