

**Министерство образования и науки Украины
Государственное учреждение
«Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»**

Е. Е. Старовойтова

Исполнительская интерпретация

*Учебно-методическое пособие
для иностранных студентов специальности
«Музыкальное искусство» специализаций
«Академический вокал» и «Эстрадный вокал»*

**Луганск
ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко»
2010**

УДК 784(076.1)

ББК 85.314р3

С77

Рецензенты:

Харченко С. Я. – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социальной педагогики и социальной работы Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.

Червонецкий В. В. – доктор педагогических наук, профессор государственного института культуры и искусств.

Мартынюк А. К. – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой дирижирования Мелитопольского государственного педагогического университета имени Богдана Хмельницкого.

Старовойтова Е. Е.

С77 Исполнительская интерпретация : учеб.-метод. пособие для иностранных студ. спец. «Музыкальное искусство» специализаций «Академическое пение» и «Эстрадное пение» / Елена Евгеньевна Старовойтова ; Гос. учреж. «Луган. нац. ун-т имени Тараса Шевченко». – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2010. – 150 с.

В учебно-методическом пособии изложено основное содержание лекционных и практических занятий курса «Исполнительская интерпретация». К каждой теме добавлен список рекомендованной литературы, также вопросы и задания для самопроверки, приведены задания для самостоятельной работы студентов, темы рефератов, а также требования к зачетно-модульному контролю.

Пособие предназначено для иностранных студентов специальности «Музыкальное искусство» специализаций «Академическое пение» и «Эстрадное пение».

УДК 784(076.1)

ББК 85.314р3

*Рекомендовано к печати учебно-методическим советом
Луганского национального университета
имени Тараса Шевченко
(протокол № 4 от 1 декабря 2010 года)*

© Старовойтова Е. Е., 2010

© ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Учебно-тематический план курса «Исполнительская интерпретация».....	8
Тема № 1. Музыка как вид искусства	10
Тема № 2. Исполнительская интерпретация. Ее сущность, задача	17
Тема № 3. Интонационно-драматургическая природа музыки	29
Тема № 4. Вокальный репертуар малых и крупных форм	41
Тема № 5. Вокальные средства выразительности исполнителя	49
Тема № 6. Сценические средства выразительности исполнителя	69
Практические занятия № 1-4	83
Тема № 7. Формы вокальной камерной музыки. Содержание и функции музыкального вокального произведения	88
Тема № 8. Художественно-исполнительский анализ музыкального вокального произведения. Его сущность и принципы	100
Тема № 9. Сценическое воплощение образа вокального произведения	108
Тема № 10. Социальные функции музыканта-исполнителя. Формы общения со слушателями	128
Практические занятия № 5-8	139
Формы самостоятельной работы студентов к курсу «Исполнительская интерпретация».....	142
Темы рефератов к курсу «Исполнительская интерпретация»	142
Требования к зачетно-модульному контролю курса «Исполнительская интерпретация»	143
Литература	145

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе развития украинского общества происходят значительные перемены в отраслях культуры и образования. Особенно актуальным заданием становится подготовка квалифицированных кадров, способных к творческому труду. Внимание страны к этой проблеме отражено в Законе Украины «Об образовании», Национальной доктрине развития образования Украины в XXI веке, Государственной национальной программе «Образование» («Украина XXI века»).

Совершенствование образовательной системы требует глубокого анализа современной педагогической реальности, критического переосмысления накопленного опыта. В этом процессе важно определить, что должно быть изменено под воздействием новых тенденций и процессов, а также обнаружить объективные и субъективные факторы эффективной подготовки студентов высшей школы. Таким образом, большую роль имеет профессиональная подготовка специалистов музыкального профиля.

Музыка – особенный, прекрасный вид искусства, эстетика которого формируется художественной атмосферой эпохи и влияет на эмоциональную сферу человека.

Курс «Исполнительская интерпретация» занимает одно из важнейших мест в комплексной программе по формированию профессиональных качеств музыкантов-исполнителей – студентов специальности «Музыкальное искусство» специализаций «Академическое пение» и «Эстрадное пение», целью которого является сформировать у студентов умение профессионально

осуществлять исполнительскую интерпретацию музыкальных вокальных произведений.

Цель курса – формирование художественно-исполнительской культуры студентов.

Исполнительская интерпретация – дисциплина, которая совмещает две формы творческой деятельности студентов: теоретическую и практическую.

Программа курса предусматривает:

- изучение истории вокальной музыки, ее специфики, выразительных и художественных возможностей;

- ознакомление с музыкальными формами, стилями, жанрами, средствами вокальной и сценической выразительности;

- рассмотрение творчества композиторов прошлого и настоящего;

- обзор музыкальной и профессионально педагогической литературы.

Студент-исполнитель должен на протяжении курса получить ясное и четкое понимание взаимодействия художественных средств, выразительных возможностей элементов музыкальной речи, законов формообразования; быть способным проникнуть в существенные для каждого автора проявления стиля. Все эти качества, сформированные в результате аналитической деятельности, уточняют и заостряют восприятие музыки, расширяют интеллект. А также помогают самостоятельно ориентироваться в форме и музыкальной речи произведения, аргументировать собственное «виденье» художественно-образного содержания вокального произведения, обосновывать его индивидуальную трактовку, отмечать определенные приемы исполнительской интерпретации.

Основными принципами курса является:

- связь исполнительской интерпретации с жизнью;
- соответствие содержания курса требованиям современности;
- комплексный подход, который предусматривает межпредметные связи между общегуманитарными, психолого-педагогическими и специальными музыкальными дисциплинами;
- интеграция деятельности ВУЗа, других заведений образования и культуры на базе создания учебных и научно-воспитательных комплексов.

Основные задания курса заключаются в:

- формировании у студентов умения совершать исполнительский анализ вокальных произведений, где четко реализуются их знания из курсов гармонии, истории музыки, полифонии и т.д.;
- развитии умения применять технологические приемы вокальной подготовки в самостоятельной практической работе.

Тематическое распределение тем курса представляет собой завершённую последовательность лекций и практических занятий, направленных на достижение главной цели вокально-исполнительского искусства – создание художественного образа, стержнем построения логики которого является метод анализа текста и музыкальной речи, а также последующего раскрытия художественного образа через собственную интерпретацию к современному слушателю.

На практических занятиях студенты должны выступить с докладами, продемонстрировать собственное умение выполнять художественно-исполнительский анализ вокальных произведений, обосновывать собственное «виденье» художественно-образного содержания произведения, исполнить эти произведения со следующим

групповым обсуждением проделанных трактовок, отметить исполнительские приемы и тому подобное.

Дисциплина «Исполнительская интерпретация» состоит из двух содержательных модулей. По окончании каждого модуля предусматривается проведение контрольных работ с целью проверки качества усвоения студентами теоретического материала курса.

Задание и темы курса скомпонованы таким образом, чтобы во время зачетно-модульного контроля каждый студент выполнил лично интерпретированное музыкальное вокальное произведение и предоставил оформленный в письменном виде художественно-исполнительский анализ этого произведения.

В связи со значительным объемом материала основная его часть выносится на самостоятельное прорабатывание.

УЧЕБНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

Модуль I

№	Название темы	Количество часов
1	Лекционные занятия	20
1.1	Музыка как вид искусства	2
1.2	Исполнительская интерпретация. Её сущность и задача	2
1.3	Интонационно-драматургическая природа музыки	4
1.4	Вокальный репертуар малых и больших форм	4
1.5	Вокальные средства выразительности исполнителя	4
1.6	Сценические средства выразительности исполнителя	4
2	Практические занятия № 1-4	10
2.1	Обсуждение проблемы воплощения художественного образа вокального произведения исполнителями-певцами классического направления	4
2.2	Анализ интерпретации вокальных произведений в исполнении современных эстрадных певцов	2
2.3	Анализ студенческих исполнительских интерпретаций вокальных произведений по результатам экзамена сольного пения	2
2.4	Особенности исполнительской интерпретации вокальных произведений	2
Итого:		30

Модуль II

№	Название темы	Количество часов
1	Лекционные занятия	14
1.1.	Формы вокальной камерной музыки. Содержание и функции музыкального вокального произведения	4
1.2	Художественно-исполнительский анализ музыкального вокального произведения. Его сущность и принципы	4
1.3	Сценическое воплощение образа вокального произведения	4
1.4	Социальные функции музыканта-исполнителя. Формы общения со слушателями	2
2	Практические занятия	14
2.1	Выступление с рефератами и докладами	2
2.2.	Обсуждение самостоятельно выполненных художественно-исполнительских анализов вокальных произведений	4
2.3	Моделирование сценического исполнения вокальных произведений	4
2.4	Итоговое занятие: представление самостоятельно интерпретированного вокального произведения, защита художественно-исполнительского анализа вокального произведения	4
Итого:		28

Тема № 1

МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА

Определить, что представляет собой музыка как вид искусства, значит раскрыть ее специфику, показать, как общие черты, характерные для всех видов искусства, оставляют в ней особый, своеобразный отпечаток.

Как и все виды искусства, музыка отражает действительность. Объект искусства - жизнь природы и общества, человек в его связях с окружающей действительностью. Все эти общие определения искусства вполне можно отнести и к музыке.

Предмет музыки имеет особые специфические черты: не все в окружающей действительности и в человеке интересует ее в равной степени. Известно, что излюбленным предметом музыки является душевная внутренняя жизнь человека. Изображение внешнего облика людей и явлений живой и неживой природы всегда занимало в ней хотя и важное, но все же не достаточно значительное место.

Содержание произведения искусства заключает в себе единство объективного и субъективного. Т.е. музыка, создавая картину, воздействует на слушателя через воссоздание человеческих характеров и выражение чувств. Объективно существует отраженная в нем действительность, которая «пропущена» через индивидуальное сознание автора. Субъективным является (хотя и обусловлены объективными факторами) способ ее отражения и оценка автором.

Поэт и композитор, воплощая чувства и настроения (свои либо другого человека), создает его «эмоциональный портрет» (например, «Сомнение» Глинки – нельзя точно сказать, чьи чувства передал автор - свои или лирического героя). Таким образом, в музыке, как и во

всех видах искусства, есть объективная основа содержания. Иными словами, в своем содержании музыка всегда отражает объективно существующую действительность своеобразной формой – эмоциями.

Эмоции, чувства, настроение – беспредметные ощущения (удовольствие и неудовлетворение, возбуждение, спокойствие). Они выражают внутреннее состояние субъекта и его отношение к объекту.

Общаясь с другими людьми (выходя на сцену), мы делимся нашими представлениями, понятиями, эмоциями. Но все эти явления, будучи продуктами деятельности высокоорганизованной материи – человеческого мозга, существуют в психике только в качестве идеального. Поэтому показать их окружающим в идеальной форме невозможно. Чтобы передать «информацию» о содержании нашей психики, нужно материализовать представления, понятия и эмоции, т.е. выразить их в такой форме, которая может быть воспринята зрением или слухом.

Каждое психическое явление воплощается в виде материальной формы, выработанной человеческой практикой: представление материализуется в изображении, понятие – в слове (интонации голоса), а эмоция – в «выразительном движении» (жест, мимика).

«Изобразить» – значит создать наглядный образ конкретного материального предмета. Слово, в отличие от изображения, может вовсе не воспроизводить конкретно-чувственных признаков материальных объектов. «Выразить» – значит выявить внешним образом внутреннее.

Вокальная музыка (и другие синтетические виды искусства: театр, кино и т.д.) использует еще и текст, таким образом, выражая понятия и эмоции.

Начнем с ПРЕДСТАВЛЕНИЙ. Каковы же средства материализации представлений и эмоций в искусстве?

В искусстве, как и в реальной практике, наглядные представления воплощаются в форме предметных изображений (плоскостных или объемных). Так возникают произведения живописи, графики, скульптуры, пантомимы.

Все это – виды искусства, в которых объективный мир обязательно изображается:

- на полотне;
- в глине, мраморе;
- в движениях тела.

Такие виды искусства называются изобразительными (к ним также относятся театр и кино).

Изображение предметов в искусстве не может до конца воспроизвести всей полноты их материальных признаков: объемный предмет показан живописцем на плоскости, многокрасочные фигуры воспроизводятся скульптором в однотонных статуях. Но в нашей памяти представление о любом предмете существует как целостное и синтетическое. Поэтому, видя изображение отдельных признаков или частей предмета, мы можем на основе предыдущего опыта (*анперцепции*) в целом представить его себе.

Но такой опыт восприятия индивидуален, неодинаков у разных людей, хотя в нем, несомненно, существуют и общие черты (благодаря единству мира и человеческой практики). Вот почему частичное изображение предмета дополняет каждый по-своему, а целостный образ, возникающий в сознании, всегда остается произвольным и условным.

Изобразить в адекватной форме можно не только видимое, но и слышимое, звучащее. Представления в музыке материализуются звукоизображением.

Звукоизображение, конечно, неполноценно и не может заменить живописного или пластического изображения. Но, предыдущий опыт восприятия позволяет

нам мысленно дополнить слуховые ощущения зрительными, создавая в своем воображении целостный образ предмета. И опять же, наш индивидуальный опыт полностью никогда не совпадает с индивидуальным опытом автора звуковых образов, так как у каждого возникают свои картины. Вот почему музыка не может соперничать с живописью в смысле изобразительных возможностей.

Художник, чтобы вызвать у зрителя представление о лесе, деревне, поле, рисует лес, деревню, поле, но часто пользуется и другим способом изображения – ассоциацией. Например, художник рисует футбольный мяч – у нас возникает картина футбольного поля, т.е. достаточно увидеть один из предметов (или его изображение) и в мозгу возникает представление о другом.

Прием ассоциации широко используется в музыке. Например, чтобы создать представление о лесе, достаточно композитору воспроизвести пение птиц, а звук пастушьего рожка ассоциируется с полем. Так поступил Г.Свиридов в начале четвертой части поэмы «Памяти С.Есенина» («Молотьба»). Он использовал только один музыкальный ход пастушьего рожка – и все остальные «атрибуты» картины моментально стали понятны слушателям. Однако, изображение на основе ассоциативных представлений, все равно, является условным.

Итак, мы видим, что музыка, не описывая реальные предметы, может вызывать у слушателя зрительные представления на основе ассоциации.

Основной путь отражения действительности в музыке – выражение ЭМОЦИЙ человека.

Музыку называют выразительным искусством. Но это ни в коем случае не отрицает того, что изобразительные искусства не могут обойтись без выражения, т.к. содержание искусства

обязательно включает в себя эмоциональное отношение художника к объекту.

Музыка всегда отражает реальность, существующую вне и не зависимо от сознания художника, но не всегда её изображает. Она отображает не представление о материальных предметах, а порожденные этими предметами чувства и настроения. Это и есть отражение объективной действительности, поскольку никакого другого источника у человеческой психики, в том числе у эмоций, не существует.

Как же передаются ЭМОЦИИ в музыке?

Если в реальной жизни чувства и настроения человека выражаются выразительными речевыми интонациями и движениями (при эмоциональном возбуждении любые жесты приобретают большой размах, ритм их учащается, интонации голоса возрастают в динамике и становятся высокими), то отсюда возникает возможность передать эмоции в музыкальном искусстве **голосом** (используя выразительные вокальные средства), **мимикой** и **жестом**.

Способ передачи **ПРЕДСТАВЛЕНИЙ** осуществляется при помощи словесного языка. Язык – универсальное средство общения людей. Слово – это материальная форма существования **ПОНЯТИЙ**.

Языку доступно то, чего не могут сделать ни изображение, ни выразительные движения. Он непосредственно выражает любые, в т.ч. самые отвлеченные мысли и понятия (рассуждения, выводы).

Язык используется в искусстве с целью воплощения представлений (т.е. изображение материального мира).

Существует два вида такого использования:

- наглядное воспроизведение материальных явлений;

- описательное.

Словом также можно выразить эмоции. От едва заметных до глубоких. Однако, в вокальном искусстве, как и в жизни, эмоции выделяются с наибольшей точностью и полнотой не в словах, а в интонациях речи (вокальных), в выразительных движениях. Эту точку зрения подтверждает наука: «Полнота конкретного чувства наиболее адекватно проявляется не в понятиях, как это свойственно мыслям, а в образах. Этим языком образов в совершенстве пользуется искусство» / П. Якобсон. Психология чувств. - М., 1958. - С.50/.

Словесная речь не только описывает эмоции, но и при помощи интонации выражает их. Письменная фиксация эмоций весьма неполна, приблизительна (интонация речи передается в письме через порядок слов внутри фразы или с помощью знаков препинания), поэтому автор вынужден дополнительно описывать эти интонации или же предоставлять исполнителю (актеру, певцу) самому находить их, используя при этом вокальные и сценические средства выразительности.

Следует сказать еще о выражении в искусстве особого чувства – эстетического (наслаждения, волнения, чувства прекрасного), вызванного созерцанием красоты реальной действительности или художественного, музыкального произведения.

О природе и источниках эстетического чувства в последние годы много спорят. Мы будем исходить из того, что это ощущение, в котором проявляется своеобразная эстетическая оценка человеком воспринимаемых им явлений (в качестве прекрасных или безобразных).

Мы знаем, что представления, слова и эмоции, возникающие у нас при просмотре картины, прослушивании музыки, «вложены» в эти произведения авторами. Например, И.Айвазовский «Среди волн»,

Дм. Шостакович Симфония №7 «Ленинградская». Эти представления, мысли и эмоции автора передаются нам посредством формы данного произведения. Однако, наряду с ними, в результате индивидуальных ассоциаций, у слушателя возникают новые, личные образы, мысли, чувства.

В числе других эмоций художник выражает свое эстетическое чувство. Это чувство он «внушает» нам, и мы, в свою очередь, восхищаемся красотой природы, человека и т.д. или же, наоборот, воспринимаем объекты изображения как безобразные, оценивая их с высоты ощущаемого в произведении эстетического идеала. Во всех случаях, если наш эстетический идеал близок к идеалу автора или совпадает с ним, мы воспринимаем произведение как прекрасное и наслаждаемся им.

Следовательно, один из источников эстетического чувства при восприятии произведения – содержание, другой источник появляется в процессе создания произведения, точнее, в процессе воплощения (материализации) его содержания. Этот источник – форма.

Красота формы возникает тогда, когда исполнитель свободно владеет материалом определенного искусства, когда он умело может раскрыть (эстетически воздействовать с помощью средств выразительности) содержание., т.е. форму соотносит с содержанием.

Источником эстетического наслаждения служит не просто красивая форма, а лишь та, которая наилучшим способом воплощает прекрасное содержание.

Итак, оценивая соотношение изобразительного и выразительного в музыке, нужно учитывать, что в ней они обычно существуют не порознь, а вместе. Но «уровень изобразительности» может быть и высоким, и низким, а «уровень выразительности» всегда должен быть высоким, иначе это уже плохая музыка.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Что отражает искусство?
2. Что является объектом искусства?
3. В чем сходство и различие музыки с другими видами искусства?
4. Что означает в вокальном искусстве понятие «выразить»?
5. Чем в вокальном искусстве передаются эмоции?

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андронников И. К музыке / И. Андронников. – М. : Сов. композитор, 1975.
2. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л. : Музыка, 1988.
3. Кремлев Ю. Очерки по вопросам музыкальной эстетики / Ю. Кремлев. – М. : Музгиз, 1957.
4. Кулаковский Л. Музыка как искусство / Л. Кулаковский. – М. : Сов. композитор, 1960.
5. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970.

Тема № 2

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. ЕЕ СУЩНОСТЬ, ЗАДАЧА

Музыка, в отличие от других видов искусства (например, изобразительного), нуждается в акте вторичного творческого отображения, в посредничестве исполнителя между автором и слушателем. Именно творческого отображения, поскольку исполнитель привносит уже свое видение образа, интонационной окраски вокальной линии произведения и т.д. Точное же исполнение нотного текста – это еще далеко не искусство.

В процессе исполнения, музыкальное произведение (песня, ария, романс и т.д.), существующее в виде нотной записи, получает свое реальное звучание. Оно приобретает индивидуальность в зависимости от:

- исполнительского стиля певца;
- художественной индивидуальности исполнителя;
- культуры;
- индивидуальности содержания произведения.

Руководствуясь авторскими указаниями, проставленными в нотах, являясь посредником между композитором и слушателями, исполнитель раскрывает, истолковывает, интерпретирует исполняемое произведение, предварительно разобрав, прочувствовав, он правдиво передает его слушателю.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (от лат *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – художественная трактовка музыкального произведения в творческом процессе исполнения.

ЗАДАЧА ИНТЕРПРЕТАЦИИ – наиболее полно и убедительно раскрыть замысел композитора и поэта. Все это осуществляется исполнителем через его детальную передачу такого понимания слушателю.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СВЯЗАНА:

1. Со звуковым воплощением нотного текста в соответствии с эстетическими принципами школы, направления, стиля.

(*Стиль*: 1) исторически сложившееся единство образной системы средств, приемов выразительности; 2) крупные этапы развития искусства, направления школы, например, классицизм, романтизм, импрессионизм и т.д.).

2. С индивидуальными особенностями и идейно-художественным замыслом исполнителя.

«Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, т.е. раскрытии смысла через интонирование

для слушателя», – в этих словах академика Б.В.Асафьева очень точно сформулировано значение интерпретации в искусстве исполнителя.

Еще в XVII веке выдающийся певец, преподаватель болонской школы Пьетро Този (1647–1727) утверждал: «Тот, кто соединяет в себе красоту голоса с красотой мысли – самый счастливый певец».

В отличие от зарубежных вокальных школ, главной целью которых было только виртуозное пение, русская вокальная школа, не исключая этого, всегда требовала от исполнителей художественной правды, умения раскрывать содержание и основную идею произведения, глубокого психологизма, простоты и непосредственности в передаче чувств. Певческий голос с его богатейшими тембровыми красками и теплотой становится мощным средством выражения мыслей и тончайших переживаний человека, а сам процесс пения – высокохудожественным творческим актом. Поэтому, прежде чем начать работу над вокальным произведением, певец должен сделать творческий анализ всего произведения, т.е. разобрать его музыкальное и литературное содержание, отметить основные смысловые места. В этом ему значительно помогут авторские указания, которые обычно помещены около нот вокальной партии. Они определяют тембр и характер произведения и служат основным музыкальным ориентиром при разучивании; их необходимо строго соблюдать, чтобы «не разойтись» с авторским замыслом. Ведь певец-исполнитель является «соавтором» композитора и поэта.

Исполнитель должен выучить мелодию и слова наизусть, чтобы ощущать их, как свои собственные, и помнить о том настроении, с каким они появились. Большое значение имеет и так называемое «впевание» вокального произведения, когда певец привыкает к

правильному ощущению звука, опираемого на дыхание, эмоционально привыкает к музыкальной драматургии и вокальному образу.

Вокальный образ – воспроизведение голосом явлений действительности и душевного мира человека в музыкальном вокальном произведении. Здесь речь идет о чувстве, настроении, характере людей, красоте природы и т.д. Т.е. о том, что было задумано композитором и поэтом.

Музыкальная драматургия – воплощение в музыке драматического действия. Музыкальная драматургия определяет построение, форму и средства выразительности произведения. Эту работу, которая требует длительного времени, не следует понимать как механическое повторение всего сочинения от начала до конца. Иногда полезно разбить песню или романс на отдельные музыкальные фразы, обращая особое внимание на места, имеющие трудное вокальное построение. Песни и романсы пишутся на стихотворные тексты, поэтому музыкальная фраза в них, за редким исключением, совпадает с поэтической. Там, где заканчивается одна фраза и начинается другая, легко определяется место для дыхания.

Можно вокализировать, т.е. пропеть без слов, мелодию на какую-нибудь гласную. Это поможет лучше почувствовать ее большие интервалы. Освоив трудные места мелодии, следует подключить и слова. Литературному содержанию вокального произведения необходимо уделить особое внимание. Каждый романс, песня имеют литературное содержание, т.е. несут определенную смысловую нагрузку. К сожалению, очень часто певец, едва выучив мелодию, считает работу над произведением оконченной. А между тем, передача текста в соединении с музыкой является основой творческого акта.

«Русское пение неразрывно слито со словом», – отмечал известный композитор и музыкальный критик прошлого века А.Серов. Об этом же постоянно напоминал К.Станиславский: «Нужно любить слово и уметь связать его с музыкой. Актер только тогда творит, когда говорит звуком о зрительном образе. Возьмите себе за правило: ни одного слова зря не петь».

Особое значение для певца имеет *дикция* – правильное и четкое произношение слов.

Прислушайтесь к пению выдающихся мастеров вокала, и вы почувствуете, как, благодаря дикционной отточенным фразам, достигается колоссальный художественный эффект. Особенно легко это проследить в пении Ф.Шаляпина. Даже при несовершенстве старинных грамофонных записей его умение великолепно использовать мощь выразительной фразы и даже отдельного слова оставляет неизгладимое впечатление.

Никогда не следует увлекаться силой звучания своего голоса и доводить его до предельного и непосильного напряжения на верхних регистрах, чем довольно часто грешат даже опытные певцы.

Об этом убедительно говорил своим ученикам К.Станиславский, занимаясь разбором музыкальной и драматической линии вокальных произведений: «Чем яснее будете передавать мысли в пении, тем лучше у вас будет звучать голос, потому что тогда и чувства возникнут, а от настоящих чувств голос удесятерится. Слово, украшенное музыкой, приобретает яркий смысл и силу, если умело его подать в пении».

При исполнении вокальных произведений великие мастера вокала всегда обращали большое внимание на осмысленность и правдивость чувств. Поэтому, к словам Пьетро Този: «Счастлив тот певец, кто соединяет в себе красоту голоса, красоту мысли», мы можем добавить:

«...и осмысленность и правдивость чувств во время исполнения произведения».

От степени серьезности и углубленности работы над произведением зависит успех будущего исполнения. Певец должен ясно представлять вокальные и художественные задачи. Профессионалов выручает опыт, благодаря которому они в какой-то степени ускоряют подготовительный процесс работы над произведением. Студенты, начинающие певцы, не подгоняемые сроками, могут не торопливо подготавливать себя к будущим выступлениям.

Современное исполнительство, интерпретация произведения требует от певца помимо музыкально-художественной одаренности еще и большой культуры. Нужно много читать, обладать ясным пониманием задач искусства, интересоваться творчеством композиторов, писателей, художников, искусством драматических актеров и музыкантов. Исполнителя не должно покидать ощущение тонуса современной жизни, ведь каждое сочинение композитора по своему отображает и раскрывает богатый духовный мир человека и затрагивает обширную, разнообразную сферу его деятельности.

Итак, умение интерпретировать вокальное произведение – главная задача вокалиста.

Многим кажется, что это так просто! Взял произведение, выучил мелодию, текст, спел как хочется (это характерно для многих современных исполнителей) и все!?? Ну, почему же тогда не каждый певец понятен публике и принимается ею? Почему одного хочется слушать, а другого – нет? Почему такие певцы, как Ф.Шаляпин (бас), Собинов Леонид Витальевич (1872-1934) – (лир. тенор), народный артист, солист БТ Лемешев Сергей Яковлевич (1902-1950) – (лир. тенор), солист БТ Козловский Иван Семенович (1900-1993) – (лир. тенор),

Кобзон И., Соловьяненко А., Хворостовский Д. и др. вошли в историю вокального искусства, оставив яркий след в культуре, а масса певцов с не менее прекрасными голосами так и остались незамеченными? А потому, что выдающиеся представители русской вокальной школы свое вокальное мастерство неразрывно связывали с драматически-выразительной игрой. Они представили новое творческое толкование многих оперных партий:

- знаменитые роли Собинова Л.В.: Баян в «Руслане и Людмиле» Глинки, Берендей в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Его Ленский в «Евгении Онегине» Чайковского стал классическим образцом для последующих поколений певцов;

- Козловский И.С. был особенно великолепен в роли Юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского, высокого мастерства достиг в исполнении романсов;

- выдающийся российский певец современности Дмитрий Хворостовский, собирая полные аншлаги во всех странах мира, поражает слушателей прекраснейшим вокалом, глубиной мысли, открытостью чувств, свойственной славянским людям.

Таким образом, синтез звукового воплощения нотного текста, основанного на высоком профессионализме плюс сценическое воплощение на основе глубоких знаний, творческого поиска, правдивого воплощения художественного образа, высокая внутренняя культура и вкус позволили им поднять свою исполнительскую интерпретацию на высочайший профессиональный уровень.

Яркими представителями классического эстрадного пения являются Клавдия Шульженко, Леонид Утесов, Иосиф Кобзон, Эдуард Хиль, Майя Кристалинская, Аида Ведищева, Алла Пугачева, Евгений Мартынов, София Ротару, Валерий Леонтьев и др., которые искусно

соединили вокальное воплощение образа со сценическим, эмоциональным.

Поэтому, такой предмет как «Исполнительская интерпретация», крайне необходим. Он учит:

- как разобрать вокальное произведение (сделать его художественно-исполнительский анализ);

- осмыслить содержание, выстроить музыкальную драматургию;

- определить художественный образ;

- найти правильную интонацию;

- ответить на вопрос: как своими, присущими только вам вокальными и сценическими средствами раскрыть перед слушателями правдиво и убедительно вокальный образ.

ЭЛЕМЕНТАРНЫМИ СРЕДСТВАМИ раскрытия вокального образа служат певческий звук и слово.

Хотя существует способ пения и без слов, когда одними лишь музыкально-вокальными красками дается характеристика персонажа, передается сложная гамма переживаний. Например, 4-я картина оперы И. Держинского «Тихий Дон». Аксинья поет над колыбелью умирающего ребенка (мелодия без слов). Один звук ее голоса, постепенное нарастание звучности, доходящей до истеричного крика, передают глубочайшую трагедию ее измученной души.

Таким образом, в пении в данном случае решающую роль играет характер мелодичного рисунка и правильная интонация. Для исполнителя очень важно передать через интонацию глубокий драматизм образа.

В умении передать тончайшие оттенки чувств одним звучанием голоса, и заключается огромная сила искусства пения. Для исполнителя здесь открываются неисчерпаемые возможности эмоционального воздействия на слушателя. Так создается собственная исполнительская

интерпретация. «Певец не должен подражать..., потому что подражать – свойство ученика, а создавать – присуще мастеру» (Пьетро Този).

Итак, подобно поэту и композитору, певец должен найти выразительные краски в мелодии, а также нужные, продуманные и «прожитые» только им самим интонации.

ИНТОНАЦИЯ (от лат *intono* – громко произношу) имеет три значения:

- точное воспроизведение высоты звука при музыкальном исполнении (точная или «чистая» интонация);

- небольшой относительно самостоятельный оборот – наименьшая часть мелодии, имеющая выразительное значение, которая состоит из 2-х или нескольких последовательно взятых звуков в определенных интервальных, ладовых и ритмических отношениях («зерно – интонация»). Как компонент мелодии является одним из важнейших средств создания музыкального образа – воплощение художественного образа в музыкальных звуках.

ИНТОНАЦИЯ (СЛОВЕСНАЯ) РЕЧЕВАЯ

Интонации, с которыми можно произнести одно и то же слово, меняют и его смысл.

Например: слово «ДА». Сколько смысловых оттенков может быть передано двумя этими звуками? «ДА» можно произнести как утверждение, как вопрос, угрозу, сочувствие, насмешку. Можно сказать: с радостью, разочарованием, задумчиво, ласково и даже с ненавистью.

Фраза, которую иногда говорят родители детям *«Хорошо, однако, ты себя ведешь!»*. Если воспринимать ее дословно – это похвала поведению ребенка. А если придать интонацию иронии – возникает обратный смысл и ребенок

начнет извиняться: *«Простите, я больше не буду так себя вести»*.

А ведь песенная мелодия является тоже **ИНТОНАЦИЕЙ**. Следовательно, в произведении, в 1-ю очередь и надо искать (после знакомства с мелодией и текстом) смысл выразительности – нужную, соответствующую интонацию.

Конечно «СЛОВО» имеет для исполнителя огромное значение, на нем построена вся вокальная мелодия.

«СЛОВО» передает содержание.

Поэтому певцам необходимо выработать хорошую дикцию, чтобы доносить до слушателя текст. Весь вопрос заключается в том, как произносить то или иное слово, какую придать ему интонацию? Это умение вырабатывается на занятиях по актерскому мастерству и в классе вокала.

В поисках нужной интонации помогают **ИНТОНАЦИОННЫЕ ОТТЕНКИ** («нюанс», франц. *nuance* – оттенок).

СУЩЕСТВУЮТ:

1. Динамические оттенки силы звучания:

- forte – громко;
- piano – тихо и т.д.

2. Оттенки характера звучания:

- dolce - нежно;
- Appassionato – страстно;
- Lacrimoso – слезно, плачевно, жалобно;
- Maestoso – величественно, торжественно;
- Malinconia – тоскливо, грустно;
- Mesto – печально, скорбно;
- Misterioso – таинственно;
- Morendo – замирая;

- Ironico – иронически, насмешливо;
- Intimo – задушевно, интимно;
- Ira – гнев, con ira, irato – гневно, раздраженно;
- Grandioso – величественно, возвышенно и т.д.

Способ применения оттенков (нюансировка) определяется:

- музыкальной формой;
- фразировкой;
- индивидуальными особенностями исполнительского стиля певца.

Интонационные оттенки и в музыке, и в словах определяют толкование данного произведения, которое называется *интерпретацией*.

Исполнителю важно разобрать произведение, понять его, выработать (найти) свое собственное индивидуальное отношение к нему, а также найти вокальный и сценический образ, проявив свои исполнительские качества: голос, технику (вокальную, сценическую), культуру, талант, творчество.

Все это певец должен направить на то, чтобы как можно точно, ясно и ярко отстоять право на свою интерпретацию вокального произведения перед слушателем.

Большое значение для разбора, понимания исполнителем произведения имеет:

- изучение эпохи, в которой было создано данное произведение;
- биография композитора, его эстетические взгляды и т.д.;
- критическое сопоставление трактовок данного произведения разными исполнителями;
- обработки.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Что такое «интерпретация»?
2. Назовите задачу интерпретации.
3. Назовите, от чего зависит интерпретация?
4. Дайте определение понятиям «вокальный образ», «музыкальная драматургия».
5. Назовите элементарные средства раскрытия вокального образа.
6. Дайте определение понятию «интонация».
7. Назовите динамические оттенки силы звучания и оттенки характера звучания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андронников И. К музыке / И. Андронников. – М. : Сов. композитор, 1975.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Кн. 1 – 2. – Л. : Музыка, 1971.
3. Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968.
4. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л. : Музыка, 1988.
5. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968.
6. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь / Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. – М. : Сов. энциклопедия, 1966.

Тема № 3

ИНТОНАЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА МУЗЫКИ

Термином «интонация» обозначают сложное речевое явление.

В языкознании «ИНТОНАЦИЯ» – осмысленное звучание человеческой речи. Интонация особенно важна в передаче эмоциональной стороны речи, в передаче оттенков душевных переживаний, манеры речи людей разного темперамента. Например, даже не зная языка, мы поймем по интонации эмоциональный настрой разговаривающего с нами человека, благодаря «тону» речи, который содержит в себе повышение и понижение голоса, паузы и степень слитности звучания, расчленение на фразы, группы слов, акценты разной интенсивности, ускорения и замедления, громкость и ее изменение. Интонация подчеркивает, углубляет, а порой и определяет смысл произносимых слов. «Я стал настоящим мастером тогда, когда научился говорить «Иди сюда» с 15-ю – 20-ю оттенками...», – писал А.С. Макаренко.

В музыке существует три различных понятия «ИНТОНАЦИИ»:

- «степень точности воспроизведения каждого звука в отношении его высоты» (краткий сл. ин. слов, 1984);
- обозначение музыкального звучания как содержательного, смыслоносущего, звукового потока, т.е. «осмысление», «одушевление» звучаний. В этом смысле интонация – признак музыки как живой, выразительной речи (Б.Асафьев «Путеводитель по концертам», 1978);
- наименьший целостный элемент музыкального высказывания, т.е. это кратчайшее осмысленное построение – «МОЛЕКУЛА МУЗЫКИ».

В школьной программе сказано: «Музыкальная фраза, мелодия, целая пьеса и т.д. обычно вырастают из одного, двух или нескольких «зерен». В «зерне» интонации содержится зародыш мелодии, ритма, характера музыки.

Интонации (элементарные) автономны и несут в себе уже обобщенный характер:

м.2 – вздоха и печали;

б.2 – повествования, спокойствия (характерно народным песням, балладам);

м.3 – мягкости, нежности, трепетности;

б.3 – света;

ч.4 – решительности, уверенности;

ч.5 – открытости, призыва;

м.6 – тоски, вопроса, щемящей грусти;

б.6 – широты, размаха;

б.7 – стремления;

ч.8 – порыва.

Композиторы, используя характеры интонаций, создают свои произведения, где большое значение приобретают метр, ритм, динамика, способ звуковедения и т.д.

Примеры:

1. М. Блантер, М.Исаковский. «В лесу прифронтовом» (м.2., м.6).

2. Л. Ван Бетховен. Симфония №5 (Тема судьбы, б.3, м.3,).

3. М. Мусоргский. «Борис Годунов» (ария Юродивого, м.2).

В «зерне» интонации заложено то, из чего затем разовьется музыкальное «растение».

Преобладающим масштабам интонации является МОТИВ, реже – ФРАЗА, но всегда с одной единственной метрической опорой. В музыкальной интонации тесным образом слиты:

- художественное содержание;
- характер;
- выразительность;
- способность вызвать представление о какой-либо стороне или явлении действительности;
- специфическая музыкальная форма (сцепление нескольких одновременно и последовательно возникающих звуков).

Компактность и содержательность интонации послужили основанием для ее сравнения со словом. Но различий между ними больше, чем общего. Интонация (музыкальная) – шире, ёмче, её возможности богаче. Если для речевого высказывания обычно требуется несколько разных слов, то музыкальное высказывание часто строится как развитие одной интонации (пример: начало 5-й симфонии Л.Бетховена). Интонация (музыкальная) способна развиваться. Это связано с двумя ее свойствами:

- а) непосредственной образностью;
- б) способностью оставаться узнаваемой при разнообразных изменениях.

Рассмотрим эти свойства:

СЛОВО – условный знак, знак-символ. Оно не несет в себе качеств обозначаемых предметов и действий.

Например: слова «природа», «пение» не говорят нам о качестве самого определения. Редкие исключения основаны на звукоподражании: «шуршать», «кукушка».

ИНТОНАЦИЯ (музыкальная) же – знак-образ, несущий в себе ясно слышимые черты жизненного прообраза: призыва или повеления, стога, вдоха или повествования.

Отсюда понятно, что образ может развиваться, раскрываться в отличие от условного знака.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ имеет существенное отличие от слова. Ей присуща значительная

«прочность», способность сохранить себя (т.е. остаться узнаваемой) при изменениях не только тембра и динамики, тональности и регистра, но и лада, размера и даже ладоинтервальной структуры.

Пример №1:

1. 5-я симфония Л. Бетховена

Piano

8

Pno.

Здесь интервал начальной интонации уменьшается и увеличивается, он заполняется **поступенным** движением и даже меняет направление. Меняется положение интонации в ладотональности, меняется длительность ее заключительного звука, но затакт из трех восьмых, устремленных к сильной доле, настолько характерен, что его присутствие заставляет воспринимать все изменения как варианты одной интонации.

А если слово это интонация, а буквы – ноты, то с заменой одной единственной буквы смысл слова меняется (*пр.*: билет – балет, корона – ворона). Но даже если произнести одну из букв более мягко (угол – уголь) смысл изменится.

Музыкальная же интонация отличается непосредственностью, а не условностью, выразительностью, возможностью варьирования. Эти особенности создают предпосылки интонационного развития.

Интонация – первоэлемент музыкального целого, которое из этого элемента вырастает. Именно в таком смысле и говорят об интонации как о «зерне»: из «зерна» вырастает нечто на «зерно» не похожее. Но в «зерне» –интонации слышен смысл музыки, которая из него вырастет. То, что

произведение или значительная часть его строится на одной или нескольких интонациях, обуславливает интонационное единство музыки.

Пример №2:

2. Русская народная песня "Во поле береза стояла"

Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла во по - ле куд - ря - ва - я сто - я - ла
лю - ли, лю - ли сто - я - ла, лю - ли, лю - ли сто - я - ла.

Мелодия первого куплета складывается из 4-х фраз. Причем 2-я почти точно повторяет 1-ю, а 4-я – 3-ю (aa bb). 1-я фраза и несколько измененная 2-я строится на гаммаобразном нисходящем движении секунд. Мелодия 3-й и 4-й фраз представляет собой небольшую волну (подъём – спад). Важно, что все фразы завершаются одной и той же безрезультатной интонацией.

Пример №3:

3. Романс С. Рахманинова "Весенние воды"
allegro vivace

Е - ще впо - лях бе - ле - ст снег, а во - ды уж вес - ной шу мят.
бе - гут и бу - дят сон - ный брег.

Здесь композитор ставит себе специальную задачу – следовать от одной интонации к другой, третьей, «не оборачиваясь назад». Такое решение как нельзя лучше отвечает образному содержанию музыки, которая несет в себе бурное и веселое освобождение сил природы от зимнего сна.

ТИПЫ ИНТОНАЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ:

- последовательное видоизменение исходной интонации (ИНТОНАЦИОННО-ОДНОРОДНОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ). Причем варианты могут быть и достаточно близкими, как в былинных напевах, так и достаточно отдаленными, как в 5-й симфонии Л.Бетховена;

- непрерывная смена интонации (ИНТОНАЦИОННОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ), как в «Весенних водах» С.Рахманинова.

В чистом виде эти типы интонационного движения встречаются редко (особенно второй). Как правило, имеет место их взаимопроникновение.

Итак, все течение музыки можно воспринимать как интонационную последовательность, в которой интонации повторяются, изменяются, сопоставляются с другими. Это и есть интонационное развитие.

Выражение «ИНТОНАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ» относят, в зависимости от контекста, как к самой интонации (имея в виду ее развитие), так и к музыкальному произведению в целом, имея в виду весь процесс интонационного развертывания – сопоставления в контексте музыкальной драматургии.

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ. ЦЕЗУРА

Музыкальному (вокальному), как и естественно-речевому языку, присуща определенная внутренняя организация.

Речевой поток кажется непрерывным, однако он распределяется на отдельные слова, объединенные в группы, простые и сложные предложения.

Расчлененность – обязательное требование к информационному процессу, каковым является и звучание музыки. Носители информации – знаки должны ясно отграничиваться друг от друга. Важность правильной расстановки границ – ЦЕЗУР – несомненна. Если цезуры стоят не на своих местах, то возникает двусмысленность.

Пример №1: «Казнить нельзя помиловать» (императорская резолюция).

Пример №2: смысловой инверсии в случае неправильного членения (в сцене из шекспировского «Сна в летнюю ночь»), где плотник Клин, изображая актера, должен был продекламировать:

В чем наша цель? Терзать ваш слух и глаз
Мы никогда бы в жизни не посмели.
Являть наш скромный гений напоказ –
Вот истинный прицел для нашей цели.

Однако, будучи не совсем осведомленным в знаках препинания, он читает:

В чем наша цель? Терзать ваш слух и глаз.
Мы никогда бы в жизни не посмели
Являть наш скромный гений напоказ.
Вот истинный прицел для нашей цели.

Внутренне расчленена и музыкальная речь (вокальная). Организованность и структурированность музыкальной ткани необходимы для ее сознательного восприятия. Причем различные приемы организации музыкального потока (от мелкой фразы предложения до крупной) обладают также и выразительными возможностями и проявляют прямую связь с содержанием музыки.

Иногда словесная фраза не совпадает с вокальной.

Например: Ж. Бизе «Кармен», «Хабанера», 2-й куплет:

Видишь ты, пташка уж попалась,
Но взмах крыла – и в облака
От тебя она прочь умчалась
Не ждешь её, но здесь она.

Музыка, раскрываясь во времени, для разграничения использует ОСТАНОВКИ. Остановка может быть:

- «звучащей», т.е. относительно долгим звуком, завершающим предыдущее и отделяющим его от него, а также подчеркивающим характер исполнения.

Например: р.н.п. «Калинка» (с долгим первым звуком).

- «беззвучной», когда средством цезуры становится пауза (*например:* Дж. Перголези «Дай мне слезами»).

Нередко совмещаются оба средства – пауза после ритмической остановки. Но вокалисты знают, что любая пауза «поется» внутри (эмоционально), иначе разрывается общая структурная мысль на мелкие («гаснущие») фразы. Поэтому логика развития (как интонационного, так и

музыкально-драматического) теряется, нарушается целостность произведения.

Среди других средств расчленения необходимо отметить ПОВТОРНОСТЬ. Сам факт повторения говорит о достаточной завершенности повторяемого построения: неестественно повторить незавершенное.

Пример №4:

4. Р.н.п. "Ах вы, сени"



В середине приведенного фрагмента нет ни ритмической остановки, ни паузы, но мы ясно ощущаем его деление на две равные части. Происходит это потому, что со второй половины второго такта мелодия начала повторяться (изменение в окончании роли не играет: важно сходство начал обеих фраз).

Расчленяющим свойством обладает КОНТРАСТ (внезапное изменение темпа, громкости или регистра, тембра, характера, ритмического движения). Слушатель воспринимает такую смену как грань построения – ЦЕЗУРУ.

Но если ПОВТОРЯЕМОСТЬ членит течение музыки всегда, то КОНТРАСТ – только в случае достаточно резкого различия. Нередко возникает сравнительно новое продолжение (если нет резкого контраста), которое отличаясь от предыдущего, сразу сливается, сочленяется с ним.

Пример №5:

Р.л.л. "А да прощай, матушка"

Piano

А да про - щай, ма - туш - ка, - да ты

го - род да Са - ма - ра, - Са - ма - руш - ка, про - щай го - ро - док.

В песне «А да прощай, матушка» вторая фраза музыкально отличается от первой, но не настолько, чтобы создать ощущение контрастной грани; эта фраза воспринимается как непосредственное, неограниченное продолжение первой

В заключении необходимо сказать, что вокальное искусство – искусство выразительное. Часто студенты понимают понятие «выразительное» пение, как точное интонирование, четкое проговаривание слов, динамическое построение фразы, совсем забывая об ИНТОНАЦИИ как содержательном, осмысленном, одушевленном звучании.

Еще в 1857 г. Даргомыжский писал своей ученице Беленицыной-Кармалиной: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!» Что же имел в виду Даргомыжский? Каким образом он представлял себе эту правду, это прямое выражение слова в музыке? Может быть, самое прямое звуковое выражение СЛОВО находит в речитативе (роде вокальной музыки, основанной на интонационно-ритмических возможностях человеческой речи)? Ведь в речитативе сохраняется и ритм, и интонация речи.

Если бы он так понимал свой тезис, то ограничился бы единственной формой мелодии – речитативом. Однако, в своей опере «Каменный гость» (на текст А.С.Пушкина), в которой он поставил себе задачу –

идти за словом, автор избегает сухого речитатива и использует ариозную, напевную мелодию. В опере «Русалка», в романсах речитатив у М.Даргомыжского занимает скромное место. А первое место и главную роль играет песенная мелодия.

Очевидно, правдивое и прямое выражение слова состоит не в копировании речевых интонаций. Ведь даже самые обычные, простые слова можно произнести совершенно по-разному, вкладывая в них разный смысл. Например, фраза «ты женишься», может звучать утвердительно и вопросительно, безвольно, покорно, и наоборот, ожесточенно, упрямо. Старик скажет их иначе, чем юноша, смелый – иначе, чем трус. Интонация каждый раз будет разной.

Что же значит тогда – «...хочу, чтобы звук прямо выражал слово»? Даргомыжский сам ответил на этот вопрос. В его опере «Русалка» есть сильнейшая по своей выразительности и драматизму сцена – объяснение Наташи с Князем в момент, когда Наташа узнает об измене возлюбленного. Смутно догадываясь о причине разлуки, она задает Князю прямой вопрос: «Ты женишься?» Эти слова Наташа произносит дважды, но какая разница в интонации, в их звуковом воплощении!

Пример №6:

6. Даргомыжский оп. "Русалка"

робко *pp* Ты же - нишь - ся.

С яростью *ff* Ты же - нишь - ся.

Первый раз слова звучат вопросительно, скрыто, второй раз – как иступленный крик. Почему композитор так сделал? Потому что он великолепно почувствовал тот момент, когда в душе Наташи произошел страшный перелом, а смутная догадка сменилась уверенностью в измене Князя. Только Наташа с ее страстной, самозабвенной любовью могла с такой болью и отчаянием произнести эти слова.

Следовательно, за словом для композитора всегда стоит правда чувства, переживания, характера. Вот что значит «... хочу правды!».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Дайте определение понятию «интонация».
2. Что такое «речевая интонация», «музыкальная интонация»?
3. В чем отличие речевой интонации от музыкальной?
4. Перечислите типы интонационного движения.
5. Назовите виды организации музыкального движения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б. Путеводитель по концертам / Б. Асафьев. – М. : Сов. композитор, 1978.
2. Мазель Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М. : Музгиз, 1962.
3. Ройтерштейн М. И. Музыкальный язык / М. И. Ройтерштейн. – М. : Музыка, 1974.
4. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960.

5. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970.

6. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1976.

Тема №4

ВОКАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР МАЛЫХ И КРУПНЫХ ФОРМ

Началом всех начал вокального искусства является песня. Трудно даже определить, когда она появилась как первое вокальное произведение. Во всяком случае, это произошло еще в доисторические времена.

Песня – наиболее простая и распространенная форма вокальной музыки, объединяющая поэтический образ с музыкальным.

Песня, как рыдание или смех, отражает состояние человеческой души, поэтому так многогранно её содержание.

Существуют песни:

- **НАРОДНЫЕ** – небольшие, обычно куплетные (строфические) по форме музыкально-поэтические произведения. Отличаются богатством жанров – эпические, лирические, трудовые, бытовые, обрядовые, исторические, сатирические. Исполняются песни, как без сопровождения, так и под аккомпанемент народных инструментов, передаваясь из уст в уста, они непрерывно изменяются и варьируются.

Часто на один напев слагалось множество разных текстов (например, в частушках) или, наоборот, на один текст – разные напевы. Многие композиторы использовали в своих произведениях народные песни (*Например*: П.И.Чайковский, симфония №4. Тема: «Во поле береза

стояла», 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Тема: «Щедрик, щедрик»). М.И.Глинка утверждал: «Создает музыку народ, а мы – художники только ее аранжируем».

- **ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ** – произведения, написанные композитором и поэтом. Это камерные, эстрадные, хоровые, массовые песни. Они часто близки к народным по характеру, формам, жанрам.

В некоторых странах, например, Германии, песни в народном духе, создаваемые композитором, назывались народными песнями. А термином «песня» обозначался:

- в Германии – Lied,
- в Италии – canzone,
- во Франции –chanson,
- в Англии – song и т.д.

Как разновидность песенного народного творчества со временем возникают новые вокальные формы – **РОМАНС**. Романс зародился в Испании в средние века в период, когда на песенное творчество большое влияние оказывала католическая церковь. Церковь и сама использовала музыкально-вокальные произведения во время богослужений. Обычно эти произведения исполнялись на латинском языке.

В отличие от культовых песнопений, народная песня исполнялась на национальном языке (романском). На различных языках исполнялся и сам романс, который в XVI веке распространился из Испании в другие страны Европы. Эта вокальная форма включала песни любовно-лирического или элегического характера («элегия» – от греч. *elegeia* – жалобная песня, пьеса задумчивого, печального характера). *Например:* А.Бородин «Для берегов Отчизны дальней».

В основе романсов уже лежала не церковная, а мирская бытовая тематика. Обычно вокальная мелодия романса сопровождалась инструментами: скрипкой,

флейтой, арфой, клавесином, и позже – роялем. По сравнению с песней, в романсе используются обычно более сложные средства выразительности и музыкальной композиции. Хотя точной грани между песней и романсом провести нельзя.

РОМАНС как основной жанр вокально-камерной музыки начал развиваться в европейских странах с конца XVIII века. В XIX веке романс вступил в классический период развития во многих странах в связи с расцветом национальных музыкальных школ, в том числе и в России. С этого времени он получает название во Франции – шансон, в Германии – lied, а в России – романс.

Великие мастера романса в России – М.Глинка, А.Даргомыжский, М.Балакирев, А.Бородин, М.Мусоргский, Н.Р.-Корсаков, П.Чайковский, С.Рахманинов и т.д. Среди советских авторов в области романса стали известны Ю.Шапорин, Д.Шостакович, Г.Свиридов, О.Тактакишвили и мн.др.

На рубеже XIX – XX веков критики делили романсы на два жанра:

- **ВЫСОКИЙ РОМАНС** – (например: «Я помню чудное мгновенье», «Средь шумного бала» П.И.Чайковского);

- **БЫТОВОЙ РОМАНС** – (например: «Красный сарафан» А.Гурилева).

Критики проводили между этими жанрами границу, но это была очень шаткая граница. При ее сдвигении «бытовой романс» становился «высоким», а «высокий», в свою очередь, «бытовым».

В 1919 г. в «Путеводителе по концертам» Б.В.Асафьев (литературный псевдоним И.Глебов) уточнил: «...Романс – усложненный вид «комнатной», «домашней», «салонной» песни, песни, ставшей более интимной, отзывчивой в отношении передачи тончайших оттенков

психики – личных душевных настроений – и потому так тесно соединился с лирической поэзией).

Б. Дунаевский в книге «Брат песни» называет песню «простейшим образцом вокальной музыки», а романс – «первой ступенью серьезной музыки».

Как разновидность романса в Италии появилась **БАРКАРОЛА** (от лат., *barcarola*, *barca* – лодка) – песня лодочника. Ее родина – Венеция. *Баркарола* – вокальное или инструментальное произведение с лирической мелодией и размерным сопровождением, нередко подражающим плеску волн.

Обычный размер $\underline{6}$; $\underline{12}$, темп умеренный.

8 8

Например: Ф. Мендельсон – Бартольди «Песни венецианского гондольера» в цикле «Песни без слов», баркаролы Ф. Шуберта.

Родственная баркароле по форме – **СЕРЕНАДА**. Возникла на юге Европы. Французская – *serenade*, итальянская – *serenata*, *sereno* имеет несколько образных значений: ясное небо, ясная погода, ночная прохлада. Обычно серенады распевали теплыми, ясными вечерами молодые люди под окнами своих возлюбленных, подавая песней знак и вызывая их на свидание. Истоки серенады – вечерняя песнь трубадуров. Странствующие провансальские певцы-трубадуры сочиняли для себя репертуар – «серены». Романсы в стиле этих «серен» (вечерних песен) и стали называться серенадами.

В западноевропейских странах серенады широко распространялись, начиная с XVIII века. Авторами их были и многие непрофессиональные музыканты, и великие композиторы: Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт и др. Они использовали в качестве аккомпанемента для серенад не только гитару, мандолину, лютню – традиционные инструменты для трубадуров, а также ансамбли из

нескольких народных инструментов или небольшие оркестры.

В Россию эта песенная форма проникла несколько позже и вместе с другими романсами стала очень популярна. Серенады также встречаем в творчестве А.Аренского, П.Чайковского, И.Глазунова, Д.Кабалевского и мн.др.

Одной из разновидностей романса является **БАЛЛАДА** (фран., ballade, лат., ballo – танцюю). Изначально (средн. века) в странах романского языка баллада – танцевальная песнь народного происхождения (Италия) – культивировалась трубадурами. Позднее у западных европейцев баллада – **песня повествовательного, сюжетного характера**. В конце XVIII века баллада получила развитие в профессиональном музыкальном творчестве как **лирико-эпическая вокальная поэма**. В XIX веке в эпоху романтизма, в период небывалого расцвета жанра баллады, появляется **РОМАНТИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА** – произведение эпического, фантастического или драматического характера с последовательным отражением в музыке сюжетного развития поэтического текста, нередко с делением на резко контрастные эпизоды. Например: Ф.Шуберт «Лесной царь» (1815 г), М.Глинка «Ночной обзор» (1836 г.).

В советской музыке баллада – повествовательно-драматическое и героическое произведение. Известные баллады Е.Мартынова «Баллада о матери», «Лебединая верность», В.Высоцкого «Баллада о любви» и другие входили в репертуар многих эстрадных исполнителей.

Можно назвать еще несколько разновидностей романсовой формы:

- **ТАРАНТЕЛЛА** (итал., tarantella – уменьшительное от названия города Таранто на юге Италии). Имеет

быстрый, стремительный темп и яркий эмоциональный характер. Исполнение тарантеллы требует виртуозной подвижности голоса и чеканной дикции, необходимой для ясного произношения скороговорки, обычный размер $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{8}$.

Пример: Д.Россини «Тарантелла».

- **КАБАЛЕТТА** (итал., *cabaletta*) – небольшая легкая ария. Кабалетта исполняется стремительно, в ней особенно подчеркивается повторяющаяся ритмическая структура, напоминающая форму рондо (франц. *rond* – круг).

- **КАНЦОНА** (итал. – *canzone*) – певучая, спокойная песня. По форме канцона напоминает лирический русский романс.

Малые вокальные формы – романсы, баркаролы, элегии, баллады, тарантеллы, кабалетты, канцоны и т.д. составляют концертный репертуар так называемой **КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ** (от итал., *camera* – комната) – инструментальная или вокальная музыка для небольшого состава исполнителей. К камерной музыке относятся: соло, дуэты, трио, квартеты. Изначально она предназначалась для узкого круга слушателей, исполнялась в домашней обстановке. Начиная с XIX века, камерная музыка стала исполняться в небольших концертных залах. Для нее характерны экономия исполнительских средств с учетом большой самостоятельности и творческой активности каждого участника, в отличие от оркестра, хора, театра и проч.

В настоящее время камерная музыка очень распространена. Репертуар ее увеличился, стал глубже. Стиль эстрадной музыки по манере исполнения значительно отличается от классического камерного.

Появились инструментальные ансамбли, в том числе и **ДЖАЗОВЫЕ ОРКЕСТРЫ** (возникшие на рубеже XIX-XX веков в США).

Характерная особенность исполнения джазового оркестра:

- **острый синкопированный ритм.** Благодаря синкопе мелодическое движение не совпадает с аккомпанементом, хотя ритмический рисунок сохраняет чеканность, пульсирует в строго организованной форме.

- **широкое использование ударных инструментов** (литавра, барабан, угольник и под.);

- **шумовые эффекты** и т.д.

Джазовые формы разнообразны, но отличаются одна от другой не столько мелодическим рисунком, сколько ритмической структурой и шумовым сопровождением. В соответствии с этим сложились такие общеизвестные ритмы как:

- **ФОКСТРОТ** (от англ., fox – лиса, trot – рысь) – быстрый шаг;

- **ЧАРЛСТОН** (англ. – бальный танец, появился в США в 1920 г.);

- **УАН-СТЕП** (англ., one-step – один шаг) – салонный танец, появился в начале XX века;

- **БЛЮЗ** (англ., blues – меланхолия, уныние) – сольная городская лирическая песня американских негров. Типичные черты: синкопированный ритм, 12-ти тактовый период;

- **РУМБА** (исп., rumba) – бальный танец мексиканского происхождения, в основе которого лежат народные кубинские танцы с острым синкопированием;

- **ТАНГО** (исп., tango) – старинный испанский народный танец, напоминающий фламенко; кубинского происхождения, близкий к виду хабанер. Для музыки

современного бального танго типичны паузы с характером люфт-пауз;

- БУГИ-ВУГИ, ТВИСТ, ШЕЙК и т.д.

Среди концертных жанров малой формы следует упомянуть и САЛОННУЮ МУЗЫКУ, перешедшую в Россию из Франции. Песни исполнялись в основном для аристократов на французском языке. Это произведения грустного, сентиментального характера (представитель – А.Вертинский).

Монументальные вокальные произведения своими истоками также восходят к песенному творчеству.

КАНТАТА (лат., *cantare* – петь) – сочетание нескольких песенных номеров, объединенных одной общей тематикой, возникла в XVII веке. Кантата состоит из ряда сольных, ансамблевых, хоровых номеров в сопровождении оркестра (*например*: С.Рахманинов «Весна», «Колокола», Ю.Шапорин «На поле Куликовом», С.Прокофьев «Александр Невский» и т.д.).

ОРАТОРИЯ (итал., *oratoria* – говорю, молю) – крупное музыкальное произведение для хора, солистов-певцов и симфонического оркестра, написанное на драматический сюжет, но предназначенное не для сценического, а для концертного исполнения, возникла в Италии в XVI-XVII веках. В России оратория появилась в XIX веке, сюжетную основу которой составляли исторические темы. *Например*: Ю.Шапорин «Сказание о битве за русскую землю», С.Прокофьев «На страже мира» и т.д.

ОПЕРА – сложнейшая музыкально-вокальная форма – синтез пения, музыки и сценического действия.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Где зародился романс как вокальная форма?
2. Назовите композиторов – крупнейших мастеров романса.
3. Перечислите произведения, относящиеся к малым формам.
4. Что такое «камерная», «салонная» музыка?
5. Перечислите произведения, относящиеся к монументальным формам.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1968.
2. Домрина Е. Н. Беседы о музыке / Е. Н. Домрина. – Л. : Просвещение, 1982.
3. Дунаевский Б. Брат песни / Б. Дунаевский. – М. : Молодая гвардия, 1969.
4. Жаров В. И. Вечер советского романса и песни / В.И.Жаров. – М. : Искусство, 1972.
5. Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968.
6. Смирнова Н. И. Мастера советской песни / Н. И. Смирнова. – М. : Знание, 1980.

Тема № 5 ВОКАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Петь выразительно – овладеть вокальной техникой, умело использовать все средства выразительности при исполнении, т.е. интерпретации музыкального произведения.

Петь выразительно – цель любого осмысленного пения.

Прежде чем исполнить произведение, певец должен правильно прочесть его и досконально в нём разобраться.

Прочесть произведение – это не только понять словесный смысл, но и проанализировать его музыкальную структуру (понять динамическую и гармоническую основу, мелодичную линию, в которой заложен подтекст) и только затем найти выразительные средства для правильной интерпретации исполняемого произведения.

Художественное исполнение – раскрытие и донесение до слушателя идейно-художественного содержания произведения.

Основные средства художественно-выразительного исполнения:

- тембр;
- темп;
- метроритм;
- артикуляция;
- штрихи;
- динамика, нюанс;
- фразировка.

ТЕМП является очень сильным средством выразительности.

ТЕМП – скорость исполнения музыкального произведения. Если проанализировать термины темповых обозначений, то лишь небольшая часть из них указывает на скорость исполнения.

Медленный – говорит о спокойствии, неторопливости, философском раздумье.

Средний – о сдержанности, сосредоточенности, размерности.

Быстрый – соответственно, о пылкости, порывистости, легкости, живости, взволнованности.

Большинство признаков, лишь косвенно указывая на темп, обозначают характер музыкального звучания (*например*, «торжественно»).

Темп исполнения существует не сам по себе. Он тесно связан:

1. С гармонией:

а) чем ближе по родству между собой аккорды, тем быстрее может быть темп;

б) чем сложнее гармония, тем более выдержан темп;

в) в модуляции небольшая остановка на *mod* аккорде – с одной стороны, сглаживает у слушателя впечатление прежней тональности, а с другой – готовит к новой;

г) если модуляции проходят через несколько тональностей сразу, то *mod* воспринимается легче, поэтому появляется потребность в ускорении.

2. С фактурой. Плотная массивная, монументальная гармоническая фактура допускает медленный темп, чем лёгкая, прозаичная.

3. С ритмом. Пунктирные ноты, мелкие нотные дробления (группы мелких нот, образующих тот или иной **мелизм** или соединение нескольких мелизмов) требуют замедления темпа, поскольку иначе они будут звучать суетливо.

Недаром Ф. Крейслер (австрийский скрипач, композитор) давал советы исполнителям. Он говорил: «Там, где ноты длинные и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот – не спешите». Этот совет очень актуален, так как противоположная тенденция является наиболее распространенной ошибкой молодых исполнителей.

4. С регистром:

1) Мелодия в низком регистре требует обычно медленного движения для яркости, отчётливости эффекта.

2) Мелодия в высоком регистре – более взлётного, звонкого, ясного и громкого звучания.

Исполнитель, следуя указаниям композитора, находит наиболее органичный темп, однако затем необходимо очень осторожно изменять его, так как большой темповый сдвиг за рамками данной зоны, неизбежно повлечёт за собой изменение характера музыкального произведения и искажение композиторского замысла.

Тем не менее, небольшие изменения темпа необходимы. Однако надо знать меру, иначе потеряется целостность произведения. Эти небольшие изменения темпа придают музыке живое дыхание, человеческое тепло.

Такие отклонения от темпа, обусловленные изменившимся характером музыки, называются **АГОГИЧЕСКИМИ НЮАНСАМИ**.

У хороших исполнителей даже значительные отклонения от основного темпа не воспринимаются как нарушение логики движения, потому что они **естественны**.

АГОГИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ:

RUBATO – типичный прием, предусматривающий довольно значительное изменение темпа. Одно из характерных его свойств – сочетание метрической точности с подчёркнутой ритмической свободой внутри тактов. Автор даёт исполнителю возможность найти тот свободный ритм, который вытекает из характера данной мелодии. *От того, как исполнитель сумеет найти живое*

ритмическое дыхание музыки, насколько он прочувствует отклонение от метра, зависит подлинно художественная интерпретация.

ФЕРМАТА – остановка, знак продления звучания.

Мера выдерживания ферматы не имеет какой-то определённой нормы. Но обычно короткая продолжительность растягивается более сильно, а большая – менее.

Случаи использования ферматы:

- когда фермата выражает конечный пункт завершения произведения или имеется резкая грань между частями. Здесь на фермате музыка как бы замирает, успокаивает движение, останавливается;

- когда фермата используется как начальный пункт, из которого вырастает, разворачивается последующее более быстрое движение (*например*: р.н.п. «Калинка» из репертуара ансамбля им. Александрова);

- когда фермата используется, чтобы подчеркнуть кульминационный звук мелодии, психологическую зависимость мысли, задержать внимание на словах и представляет собой внешнее любование красотой звука, демонстрацию умения пользоваться дыханием, филировать звук. Но здесь исполнитель должен ориентироваться на чувство меры, художественный вкус, иначе исполнение может стать манерным, слащавым, антимузыкальным;

- часто фермата используется для осуществления пространственных ассоциаций: удаления, незавершённости, неисчерпанности и т.д.

Во время исполнения произведения необходимо опасаться изменять темп чисто механически:

а) иногда долгие ноты после коротких исполняются слишком быстро (потому что певец «разошёлся» и не в состоянии себя удержать);

б) в трудных местах певцы часто замедляют, а после них – ускоряют темп;

в) иногда певец продолжает держать ноту во время пауз просто по инерции и лености восприятия.

Итак: верный темп – понятие относительное. Один и тот же темп может подходить для одних условий исполнения и быть неприемлемым для других.

Необходимо запомнить!

Правильный темп тот, в котором содержание произведения, музыкальный смысл каждой фразы выделяются наилучшим образом!

ДИНАМИКА (от греч., dynamikos – имеющий силу) – степень громкости звучания. Основана на применении различной степени силы звучания (f, p, mf, mp, ff, pp.< >, subito – внезапная смена динамики).

Применяемые в музыкальной практике градации громкости носят относительный характер. Наиболее верно и ясно суждение о границах 3-х качеств: «тихо», «умеренно», «громко». Такая относительность, условность динамических обозначений даёт исполнителю большой простор для проявления его творческой инициативы.

Усиление и ослабление звука называется нюансировкой. Умело пользуясь нюансировкой, исполнители создают интересные выразительные краски, дающие возможность наиболее ярко и контрастно оттенять характерные особенности музыкального произведения (crescendo, diminuendo, forte, piano, pianissimo и т.д.).

В каждом малейшем звуковом оттенке заложена известная степень эмоционального напряжения, а сочетание этих оттенков создаёт в конечном итоге требуемый образ.

Определённую взаимосвязь между длительностью звука и его силой отмечают исследователи-музыканты. А. Гольденвейзер (пианист-композитор) писал: «Если буду играть forte без crescendo или diminuendo с одинаковой силой четвертными, а потом на какую-то четверть сыграю четыре шестнадцатые с той же силой, то у слушателя создастся впечатление, что я заиграл громче, так как в одну и ту же единицу времени он воспримет не один, а четыре звука. Конечно, это нельзя воспринимать так, что мы должны сыграть (спеть) эти четыре шестнадцатые в четыре раза тише, но, во всяком случае, если мы не хотим, чтобы они прозвучали громче остальных, мы должны сыграть (спеть) каждую из них легче». Но и петь эти четыре шестнадцатые мы не должны с одинаковой силой звука, их нужно петь, увеличивая силу звучания с каждым звуком – тогда будет чувствоваться движение в музыке.

Существует взаимосвязь силы звука и ритмического рисунка:

- чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться;

- синкопа, спетая слабее, чем нота до неё, перестаёт быть синкопой, то есть теряет свою ритмическую и динамическую характеристику.

Исполнительская нюансировка в значительной степени связана с гармоническим движением, с чередованием устойчивости и неустойчивости, с функциональной ролью аккордов в ладе. Например, если после диссонирующего аккорда следует разрешение, то его нужно исполнять тише самого аккорда.

Значительную роль для нюансировки имеет направленность мелодии. Часто при движении мелодии вверх увеличивается сила звука (<), а при движении вниз – уменьшается (>), но бывает и наоборот, если нам в

нисходящем движении мелодии необходимо увеличить массивность, тяжесть, то мы делаем *crescendo*, а если в восходящем движении нам необходим облегчённый звук – делаем *diminuendo*.

Наконец, существует зависимость динамики от темпа и темпа от динамики. Громкий звук, как правило, с трудом совместим с быстрым, виртуозным движением. Чем громче звук, тем он тяжелее и, следовательно, тем сложнее управлять им в быстром темпе. Поэтому в произведениях, в которых одновременно с легкостью, изяществом, грацией композитор требует *f* или *fff*, иногда следует уступить силе звучания для достижения нужного характера музыки.

Все это свидетельствует о том, что те или иные темповые, мелодические, ритмические, фактурные особенности музыкального языка нередко подсказывают исполнителю необходимость корректировки авторских динамических указаний.

Однако делать это нужно с большой осторожностью. Слишком часто, неоправданные изменения основных нюансов не достигают цели, а наоборот, утомляют, привносят манерность, производят юмористическое впечатление. На это указывал и выдающийся композитор Р.Вагнер.

«Ничто не может повредить произведению, как произвольная нюансировка, поскольку она открывает простор фантастическим капризам любого тактоотбивателя, рассчитывающего лишь на эффект», – говорил он.

Главным критерием правильной нюансировки являются содержание и форма произведения, его структура, характер мелодии.

Чтобы не утратить логику соотношения силы звучностей и создать звуковую палитру, необходимо осознать и почувствовать «сквозную динамику».

«Сквозная динамика» произведения – гармоничное объединение в одно большое целое подъёмов и спадов звуковых напряжений, непрерывных контрастов, смен разных нюансов, штрихов, оттенков, то есть путём различного использования динамических нюансов раскрытие музыкально-исполнительской драматургии произведения.

Динамика в песнях куплетного строения – это одно из главных исполнительских средств музыкального развития:

- изменение нюансов в различных куплетах вносит контраст и разнообразие, оживляет форму;

- постепенное усиление звука от 1-го до последнего куплета или постепенное усиление и спад – объединяют куплетную форму в единое целое.

ТЕМБР – (франц., timbre – первоисточник; греч., τυμπανον – тимпан) – индивидуальная окраска голоса, обусловленная структурой голосового аппарата.

Тембр – «окраска» или «характер» звука, качество, по которому различаются звуки одной и той же высоты, благодаря чему звучание одного голоса отличается от другого.

Влияние на тембр оказывают материал звучащего тела, способ звукоизвлечения, среда, в которой возникает и распространяется звук и т.д.

Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, весьма непосредственно и сильно.

Тембры могут раздражать, утомлять и успокаивать. Тембр имеет в основном качественную характеристику. Он может быть охарактеризован как

светлый, звенящий, скрипучий, свистящий, глухой; может восприниматься как тёплый и холодный, светлый и тёмный, матовый и яркий, ласковый и суровый. И только внутри этой образной характеристики тембру могут быть даны некоторые количественные сравнения (более светлый, менее ласковый и т.д.).

В настоящее время многие исследователи дискутируют. Одни утверждают, что тембр – индивидуальное качество голоса, другие настаивают на том, что его можно изменить, меняя при этом средства выразительности. Однако все сходятся на мысли, что, несмотря на то, что у каждого голоса есть свой определённый тембр, исполнитель может иметь внутри него огромный «тембральный диапазон», который зависит от особенностей различных приёмов звукообразования, артикуляции, чувств, переживаний, передаваемых при исполнении произведения.

В вокальной практике существуют тонкие модификации тембра, в зависимости от характера образа, содержания, настроения, поэтического и музыкального текста и, в конечном итоге, от выраженного чувства. Эту взаимосвязь чувства и окраски голоса хорошо понимали выдающиеся певцы прошлого. Они указывали на то, что открытыми яркими звуками выражается в пении и речи большая радость, гордость, ярость, злость; приглушенные звуки служат для выражения боязни, робости, застенчивости, затаённости; сдержанные чувства обязательно требуют некоторого закрытия голоса, а максимально закрытый, глухой голос применяется при ужасе и большой таинственности. В данном случае мы имели в виду качество голоса певца, которое является результатом сознательного выбора поющего, а не как некое хроническое свойство его голоса.

Волконский С.М. (театральный педагог) писал: «Хотя красивый голос – один из драгоценных даров природы, но и он может превратиться в орудие, препятствующее выразительности; прелесть голоса может стать назойливой, когда актёр на ней начинает «играть» в ущерб смыслу речи... Красота голоса есть только украшение речи, но не сама сущность. И нет ничего хуже на сцене, как красивый голос, который порядком надоел, – это как красивое, но глупое лицо».

Конечно, идеальный вариант – сочетание природной красоты тембра и выразительности исполнения. Но если уж выбирать то или другое, пожалуй, лучше предпочесть музыкального певца, обладающего не очень красивым голосом, но выразительно поющего, певцу с голосом изумительной красоты, но совершенно не умеющему приспособить свой тембр для выразительности исполнения.

Голос, даже при самом сильном пении, должен всегда быть гораздо слабее его предельной возможности, должен литься свободно, без форсирования. В этом и заключается тайна самых знаменитых певцов, очаровывающих непринужденностью и прелестью своего пения

Перемена тембра в техническом отношении зависит от перемены формы рта, от точек упора звуковых волн в твёрдое небо, от мимики, выражения лица поющего.

Открытый звук – звук, приобретающий более светлую окраску. Осуществляется следующим техническим приёмом: звуковые волны направляются вперед к твердому небу.

Закрытый, глухой звук – звук, приобретающий более тёмную окраску. Осуществляется направленностью звуковых волн обратно в твёрдое небо. В свою очередь, изменение точек упора звуковых волн в большей степени

зависит от формы рта. Так, если открыть рот в вертикальном положении, то звук получится закрытый, если открыть рот в ширину – открытый. При промежуточных положениях рта, звук, соответственно, приобретает промежуточные тембры. Разнообразные изменения формы рта непосредственно связаны с формированием гласных. Например, наибольший объем полость рта имеет при гласной «а», наименьший – при гласных «о», «у», «е», а самый маленький – при «и».

Понятно, что такое разнообразие положений рта при пении различных гласных располагает к звуковой пестроте. И здесь важно: сохранить определённую направленность звука, одну певческую позицию на всех гласных. Необходимо добиваться в работе того, чтобы все гласные звучали как бы в одном и том же месте, без провалов и пестроты. Например, можно использовать в классных занятиях пение определенных последовательностей для «удержания» одной позиции на различных гласных звуках, начиная с легко и красиво звучащей гласной; пение последовательности на гласные звуки с постепенным присоединением согласных («ми» – «мэ» – «ма» – «мо» – «му» и т.д.).

Необходимо отметить роль согласных на формирование тембра.

В произведениях героического характера согласные произносятся сильнее, более подчеркнута, чем в произведениях лирических. Юмор, как и героика, требует крепких утрированно подчёркнутых согласных.

Существует также определённая связь тембра и интонации. Если голос певца звучит слишком глубоко, без достаточной тембровой яркости, создаётся впечатление нечистой интонации. И, наоборот, светлый тембровый оттенок почти всегда ассоциируется с чистой, высокой интонацией. Интонация как способ воплощения

художественного образа всегда сопровождается определённой тембровой окраской голоса. Поэтому, когда вокалист ищет в звучании голоса нужную интонацию, он одновременно должен думать о соответствующем тембре.

Тембровая перестройка требует от исполнителя изрядной вокальной техники, поэтому не следует прибегать к частой смене тембров на слишком коротком временном участке, дабы певец имел возможность перестроиться на новый характер звука. Кроме того, необходимо учитывать, что новый тембровый колорит будет по-настоящему воспринят слушателями при достаточно длительном звучании и относительно медленном темпе.

При формировании определённого тембрового нюанса, необходим поиск (анализ) в решении следующих вопросов:

- с помощью какого дыхания?
- какой атаки?
- мимики?
- артикуляции? и т.д.

Для этого певцу необходимо хорошее знание особенностей природы певческого звука.

АРТИКУЛЯЦИЯ (от лат., articulo – расчленяю)

1) работа органов речи для образования звуков, использование звуковой последовательности в музыкальном исполнительстве; 2) способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих её тонов (способ исполнения последовательности ряда звуков). Этот способ реализуется в штрихах.

Понятие «штрих» вокальная музыка заимствовала из инструментальной. **Штрих** – приём извлечения и ведения звуков (legato – связно - в пении достигается

исполнителем на одном дыхании; tenuto – точно по длительности, ровно по силе; non legato – несвязно; staccato – кратко, коротко). Каждый штрих имеет целый ряд градаций.

АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ – система органов, благодаря которым формируются звуки речи. К ним относятся активные органы: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть; и пассивные: зубы, твердое нёбо, верхняя челюсть.

Функции артикуляции многообразны и связаны с:

- ритмическими;
- динамическими;
- тембровыми;
- темповыми
- музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения.

СВЯЗЬ АРТИКУЛЯЦИИ С РИТМИКОЙ понятна, т.к. всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь (длительности нот, продолжительности пауз – все это относится как к ритму, так и к артикуляции).

СВЯЗЬ АРТИКУЛЯЦИИ И ДИНАМИКИ очень тесная. Увеличение количества звучания в единицу времени воспринимается как усиление звучности (впечатление крещендо) и наоборот: уменьшение количества звучания в единицу времени – как ослабление звучности.

Существует **СВЯЗЬ АРТИКУЛЯЦИИ С ТЕМПОМ**. Артикуляция технически осуществима только в определенном темпе (staccato в быстром, как и в медленном темпе невозможно); своим характером штрих обосновывает темп.

Выбор штриха может зависеть от того, что нужно воплотить в звучании: тяжесть или легкость, патетику или лиризм, восклицание или спокойную повествовательность.

Артикуляция может выполнять АКУСТИЧЕСКУЮ функцию. Она помогает исполнителю привести звучание голоса в соответствие с акустическими свойствами концертного зала. Если залу свойственна большая реверберация, то звук в отдельные моменты смешивается и наплывает друг на друга. В этих условиях целесообразно вместо legato исполнить non legato, которое будет звучать слитно и ясно. В таком зале взаимосвязь АРТИКУЛЯЦИИ И АКУСТИКИ проявляется еще и в том, что артикуляция может не только приспособливаться к акустике, но и сама своими средствами вызывать у слушателей представление об определенной акустике.

Например, штрихом marcato, который выражается в звучании небольшим акцентом с последующим diminuendo, напоминающий эффект «эхо» можно создать впечатление отдаленного, долетающего сквозь пространство звучания.

АРТИКУЛЯЦИЯ обладает ярко выраженными формообразующими функциями. Применением legato и staccato можно подчеркивать контрастность мотивов, фраз, предложений, периодов.

Поскольку в мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения – секундное и по звукам аккорда, можно усилить это противопоставление, исполняя первое из них приемом legato, а второе – non legato.

И все же ГЛАВНАЯ ФУНКЦИЯ АРТИКУЛЯЦИИ – расчленение или связывание музыкальной ткани произведения.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ШТРИХОВ:

LEGATO. Искусство legato связано с навыком плавного и равномерного распределения певцами звукового потока от тона к тону, от слога к слогу без нарушения единой певческой линии, без перерыва или толчка. Несмотря на изменение высоты звука и различия в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной. Для этого необходимо, чтобы гласные пропевались протяжнее, в то время как произношение согласных должно быть предельно точным и быстрым. Наиболее благоприятное условие для исполнения legato возникает при пении закрытым ртом или на гласный звук (вокализ).

NON LEGATO – один из труднейших штрихов вокального искусства. Техника его исполнения содержит в себе элементы legato и staccato. При non legato звуки мелодической линии теряют свою непрерывность и обретают относительную самостоятельность. Каждый звук выдержан во времени и отделяется от следующего небольшой цезурой с помощью короткой задержки дыхания. Благодаря сохранению вокальной позиции, голос в момент задержки мгновенно перестраивается на новый звук. При этом должно сохраниться ощущение чёткой атаки каждой ноты.

MARCATO – подчёркнутое отчётливое исполнение каждой ноты, которое достигается не с помощью пауз между звуками, а посредством акцента.

Исполнение **СТАССАТО** заключается в максимальном сокращении продолжительности звуков и увеличении пауз между ними без опоздания ритмического движения во времени. Это достигается работой диафрагмы

на задержанном дыхании в сочетании с легкой, но активной реакцией гортани.

Необходимо отметить, что каждый штрих имеет бесконечное множество присущих только ему оттенков. Так, *staccato* может быть колючим, острым, прыгающим, воздушным, грациозным; *legato* – более или менее светлым, певучим, экспрессивным, насыщенным и т.д. Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации различных штрихов, становится ясным, что разнообразию и выразительности нет предела.

Рассмотренные исполнительские приемы – агогические, динамические, тембровые, артикуляционные – сами по себе не решают проблему выразительного пения. Главным, от чего зависит выразительность исполнения, является фразировка.

ФРАЗИРОВКА – способ сочетания звуков, слияния их в интонации, фразы, предложения, периоды. Объединение звуков в завершенные музыкальные фразы или деление фраз осуществляется при помощи темповых, динамических, тембровых изменений, цезур, дыханий. Ведь музыкальное исполнение – живая интонационно-выразительная, естественно текущая связная речь – музыкальное повествование, в основе которого лежит владение музыкальной фразой, сочетанием и движением фраз, их выразительностью и смыслом.

Периоды, предложения, фразы, мотивы достаточно хорошо ощущаются на слух и легко воспринимаются зрительно.

Например: Ю. Антонов « 20 лет спустя »:

Я прошу тебя, сумей забыть
Все тревоги дня.
Я прошу тебя, и может быть
Ты поймешь меня.

Практически вокалист может достичь того или иного изменения структуры с помощью дыхания, сознательно связывая объединения отдельных построений в единое, целое пространство (подключая темп, нюанс, тембр) либо дробя целое на отдельные куски (используя темп, цезуры, динамику, тембр). Поэтому нужно внимательно относиться к расстановке дыхания как формообразующему фактору. Нередко из-за частых смен дыхания меняется направление фразы, большая смысловая музыкальная фраза разрывается на ряд механически соединенных двухтактовых или трехтактовых предложений.

После того как определены границы фраз и предложений, выяснены средства объединения или деления, певцу необходимо разобраться во внутреннем построении фраз и предложений, найти кульминацию, главную «вершинную» точку фразы – интонационную точку («особую точку тяготения», влекущую к себе»).

В каждой фразе, предложении, периоде всегда есть точка, к которой стремятся остальные звуки. Исполнитель может выделять ее посредством нажима, усиления звука, некоторого увеличения длительности кульминационной ноты. Выделению кульминационной точки может способствовать усиление звука перед ней и затихание после нее. Такое усиление и затихание звучности действует особенно сильно с параллельным увеличением и замедлением темпа.

Однако не следует чрезмерно увлекаться нажимами и акцентами кульминационной точки, т.к. именно такие акценты предполагают случайную внезапность возникновения звука, толчка и могут помешать правильному течению мелодии (особенно в кантилене). Вполне достаточно немного передержать и усилить интонационно важную ноту.

ДЛЯ ВЕРНОЙ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ ФРАЗИРОВКИ необходимо отличать звуки и интонации, в которых заключается суть музыкальной мысли, от тех звуков, которые как будто только и существуют для того, чтобы, минуя их, следовать дальше; такие звуки нельзя подчеркивать, иначе музыкальная речь «погружается», а музыка перестает двигаться вперед, перестает жить. Нужно отчетливо понимать «Куда стремится фраза?», «Где ее вершина, кульминация?»

Нужно найти логику мелодического движения, добиться того, чтобы фраза представляла собой единое органическое целое, а не ряд различных звуков.

Другая важная задача – связь фраз между собой. Исполняя музыкальную фразу, никогда нельзя забывать, что перед ней и после нее есть другие, с которыми она должна быть согласована. Если фраза не будет соответствовать соседним фразам и станет не в меру самостоятельной, то это нарушит органическую связь музыкальной речи.

Ни одна кульминация фразы не должна звучать столь ярко (так же как центральная). Все кульминационные моменты подчинены центральной кульминации – главной смысловой «вершине» произведения.

ОБОЗНАЧЕНИЕ ТЕМПОВ (итал.):

<i>Количественное</i>	<i>Качественное</i>
adagio – медленно	agitato – взволновано, тревожно
largo – широко	amoroso – любовно, нежно
lento – медленно	animato – одушевленно
	arioso – певуче
	belcanto – певуче
	brillante – блестяще

andantino умеренно, шагом	–	con bravura – смело, бравурно
moderato умеренно	–	con debolezza – с выражением слабости, изнеможения
		delicato – деликатно, чутко
		dolce – очень нежно
		doloroso – печально, грустно
allegro – быстро		energico – энергично
Allegro commodo – несколько медленнее, чем аллегро	–	espressivo – выразительно
presto – быстро		con fuoco – с огнем
		sostenuto – сосредоточенно
		grave – важно, значительно
		grazioso- грациозно
		ingenuo –наивно
		ironico – иронически, насмешливо
		lacrimoso – слезно, плачевно
		leggiero –легко, нежно
		maestoso – величаво, торжественно
		magnifico – пышно, великолепно
		ad libitum – по желанию
		A tempo – в прежнем темпе
		mosso – оживленно
		più mosso – живее, оживленнее
	troppo – слишком	
	non troppo – не слишком	

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Что значит «петь выразительно»?
2. Перечислите средства художественно-выразительного исполнения.
3. Назовите характерные свойства агогических приемов: *rubato*, *fermata*.
4. Перечислите случаи использования ферматы.
5. Раскройте технологические приемы выполнения штрихов *legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Давыдова В., Мчелидзе Д. Певческое дыхание и некоторые советы по постановке голоса / В. Давыдов, Д. Мчелидзе. – Тбилиси, 1966.
2. Живов В. Средства выразительности исполнителя // В кн. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987.
3. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968.
4. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец. – М. : Сов. композитор, 1969.

Тема № 6 СЦЕНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Чтобы быть убедительным и правдивым на сцене во время исполнения произведения, певец должен овладеть не только вокальной, но и сценической техникой. Она не менее важна, ее надо вырабатывать, развивать. Чтобы выражать, надо знать «что?» и уметь «как?». Не обладая достаточной техникой, поющий актер бывает

беспомощным на сцене. Вот почему нужно не только знать, но и умело использовать средства сценической выразительности, которые помогают певцу на сцене правдиво раскрыть, эмоционально выразить образ.

К сценическим средствам выразительности относятся **ЖЕСТ, МИМИКА, МИЗАНСЦЕНА, ГРИМ, КОСТЮМ.**

СЦЕНИЧЕСКИЙ ЖЕСТ – внешнее проявление чувств, отражаемых в поступках, в действии (не следует смешивать с жестикуляцией). Говоря о жестах, мы имеем в виду взгляд, поворот головы, движение плеч, рук, танцевальные движения и т.д.

Правило драматических актеров – «ни одно движение на сцене не должно быть бесцельным» - можно смело применять в практике эстрадного исполнительства. «Нет ничего хуже, неоправданного жеста», – утверждал французский певец, оперный деятель Франсуа Дельсарг. Оправданный целесообразный жест, правдиво и естественно выражающий содержание – вот цель, которую должен ставить перед собой каждый исполнитель, т.к. именно правильный жест усиливает значение слова, а неправильный – его ослабляет.

Один жест вызывается необходимостью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться. Это **МЕХАНИЧЕСКИЙ** жест, который из всех видов является наиболее необходимым, неизбежным, но наименее интересным. Интересны в нем только типичные бытовые разновидности. В свою очередь, «плохие» актеры всегда ими злоупотребляют, поэтому такого рода жесты превратились в затасканные трафареты («как пьяница выпивает рюмку, как сваха вытирает губы» и т.д.).

ОПИСАТЕЛЬНЫЙ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ жест – наименее необходимый, но чаще всего

употребляемый. Характеризуется следующими признаками: когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя, указка словно переходит на соответственный рисунок. Актер говорит «мое сердце», «моя голова» – и рука, соответственно, переносится на тот орган. Это, конечно, скучный жест, рука следует вслед за словом, что очень неверно, так как жест, будучи выражением мысли, предупреждает слово (как зрительное впечатление предупреждает слуховое). Но, по крайней мере, этот жест не прерывает мысли, не отвлекает нас – мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за исполнением.

ОПИСАТЕЛЬНЫЙ ЖЕСТ скучен и неинтересен не только потому, что он прост, доступен ребенку, выручает глухонемого, а и потому, что своей легкостью соблазняет ленивого, маловдумчивого исполнителя (актера) и находится там, где нужно быть жесту ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ – самому интересному, но и самому трудному.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ – это внешнее выражение чувства (но чувство, как известно, не всегда совпадает со словом, а иногда прямо противоречит ему). Можно даже сказать, что этот жест в самом чистом виде совпадает не с произносимым словом, а с подтекстом. Это наиболее интересный и редко правильно употребляемый жест.

Пример того, что жест согласуется не со словом, а с мыслью: известно, что утвердительный жест – вертикальный, отрицательный – горизонтальный. Представьте, что Вы убеждаете кого-либо, что Ваш общий знакомый человек честный и благородный, возвышенный – тогда ваша рука будет утверждающим жестом по столу отмечать каждое из этих качеств, а голова будет сопровождать ее подтверждающим кивком. Но

представьте, что к вашей фразе добавляется слово «видите ли», будто Вы не верите в произносимые слова – и рука, и голова пойдут за мыслью, бросят живое слово: «Он, видите ли, человек честный, благородный, возвышенных чувств». Каждое из этих качеств будет сопровождаться отрицательно-горизонтальным жестом руки и головы, выдающим ваше отрицательное отношение к положительным словам.

Интересны соотношения в движении рук и глаз. Можно в виде общего правила сказать, что глаз занят тем, с кем говорим, рука занята тем, о чем говорим.

Например, достаточно бывает одного движения глаз, чтобы опрокинуть целые здания верований и обещаний. Мягким, вкрадчивым голосом и с успокаивающим жестом Вы говорите собеседнику: «Я Вас высоко ценю», но переводите при этом взгляд на третье лицо – и любому понятна вся ложь ваших высказываний. И опять-таки рука занята тем, о чем Вы говорите, с кем и для кого Вы говорите. Можем в виде правила установить, что любое «непременно», «конечно» сопровождается движением сверху вниз, а «может быть» – движением вверх. (Внизу – предел, вверху – отсутствие предела; внизу – положительное, вверху – догадливое).

Движение не может быть некрасивым, если оно отвечает назначению. В данном случае очень полезен совет Франческо Ламперти (педагог Миланской консерватории) начинающим исполнителям. Он призывает их «... не делать жестов, если они неестественны, и не забывать, что драматическое красноречие заключается в движении и выражении глаз. Когда глаза правильно передают внутренние чувства, то и движения тела будут соответствовать выразительности пения».

Движения должны осуществлять условия равновесия – **ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП – ЗАКОН**

ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ, того, что французы называют «опозненон»; когда голова кверху – глаза книзу и наоборот, когда рука вправо – корпус влево и т.д.

Таким образом, СЦЕНИЧЕСКИЙ ЖЕСТ – это не просто размахивание руками. Поэтому говоря о жестах, мы подразумеваем движения, действия, связанные с определенными настроениями и выражающие их характер. Естественно, руки имеют большую выразительную силу: руками человек просит, дает, приветствует, угрожает, указывает, защищается и т.д. Исполнитель особенно должен следить за их жестикуляцией (движение рукой, сопровождающее или заменяющее вербальное сообщение), контролировать ее, чтобы руки не болтались бесцельно, как ветряная мельница или не висели бы безучастно как плети.

Любой актерский жест должен быть в «образе», т.е. соответствовать характеру изображаемого персонажа: он может быть замедленным, ускоренным в зависимости от темперамента действующего лица или от его эмоционального состояния.

МИМИКА ЛИЦА. Лицо является одним из тончайших выразительных средств, а потому необходимо приучить себя свободно пользоваться мимикой своего лица.

МИМИКА – выражение лица при различных настроениях.

Выразительная мимика раскрывает без слов целую гамму чувств или, как говорил Станиславский, «жизнь человеческого духа». Глядя на актера во время пения, восхищенный зритель думает: «Какое одухотворенное лицо» и вызывает зрительское разочарование и раздражение мертвая «маска» на лице исполнителя, если он поет при этом о каких-то чувствах! Про таких исполнителей зритель говорит «бездарность». И зритель

прав! Недаром существует народная поговорка: « Глаза – это зеркало души человека».

Актера никогда не должно покидать чувство меры и художественного такта, а главное – чувство художественной правды.

МИЗАНСЦЕНА. **Мизансцена** – (от франц., *mise en scene*) – постановка на сцене, расположение на сцене в отдельные моменты спектакля.

Мизансцена, как и жест, есть следствие внутренних состояний действующих персонажей. Если жест у актера может появляться в статическом положении (стоя, сидя, лежа), то мизансцена возникает только при движении. Перемещение актеров на сцене, как и жеста, должно быть всегда оправданным и целеустремленным. Нельзя передвигаться по сцене «просто так», для заполнения времени и пространства (часто бывает у студентов, когда звучит вступление, проигрыш и проч.). Такие действия называются **БЕСПРЕДМЕТНЫМИ ДВИЖЕНИЯМИ**, их на сцене быть не должно.

«Нельзя забывать об образе и двигаться по сцене беспредметно. Необходимо концентрировать свою энергетику, мысли и подчинять ей зрителя. Тяжело ненароком, случайно утратить власть над вниманием слушателей, а затем восстанавливать её вновь. Поэтому нельзя прерывать энергетическую (мысленную) связь с залом, рвать тонкую нить, которая крепнет от песни к песне». Это утверждение известного продюсера О.Непомнящего из книги «Завтра наступит вчера».

Обычно мизансцена следует из жеста, как необходимое средство усиления созданного впечатления.

Например: Человек сидит неподвижно, углубленный в свои мысли. Снаружи раздается звук: он повернул сначала голову, потом встал с места и двинулся вперед...

Вот уже получилась элементарно оправданная мизансцена: актер, изображающий данную особу, не только изменил положение, но и место, в связи с возникшей необходимостью.

К сожалению, некоторые певцы позволяют себе во время исполнения делать много лишних, ненужных и ничем не оправданных движений. Они думают, раз на сцене надо «играть», то во что бы то ни стало, следует как-то двигаться.

Поющий актер, контролируя свои действия (будь это жест или мизансцена), всегда обязан задать себе вопрос: «Зачем?» Каждый раз, когда нет смысловой необходимости, лучше сохранять статичность.

Быть в статике на сцене еще не значит быть бездействующим, если эта статика заполнена внутренней динамикой.

Например, вдохновенная певица Рената Скотто, не нуждалась в оригинальных мизансценах, потому что ее высокое вокальное мастерство и глубокая внутренняя проникновенность исправляли режиссерскую примитивность построения спектакля. Сцена «помешательства» в опере «Лючия» была проведена певицей настолько выразительно, что не было никакой нужды в дополнительных режиссерских находках.

Выдающийся эстрадный певец Хулио Иглесиас, совершенно не пользуется мизансценами, но его проникновенное пение делает это отсутствие незаметным.

Другое дело, если певец совсем не знает, как ему действовать в данной ситуации и беспомощно прирос к полу сцены. Это - тоже крайность. Но крайности, как говорят, иногда сходятся: бессмысленные движения и беспомощная статика равноценны, ибо они в том и другом случае ничего не выражают. Вот почему певец обязан

четко знать все поставленные перед ним задачи, тогда он сможет ответить себе на вопрос «Зачем?»

Правильной мизансценой может считаться только та мизансцена, в основе которой лежит стремление через внешнее выразить внутреннее, т.е. донести внутреннее отношение персонажей к происходящему событию и друг другу.

Мизансцены делятся на основные и переходные:

ОСНОВНАЯ МИЗАНСЦЕНА выражает главную мысль разбираемой части произведения (куплет, припев, речитатив и т.д.).

ПЕРЕХОДНЫЕ МИЗАНСЦЕНЫ – это промежуточные построения фигур, с помощью которых органически и естественно осуществляется переход из одной мизансцены в другую. Т.е. **перемена сценической части внешне отображается переменной мизансцены.**

Они должны проходить так, чтобы реципиент (зритель, слушатель) не ощущал никакой неточности. Художественность мизансцены он почувствует тогда, когда мизансцена будет отвечать требованиям естественности, простоты, понятности и выразительности.

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ – требование, в соответствии с которым мизансцена должна возникать, будто сама собой, жизненно и правдиво, не должна восприниматься зрителями, как нечто искусственное, надуманное.

ПРОСТОТА И ЯСНОСТЬ заключается в излишней сложности и запутанности. Мизансцена должна восприниматься зрителем по существу содержания. В силу «закона о восприятии» недопустимы при ее построении любые лишние движения, отвлекающие реципиента от главной мысли исполняемой части произведения, движения, нарушающие внутреннюю и внешнюю композицию сцены.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ состоит в том, чтобы через мизансцену, т.е. через внешнюю форму, с предельной ясностью отображалась внутренняя сущность изображаемого. Конечно, для сцены нет не нарушаемых правил и каждый исполнитель или режиссер вправе организовывать поведение актера так, как подсказывает им здравый смысл и художественное чутье.

НА СЦЕНЕ НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ НЕОРГАНИЗОВАННОГО ПОВЕДЕНИЯ!!! Иначе сцена, которая имеет свои сложившиеся законы, может жестко отомстить за это: зритель будет чувствовать неудобство. Возможно, он не сумеет объяснить причину, но это будет мешать наслаждаться искусством.

Для чистоты мизансцены можно рекомендовать соблюдение следующих условий:

- нельзя допускать, чтобы зрители искали актера на сцене, т.к. в случае, если он случайно огражден чем-то (другими актерами, декорациями и др.), то зритель начнет интересоваться: «Что там делает этот спрятанный актер?» и тем самым отвлекаться от основного действия;

- не мельтешить (бегать, мелькать) по сцене. Излишнее мелькание создает «сценическую грязь», «суету» (если она не оправдана образом) и мешает воспринимать главное;

- нужно выстраивать мизансцены логично, чтобы произведение не «разрывалось» на отдельные части, а воспринималось как единое целое;

- каждая выстроенная мизансцена должна иметь свой композиционный центр («центр» не значит середина, это может быть любое место сцены);

- в композиционном центре должно находиться то главное, на что мы хотим обратить внимание зрителя;

- при построении мизансцены следует избегать «весового флюса», т.е. разбухания сцены с одной стороны

без соответствующего «перевешивания» с другой, не перегружая исполнителями одной стороны сцены;

- нельзя ничего «рассказывать» (петь) стоя спиной или в профиль к зрителю. Вы можете отдельные части (особенно в дуэте) пропевать глядя в лицо собеседника-певца, но затем поэтапно вы должны повернуться и петь уже зрителю-слушателю, остановив глаза на одной точке, создавая впечатление, что вы поете собеседнику, не глядя на него. Этот остановившийся взгляд заставляет публику, затаив дыхание, следить за вами. То, что вы собираетесь произнести (пропеть), уже сосредоточилось в ваших глазах прежде, чем перейти в уста, и слово как бы вторично врезает в умы слушателей то, что уже намечено взглядом.

Эта неподвижность взгляда, а также другие эмоции (если они правильно найдены и правдивы) должны быть не менее заметны и тогда, когда вы слушаете пение своего партнера. Если вы не следите глазами и эмоционально равнодушны к тому, что говорит (поет) ваш партнер, публика не поверит в важность того, что вы выслушиваете его так вяло. Она будет возмущена таким равнодушием.

Касательно спины, следует помнить, что никогда ваша спина не выразит столько оттенков и ракурсов как ваши глаза, и, видя только спину, зрители могут подумать, что вы издеваетесь над ними.

НУЖНО ПОМНИТЬ, ЧТО ИСПОЛНИТЕЛИ ВСЕ ВРЕМЯ ДОЛЖНЫ НАХОДИТЬСЯ ЛИЦОМ К ПУБЛИКЕ.

Эти мизансцены окончательно устанавливаются на репетициях под непосредственным руководством режиссера (педагога) во время подготовки к исполнению произведения.

В этот период возможны дискуссии, высказывания разных точек зрения (осуществляется творческий подход к сценическому воплощению музыкального образа). Но после фиксации тех или иных мизансцен любой произвол

со стороны актеров-исполнителей уже недопустим (особенно в опере). Артист должен помнить, что все его действия связаны с другими исполнителями, у каждого из которых тоже есть свой план развития музыкального образа. Именно поэтому контакт во взаимодействии, установленный и музыкально оправданный на репетициях, должен быть распространен непосредственно на сценическое поведение. Режиссер координирует развитие всех образов, создавая общую концепцию произведения, так как нарушение взаимодействия со стороны одного актера может повлиять на целостность произведения.

В ЭТОМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ТВОРЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА, КОТОРОЙ НИКТО НЕ ИМЕЕТ ПРАВО ПРЕНЕБРЕГАТЬ!

Солист-эстрадник может варьировать (импровизировать), только в том случае, если проработано все до *автоматизма*. Но, тем не менее, он должен находиться в рамках намеченных мизансцен.

Любая импровизация строится на хорошо продуманном, изученном до автоматизма, выигрышном материале – это фундамент, который дает произведению высокую художественность.

ГРИМ, КОСТЮМ

Костюм, грим – неотъемлемые части образа, которые исполнитель должен сам увидеть, прежде чем представить его перед зрителем.

Видеть создаваемый образ обязан каждый художник (скульптор или артист, писатель или живописец). Но некоторые исполнители рассуждают иначе: для грима существуют гримеры. Таким образом, артисты, по существу, отрешиваются от своих прямых обязанностей.

Художник-гример действительно приходит на помощь актеру. Подчеркнем: **приходит на помощь!** Но это не значит, что артист снимает с себя ответственность. Актер и здесь должен творчески участвовать в процессе окончательного завершения образа.

Прежде чем выйти к зрителю, артист обдумывает и репетирует все до мелочей:

- анализирует произведение;
- заботится о голосе;
- мысленно проверяет мизансцены;
- неоднократно примеряет костюмы (чтобы они стали «своими» как и весь образ). В такой же мере следует обдумать (совместно с художником) и грим.

Плохо загримированный артист становится фальшивым и неестественным. Часто: сзади под париком волосы торчат, спереди спущены завитки, делаая узким и маловыразительным лоб, что непростительно, если речь идет о положительном герое. Это касается и причесок эстрадных исполнителей: часто распущенные волосы, когда человек низкорослый с короткой шеей; челка, закрывающая глаза; неаккуратный макияж. Все это не способствует правдивому отображению образа и происходит из-за того, что артист не научился гримироваться, учитывая законы сцены. Таким образом, несоответствие костюма передаваемого образа делает исполнителя комичным и неестественным, а это отвлекает зрителя и дает огромный минус для самого исполнителя.

ИСКУССТВО ГРИМА по своей природе индивидуально как индивидуально лицо актера, его голос, темперамент, внешние данные, не похожие ни на какие другие.

Роли, сыгранные в свое время знаменитыми предшественниками, стали канонизированными. Установились некие эталоны костюма и грима. Но ведь

внешний облик определенных персонажей создавался в соответствии с внешними данными актеров!

В опере исполнители подбираются, прежде всего, по характеру голоса, а искусный грим и умело подобранный костюм дают возможность приспособить внешние качества разнотипных актеров к исполнению одной и той же роли.

Художники-гримеры – квалифицированные мастера, и все же зачастую грим они делают стандартный. Винить их в этом трудно: гримеры не имеют достаточно времени для изучения индивидуальности артиста. Располагая париками, наклейками и другими атрибутами, одинаковыми для всех исполнителей данной роли, гример делает однотипные гримы, по заранее установленному трафарету. Так, в гриме существует обезличка в полном смысле этого слова.

Никто лучше самого артиста не может знать свое лицо. Например, если во время пения краснеет лицо, то необходимо хорошо его припудрить, но только так, чтобы оно не отличалось по цвету от шеи (шею тоже пудрить). А в случае, если необходимо убрать второй подбородок – следует затонировать его темным тоном; если у исполнителя круглое лицо, а образ создается страдальческий – то следует затенить скулы и т.д.

Нужно помнить, что грим – не маска. Он должен усиливать те или иные живые черты, чтобы зритель, сидящий на самых дальних местах в зале, мог улавливать все эмоциональные переживания героя, т.е. видеть его выразительную мимику.

Итак, умелое использование сценических средств выразительности, основанное на знании, умноженное на природное дарование, поможет актеру-исполнителю убедительно и ярко отображать на сцене все многообразие, всю сложность «жизни человеческого духа».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Назовите сценические средства выразительности исполнителя.
2. Что такое «сценический жест»?
3. Перечислите известные вам виды жестов. Дайте их краткую характеристику.
4. Назовите виды мизансцен.
5. Определите условия, необходимые для чистоты мизансцены.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абалкин Н. Система Станиславского и советский театр / Н. Абалкин. – М. : Искусство, 1950.
2. Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968.
3. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1978.
4. Непомнящий О. Завтра наступит вчера / О. Непомнящий. – Новосибирск : Центр Сирена, 1999.
5. Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском / В. Н. Прокофьев. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1976.
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – Т. 2. – М. : Искусство, 1989.

Практическое занятие № 1

Тема: ***Обсуждение проблемы воплощения вокального образа произведения исполнителями-певцами классического направления***

1. Просмотр интерпретаций арии Кармен («Хабанера») из оперы Ж. Бизе «Кармен» (Большой театр и Гранд-опера).

Практические задания:

1. Раскройте содержание понятия «вокальный образ».

2. Сделайте сравнительный анализ разных исполнительских интерпретаций арии Кармен («Хабанера») из оперы Ж. Бизе «Кармен».

3. Дайте характеристику различным воплощениям художественного образа Кармен.

4. Назовите вокальные средства выразительности, использованные в этих интерпретациях.

5. Назовите, какие приемы агогики были использованы в каждой из интерпретаций.

6. Укажите, в чем заключается сходство и отличие интерпретаций.

7. Определите, каких условий придерживались исполнительницы арии Кармен ради чистоты мизансцены?

8. Какие сценические средства выразительности были использованы в каждой из интерпретаций?

9. Какое, по вашему мнению, эмоциональное воплощение художественного образа Кармен было наиболее удачным?

ЛИТЕРАТУРА:

1. Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968.

2. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л. : Музыка, 1988.

II. Просмотр концертного выступления Д. Хворостовского „Песни Победы” (в 2005 г.).

Практические задания:

1. Назовите сценические средства выразительности, которые использует певец для раскрытия художественного образа в исполняемых вокальных произведениях.

2. Назовите вокальные средства выразительности, которыми пользуется певец в интерпретации разнохарактерных произведений.

3. Определите, через какие средства выразительности исполнитель достигает убедительного эмоционального воплощения художественного образа представленных вокальных произведений.

4. Укажите, какое место в творчестве Д. Хворостовского во время концертного выполнения вокальных произведений занимают такие сценические средства выразительности, как мимика и жест.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ройтерштейн М. И. Музыкальный язык / М. И. Ройтерштейн. – М. : Музыка, 1974.

2. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960.

3. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970.

4. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1966.

Практическое занятие № 2

Тема: ***Анализ интерпретаций вокальных произведений в исполнении современных эстрадных певцов***

I. Просмотр концерта ко дню Победы (в 2005 г.).

Практические задания:

1. Определите, какое, по вашему мнению, исполнение было наиболее удачным относительно эмоционального воплощения художественного образа вокального произведения?

2. Укажите, какими вокальными средствами выразительности пользуется каждый из певцов во время выступления?

3. Определите, какими сценическими средствами выразительности пользуется каждый из певцов во время интерпретации вокального произведения?

4. Приведите примеры разных исполнительских интерпретаций данного вокального произведения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абалкин Н. Система Станиславского и советский театр / Н. Абалкин. – М. : Искусство, 1950.

2. Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968.

3. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец. – М. : Сов. композитор, 1969.

4. Фрид Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967.

Практическое занятие № 3

Тема: *Анализ студенческих исполнительских интерпретаций вокальных произведений по результатам экзамена по сольному пению*

I. Просмотр видеозаписи экзамена по сольному пению студентов специализаций «Академическое пение» и «Эстрадное пение».

Практические задания:

1. Сделайте анализ исполнительских интерпретаций студентов-вокалистов.

2. Определите, как студенты-исполнители удерживают сценическое внимание?

3. Оцените умение студентов эмоционально воплощать художественный образ вокального произведения.

4. Дайте оценку умению студентов использовать вокальные средства выразительности для более удачного выполнения музыкального вокального произведения.

5. Укажите, насколько целесообразно студент пользуется средствами сценической выразительности для убедительного раскрытия художественного образа музыкального вокального произведения?

ЛИТЕРАТУРА:

1. Живов В. Средства выразительности исполнителя // Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987.

2. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец. – М. : Сов.композитор, 1969.

Практическое занятие № 4

Тема: ***Особенности исполнительской интерпретации вокальных произведений***

I. Представление студентами самостоятельно интерпретированного произведения.

Практические задания:

1. Исполните вокальное произведение по желанию, сделайте собственную интерпретацию этого произведения.

2. Смоделируйте иную интерпретацию исполненного музыкального произведения.

3. Опишите средства вокальной выразительности, которыми вы пользовались, исполняя вокальное произведение в разных интерпретациях.

4. Назовите средства сценической выразительности, которыми вы пользовались, исполняя вокальное произведение в разных интерпретациях.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1978.

2. Фрид Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967.

Тема № 7
ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ.
СОДЕРЖАНИЕ И ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Когда слушаешь музыку, получаешь наслаждение и не задумываешься о том, какая в этой музыке художественная организация, структура. Это мы себя ведем как слушатели. Мы просто получаем эстетическое наслаждение.

А исполнителю, перед тем как вынести произведение на суд зрителя, предстоит колоссальная работа:

- «разобрать» произведение;
- разучить;
- понять, воспринять, пережить;
- найти вокальный и сценический образ и т.д.

Таким образом, на первом этапе работы нам предстоит анализ произведения. Анализируя произведение, мы, прежде всего, достигаем результата художественно-организованного развития, который выражается в построении, структуре целого и его частей, в распределении музыкального материала и т.д.

Для того, чтобы постичь этот результат, нам необходимо выяснить: что представляет собой музыкальная форма и как ее понимать?

Понятие «МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ» имеет два неразрывно связанных между собой значения:

- в широком смысле – художественно-организованное воплощение идейно-образного содержания специфических средств, т.е. совокупность выразительных средств музыки (мелодии, ритма, гармонии, структурные соотношения) воплощающих в произведении его идейно-эмоциональное содержание. Единство содержания и

формы – важнейшее условие художественности музыкального произведения.

- в узком смысле – структура музыкального произведения (художественная организация музыкального материала), композиционное строение, т.е. соотношение его частей, определяемое характером изложения и развития мелодико-тематического материала, особенностями ритма, фактуры, гармонии.

Элементами музыкальной формы являются МОТИВ, ФРАЗА, ПРЕДЛОЖЕНИЕ, ПЕРИОД. Сопоставление двух периодов (однородных или контрастных по характеру) дает простую 2-х частную форму (AB).

Простая 3-х частная форма строится на основе сопоставления 2-х частей (первая – всегда период) по принципу контраста или видоизменения с буквальным или варьированным повторением первой части в конце (ABA или AA¹A).

В зависимости от характера музыкального развития, а также соотношения музыки и текста, возникают и различные типы построений, т.е. различные формы вокальных произведений.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ:

- куплетная (строфическая);
- куплетно-вариационная (варьированная строфа);
- сквозная форма.

КУПЛЕТНАЯ ФОРМА – форма вокальной музыки, в которой все различные строфы текста сопровождаются одной и той же неизменной музыкой.

Музыка, сопровождающая строфу текста, носит название КУПЛЕТА.

Куплет строится в одной из простых форм, чаще 1 или 2 частной (в куплетной форме обычно написаны былины и баллады, реже романсы).

Схема: Текст: a b c d e f (пример, М.Глинка «Жаворонок»)
Музыка: a a a a a c

Куплетная форма может иметь ПРИПЕВ, т.е. отделенный от основной части (ЗАПЕВА) раздел.

Схема: Текст: a b c b d b
Музыка: a b a b a b

Характерным (хотя и не обязательным) признаком припева является повторяемость в нем текста, не изменяющегося от строфы к строфе, как это происходит в тексте запева.

ПРИПЕВ подчеркивает основную мысль данного куплета, а подчас и всего сочинения в целом.

ФОРМА ПРИПЕВА бывает различной. Он может быть:

- просто дополнением к основному разделу строфы;
- повторением последнего предложения запева;
- отдельной частью (периодом или даже 2-х частной формой).

КУПЛЕТНАЯ ФОРМА используется в таких произведениях, содержание которых проникнуто одной основной мыслью, одним настроением. Отсюда следует, что она, прежде всего, характерна для ПЕСЕН, т.к. этот жанр отличается обобщенностью содержания.

Песня – главная область применения куплетной формы. Для куплетной песни характерна сжатость, лаконичность мелодии, способность существовать без

сопровождения и с разным сопровождением (различные аранжировки песен).

Мелодия куплета внутри себя не содержит (как и мелодия припева) ярких контрастов, но для нее характерно соединение, синтез разнородных интонаций:

- соединение разговорной речевой интонации с кантиленой;

- соединение маршевого ритма и широкого распева.

В куплетной песне с припевом предполагается контраст между куплетом и припевом. Этот контраст достигается разными средствами:

- сменой темпов (медленный запев – быстрый припев);

- контрастов ладов (запев – мажор, припев – минор и наоборот);

- противопоставления ритмов;

- противопоставления солиста и хора (или бек-вокала).

Различие между куплетной формой без припева и куплетной формой с припевом наиболее ярко, если припев самостоятельный и равноправный с куплетом раздел. Если припев представляет собой лишь фразу или предложение, то существенных отличий между куплетной формой без припева и куплетной формой с припевом не будет.

СТРОЕНИЕ КУПЛЕТА И ПРИПЕВА

Строение куплета в песне зависит от жанра и характера напева.

В народной обрядовой песне куплет может быть равен фразе или двум фразам (например, колядка «Добрий вечір тобі, пане господарю»).

В песнях чаще всего формой куплета является период.

Нередко куплет в лирических протяжных песнях состоит из ряда фраз, необразующих периода. Например: М.Глинка «Не пой, красавица» (две пары фраз).

В песенном куплете почти никогда не встречается сложной формы, т.к. это обусловлено требованием жанра: мелодия песни должна легко запоминаться и легко воспроизводиться.

КУПЛЕТНАЯ ФОРМА встречается также в **РОМАНСАХ**, хотя и значительно реже, чем в песне. Это объясняется тем, что романсу свойственно выразить динамику становления чувств (поэтому куплетная форма для него менее типична). Если куплетная форма используется в романсе, то имеют быть место 2-3 куплета. В песнях же, особенно народных, их бывает больше (до 40).

КУПЛЕТНО-ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА или варьированная строфа – форма, в которой, при сохранении деления на строфы, каждая из них либо отдельные могут быть не точным повторением первой, а ее вариантным преобразованием, иногда весьма значительным.

Варьированная строфа имеет больше возможностей для музыкального развития, чем куплетная форма. Некоторые строфы в ней часто объединяются единой кульминацией, создавая большую динамику и цельность формы в целом.

В отношении связи музыки и текста варьированная строфа дает больше возможности следования музыки за деталями содержания текста, по сравнению с куплетной формой.

ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ОТДЕЛЬНЫХ СТРОФ весьма разнообразны:

- вариационное изменение сопровождения некоторых из строк по сравнению с первой (например: М.Мусоргский «Хованщина», песня Марфы, А.Даргомыжский «Колыбельная», А.Варламов «Красный сарафан»);

- вариационное изменение происходит не полностью во всей строке, а лишь в какой-то из ее частей (чаще всего средней или последней). Это связано со стремлением возможно точнее передать интонацию речи.

Пример №1:

А. Даргомыжский "Мне всё равно"



Го - то - ва пла - кать и сме - ять - ся Пус - кай бра - нят, пус - кай сме - ют - ся.

- вариационное изменение окончания строфы в сторону усиления развития. Это делается для создания большей напряженности в каждой последующей строке, по сравнению с предыдущей. Такой прием способствует образованию одной общей кульминации в последней строке, а отсюда – созданию единой линии развития всего произведения (например: П.Чайковский «То было раннею весной», где каждая строка более динамично развита в отношении формы и диапазона, напряженности гармонии, богатства модуляции).

СКВОЗНАЯ ФОРМА – форма вокальной музыки, основанная на свободном музыкальном развертывании. В ней повторяемость тематизма не является обязательной. Музыкальное развитие здесь тесно связано с развитием содержания текста.

Эта форма особенно типична для произведений, в содержании текста которых имеется много разнохарактерных эпизодов или частая смена настроений. Ее часто используют для жанра баллады (например: А.Верстовский «Черная шаль», Ф.Шуберт «Лесной царь», А. Аренский «Менестрель»).

Сквозная форма не означает непременно слитности построения. Она допускает деление на разделы, которые могут не совпадать со строфами стиха. В случае же более отчетливого деления на строфы музыка каждой из них различна. Аренский в «Менестреле» для композиции баллады использует следующий взглас: «Молчите, проклятые струны!», который повторяется после каждой строфы в большей тесситуре и динамике. Это способствует созданию единой линии развития и общей кульминации. Такой постоянный повтор вносит в форму баллады некоторый элемент рондальности, образуя как бы вторичную форму. Сочетание различных форм весьма характерно для сквозной формы в вокальной музыке.

О СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ можно определить как отражение тех или иных сторон действительности, в т.ч. и внутреннего мира человека в сознании композитора.

При этом важно четко разграничить: само явление; его восприятие; его понимание творцом музыки.

Одно и тоже жизненное явление может быть многократно и по-разному отражено в музыке, т.к. по-разному отразилось в сознании ее авторов. Так, по трагедии У.Шекспира «Ромео и Джульетта» написаны: оперы Беллини и Ш.Гуно, драматическая симфония

Берлиоза, увертюра-фантазия П.Чайковского, балет С.Прокофьева, симфонические зарисовки Д.Кабалевского.

Хотя в музыке и находят отражение картины природы и портреты людей, разнообразные ситуации их жизни и быта, тем не менее, не это определяет содержание музыкального искусства.

ОСНОВА СОДЕРЖАНИЯ – отражение внутреннего мира человека со всем богатством и разнообразием его состояний и чувств, переживаний и раздумий. Это первая и главная особенность содержания музыки. Слово привносит ту конкретность в содержание, которая не свойственна музыке в «чистом» виде. Другая особенность содержания определяется его интонационной формой. Как известно, *интонация* – сопутствующий компонент естественной человеческой речи. Она уточняет, конкретизирует смысл, заключенный в словах. Интонация без слов сохраняет лишь самые общие свойства высказывания. Слушая речь или пение на незнакомом языке, все-таки можно правильно почувствовать ее тон – спокойный или взволнованный, повествовательный или возмущенный, можно точно отличить вопрос от утверждения, жалобу от приказа и т.д.

Понятно, что вокальное искусство, основу которого составляет интонация, предполагает и выражение содержания в конкретном, детализированном, подробном виде. Отсюда огромная роль исполнителей, высокая степень их соучастия в создании музыкального образа.

ОСОБЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ:

- отражение тех сторон действительности, которые вызывают в человеке яркий эмоциональный отклик, побуждают к сопереживанию, активизируют духовный мир слушателя;

- эстетическая специфика, т.е. та сторона, которая предполагает красоту, гармоничность и соразмерность звуковой формы, предопределяет художественную привлекательность произведения;

- единство жизненного и специфически эстетического, причем единство строго уравновешенное.

Содержание произведения – категория идеальная, требующая определенного воплощения («воплотить» – от слова «плоть», «тело»).

В передаче содержания средствами музыки различают два подхода: выражение, занимающее основное место, и изображение – более скромную роль.

Музыка может **ВЫРАЗИТЬ** широчайшую гамму настроений, бесконечное разнообразие человеческих характеров, чувств и т.д., а **ИЗОБРАЗИТЬ** – лишь два уровня:

- непосредственный, звукоподражательный;
- посредственный.

ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Главная функция музыкального произведения состоит в выявлении и удовлетворении эстетической потребности человека.

Однако выделяют и более конкретные, частные функции музыкального произведения:

1. В полном соответствии с главной функцией находится **ЭСТЕТИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ**.

Музыкальное произведение всегда несет в себе возможность научить различать красивое от некрасивого, выработать вкус и шкалу оценок. Обращаясь в большей степени к эмоциональной сфере человеческой психики, музыка учит чувствовать и сочувствовать, т.е. активно

способствует нравственному воспитанию, развитию личных человеческих духовных качеств.

2. **БЫТОВАЯ** функция. И в прошлом, и в настоящем музыкальное произведение выступает как атрибут быта. И народные, и композиторские произведения предназначены для звучания в совершенно определенных бытовых ситуациях: застольная песня, колыбельная, свадебный, траурный марши и т.д.

3. Музыкальному произведению присуща **ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ** функция. Будучи специфическим отражением мира, музыкальное произведение – средство его постижения. Композитор, осваивая действительность, воплощает ее в специфических формах музыки; слушатель получает возможность взглянуть на мир с новой композиторской точки зрения, обогатить свое восприятие новыми явлениями и взглядами на все знакомое.

4. Музыкальная деятельность, связанная в большинстве случаев с исполнительством, предполагает совершенствование этого исполнительства. Отсюда – **ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ** функция музыкального произведения. Музыкальное произведение предназначено научить петь, играть, слушать. Исполняя их, певцы осваивают исполнительские умения.

5. Большинство музыкальных произведений имеют **РАЗВЛЕКАТЕЛЬНУЮ** функцию. В данном случае музыкальные произведения предназначены, в качестве фона, способствовать созданию атмосферы – беззаботного, светлого настроения, отвлеченного от серьезных мыслей.

Большинство произведений являются многофункциональными (полифункциональными). Они одновременно и учат, и воспитывают, и позволяют кое-что узнать, и служат для развлечения. Однако в каждой конкретной ситуации на первый план выступает все-таки одна функция.

Определение функции музыкального произведения – отправная точка его научно-обоснованного анализа, необходимое начало его разбора.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Дайте определение понятию «музыкальная форма».
2. Что является элементами музыкальной формы?
3. Что такое «содержание» музыкального вокального произведения?
4. Назовите основные формы камерной вокальной музыки. Дайте их краткую характеристику.
5. Перечислите функции музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Кн. 1, 2. – Л. : Музыка, 1971.
2. Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1995.
3. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкальных произведений // В кн. Музыкальное искусство и наука / Е. Назайкинский. – Вып. 2. – М., 1978.
4. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. – Л. : Музыка, 1985.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ:

СЮЖЕТ – совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения.

ФАБУЛА – основная мысль произведения. Музыкальное произведение без текста не имеет фабулы.

ПЕРИОД – (от греч., *periodos* – обход, определенный круг времени) – построение, в котором изложена более или менее завершенная музыкальная мысль. Обычно период состоит из двух сходных по структуре частей (предложений), каждая из которых состоит из 4-х или 8-и тактов. Тогда период соответственно равен 8 тактам или 16 тактам. Эти части завершаются различными каденциями (второе предложение – полной каденцией). Иногда предложения не равны между собой (одно из них, обычно второе – расширенное). Встречаются периоды из трех предложений, и периоды, не члениющиеся на предложения. В таком случае размер периода нередко достигает нескольких десятков тактов. Иногда в форме периода строится целое произведение (некоторые романсы, прелюдии).

Тема № 8

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЕГО СУЩНОСТЬ И ПРИНЦИПЫ

В исполнительской среде до сих пор существует два мнения, будто при изучении музыки (музыкального произведения) можно и нужно опираться лишь на интуицию, а второе – анализ сочинения – это всего лишь «холодный расчет». Первое мнение – аналитическое знакомство (четкий всесторонний разбор) с музыкой «сушит», мешает непосредственности восприятия. Второе – только хорошо разобранный произведение (в мельчайших деталях) становится ближе исполнителю. Выдающиеся деятели искусств Е.Светланов, Г.Рождественский, Ф.Шаляпин и многие другие основательно анализировали свои произведения, поскольку аналитический разбор нотного текста:

- приближает нас к адекватному композиторскому замыслу интерпретации, хотя и не гарантирует ее;
- дает ясное представление об особенностях содержания и формы произведения;
- дает понимание о взаимодействии художественных средств;
- способствует лучшему запоминанию музыкального материала;
- дает осмысление выразительных возможностей элементов музыкального языка;
- расширяет интеллектуальный горизонт;
- помогает исполнителю осознать свое отношение к тому или иному музыкальному произведению, обосновать его, «вжиться» в замысел авторов, сделать их мысли и чувства своими, чтобы затем, в процессе исполнения этого произведения, передать их, «заразить» ими слушателей.

Таким образом, художественно-исполнительский анализ необходим для правильного понимания музыкального произведения в целом.

Условно этот процесс можно разбить на несколько этапов. Прежде всего, следует овладеть музыкальным литературным материалом. Зная содержание произведения, характеристику действующих лиц, их взаимоотношения, нужно ознакомиться также с литературой «вокруг» произведения. Это могут быть художественно-литературные источники (историческая эпоха, описанная в произведении), критические статьи, исследования, касающиеся стиля произведения (рок, джаз, поп и др.), помогающие разобраться в содержании и глубоко его осмыслить.

После изучения содержания наступает сложный период: овладение музыкальным материалом. Обычно студенту помогает в этом пианист-концертмейстер, если сам студент-исполнитель в достаточной мере не владеет инструментом. Полезно сначала ознакомиться со всем произведением, чтобы иметь о нем общее впечатление.

Очень важно определить музыкальную драматургию произведения, суметь правильно почувствовать и глубоко понять своеобразие характера изучаемой композиции. В этом студенту помогает педагог: происходит детальное совместное обсуждение литературного текста и музыкального материала педагогом и студентом, определяется характер исполнения, динамика, кульминация произведения и т.д.

Все это дает студенту найти «свое видение» развития событий, понять его, или, как определил К.Станиславский, найти «сквозное действие данного образа».

Только после усвоения произведения в целом, необходимо приступать к детальному изучению нотного материала музыкального произведения, постепенно овладевая им.

К нотному материалу следует относиться очень внимательно, не упуская ни одной «мелочи», ни одной детали из авторских указаний. Часто студенты пренебрегают паузами, «точками», незначительной продолжительностью, а ведь именно в них заключен определенный смысл.

Все эти точки, паузы, украшения – не каприз автора, они создают определенный ритм, напряжение, остроту, характерную для стиля произведения; его настроения, которые способствуют наиболее полному выражению образа. Неправильное прочтение студентом нот приводит к «загрязнению» вокальной партии, и, как следствие, к искажению вокального образа в целом.

Нельзя также пренебрегать указаниями темпов, нюансов и других музыкальных характеристик, так как в них содержатся очень важные сведения и средства интерпретации.

В процессе освоения нотного материала студент одновременно впеваёт вокальную партию, то есть отрабатывает её технически. Впевание – кропотливый, трудоемкий процесс. На индивидуальных занятиях в классе вокала студент преодолевает вокальные трудности партии под руководством педагога. Именно здесь начинающий исполнитель приобретает драгоценный опыт и усваивает вокальную технику. Иногда педагог предлагает временно отложить работу над определенным произведением, аргументируя свою точку зрения тем, что оно ему пока не по силам (так как студент не имеет достаточной вокальной техники или природных голосовых данных), и, впоследствии, с приобретенным вокальным опытом и окрепшей вокальной техникой, возвращаются к произведению. В противном случае студента может постигнуть неудача, а за этим последует потеря веры в свои творческие силы.

На первых порах педагоги рекомендуют осваивать лирический репертуар, который дает отличный материал для усовершенствования вокальной техники. Более экспрессивный, ритмичный репертуар требует от студента колоссальной подготовленности, не только вокальной, но и сценической. Однако, в некоторых случаях, когда голос и темперамент студента ближе к драматизму, экспрессии, ритмичности, чем к лиризму, можно допускать исполнения драматических, ритмичных произведений.

Анализ музыкального произведения должен быть ориентирован на интерпретацию произведения. Сохраняя основные принципы целостного музыковедческого исследования, художественно-исполнительский анализ предоставляет материал для выводов совершенно иного плана:

- о возможных исполнительских трактовках произведения;
- о правомерности использования разных приемов, в соответствии с их стилем.

Если в музыкальном анализе основной упор делается на то, с помощью каких музыкально-выразительных и формообразующих средств создан художественный образ, передается то или иное содержание, то исполнительский анализ должен ответить на вопрос: как донести его до слушателя, как следует исполнять произведение?

Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения является, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя – это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления. Поэтому художественно-исполнительский анализ не всегда может охватывать все стороны произведения, но обязательно должен быть целенаправленным, ибо

анализирующим руководит сознательное намерение доказать верность определенных предположений, возникших в процессе изучения произведения.

ПЛАН

художественно-исполнительского анализа вокального произведения:

1. Название произведения, год написания, авторы.
2. Исторические данные, критические исследования.
3. Форма, содержание.
4. Анализ поэтического текста.
5. Анализ музыкально-выразительных средств:
 - 1) авторские указания;
 - 2) ладотональный план;
 - 3) мелодия;
 - 4) темп;
 - 5) ритм;
 - 6) динамика.
6. Музыкальная драматургия (интонация, фразировка, кульминация).
7. Функция музыкального произведения.
8. Анализ сценических средств выразительности: мимика, жест, мизансцена.
9. Анализ вокально-технических трудностей.

ПЛАН

анализа текста музыкального произведения:

1. Самостоятельное переписывание.
2. Выяснение значения непонятных слов, фраз.
3. Уточнение всех обозначений и ремарок авторов.
4. Выразительное чтение.

5. Определение:
- 1) содержания произведения;
 - 2) фабулы;
 - 3) обстоятельств (места, времени действия, характера героя);
 - 4) сценической задачи («что я делаю?», «для чего?»).
6. Выстраивание общей (текстовой и музыкальной) драматургии.

МЕЛОДИЯ

Мелодия имеет следующие свойства: звуковысотные и метроритмические.

Метроритмические свойства не являются специфическими, так как присущи и другим формам художественного творчества, например поэзии. Кроме того, не редко встречаются мелодии, ритмически совершенно не развитые. Мы можем встретить мелодию, в которой все звуки по длительности равны. А мелодия, в которой все звуки равны по высоте, является редчайшим исключением.

Вполне допустимы те или иные отклонения от заданного ритма, но совершенно не допустимы любые заметные отклонения от заданной высоты тона (фальшивое исполнение).

Вот почему начинаем говорить о мелодии с ее звуковысотными свойствами.

МЕЛОДИЧНАЯ ЛИНИЯ – изменение высоты от звука к звуку в определенном отрезке времени. Она включает в себя подъемы и спады различной «крутизны» и остановки на одном уровне, что соединяет ее в этом плане с интонационностью родного языка.

В мелодии очень часто можно выделить интонации: утвердительные, вопросительные, «вздохи», восклицания и т.д.

В мелодии интонация – одно из основных выразительных средств, «строительный материал» музыки. Вот почему анализ мелодии предполагает внимательное вслушивание в ее интонационную природу.

Основу мелодического движения составляет не просто последовательность звуков (звукоряд), а определенную систему устойчивых и неустойчивых звуков. Эта система – лад (мажор, минор) – колоссальное средство выразительности. Помимо выразительных предпосылок лад изображает признаки национальной характеристики: тональность, временную сторону (темп), размер, метр, ритмический рисунок.

ВИДЫ МЕЛОДИЧНОЙ ЛИНИИ:

- МЕЛОДИЧНАЯ «НЕПОДВИЖНОСТЬ» – мелодия, ограниченная повторением одного звука (ее усиливает текст, темп, ритм).

- ПРЯМОЛИНЕЙНАЯ ВОСХОДЯЩАЯ – мелодичное движение, сравнительно долго протекающее в восходящем направлении. Ограниченность диапазона любого голоса не позволяет такому движению продолжаться слишком длительно. Такая линия может быть: *поступенной* и *скачкообразной* (например, рок-опера «Нотр Дам де Пари», Ария поэта).

- ПРЯМОЛИНЕЙНАЯ НИСХОДЯЩАЯ – мелодичное движение, сравнительно долго протекающее в нисходящем направлении. Бывает: *поступенной*, *скачкообразной* и *поступенно-скачкообразной*. Например, П.Чайковский «Евгений Онегин», ария «Что день грядущий».

- **СТУПЕНЧАТАЯ** – где прямолинейное движение сочетается с задержками на некоторых звуках. Например, О.Фельцман «Колыбельная».

- **ВОЛНООБРАЗНАЯ** – сочетание опевания с подъемом или спадом. Например, В.Моцарт, соната А – dur. Рондо (Турецкий марш).

- **УСТУПЧИВАЯ** – если каждый участок подъема начинается ниже, чем заканчивается предыдущий, то подъем затрудняется. Препятствия подъему могут иметь несистематический характер – тогда просто говорят о движении с **СОПРОТИВЛЕНИЕМ**.

ПЛАВНОЕ ДВИЖЕНИЕ типично для мелодии, оно занимает основное место в ее значении.

СКАЧОК – явление более резкое, обращающее на себя внимание. Скачок в начале мелодии означает активное начало, а в конце - завершение. Скачок после вершины – средство для подчеркивания ее значения.

КУЛЬМИНАЦИЯ МЕЛОДИИ. Большинство мелодий содержит одну наиболее важную вершину, к которой устремлено развитие мелодии, и от которой она идет на спад, „сворачивается”. Точка, представляющая собой **ЦЕЛЬ** мелодичного движения, называется кульминацией – высшей точкой напряжения.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Для чего необходим художественно-исполнительский анализ вокального произведения?
2. Перечислите пункты плана художественно-исполнительского анализа вокального произведения.
3. Назовите свойства мелодии.
4. Дайте определение понятию «мелодичная линия».
5. Перечислите виды мелодичной линии.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987.
2. Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1995.
3. Мазель Л. О природе и средствах музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1983.
4. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкальных произведений // Музыкальное искусство и наука / Е. Назайкинский. – Вып. 2. – М., 1978.
5. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001.
6. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988.

Тема № 9

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Начинающие певцы ощущают на сцене известную скованность. Это происходит из-за отсутствия сценической техники.

До появления на сцене неопытный певец-актер не задумывается над своими движениями, жестами, походкой, сообразно настроению меняет выражение лица: улыбается, хмурится, хитрит, раздумывает, негодует, радуется. Но стоит ему появиться на сцене, и сразу исчезает непосредственность. Он становится «человеком в футляре». Скованность и неуклюжесть приходят на смену свободе и легкости. И это характерно почти для каждого начинающего исполнителя.

О таком состоянии в начале своей карьеры рассказывал Ф. Шаляпин: «Помню, отворили дверь в кулисы и вытолкнули меня на сцену. Я отлично понимал,

что мне нужно ходить, петь, говорить, жить. Но я оказался совершенно не способен к этому. Ноги мои вросли в половицы сцены, руки прилипли к бокам, а язык распух, заполнив весь рот, и одеревенел. Я не мог сказать ни слова, не мог пошевелить пальцем. Но я слышал, как в кулисах шипели разные голоса: «Да говори же, чертов сын, говори что-нибудь!», «Окаянная рожа, говори!», «Дайте ему по шее», «Ткните его чем-нибудь». Перед глазами у меня все вертелось, многоголосно хохотала чья-то огромная, глубокая пасть, сцена качалась. Я ощущал, что исчезаю, умираю. Опустили занавес, а я все стоял неподвижно, точно каменный, до тех пор, пока режиссер, белый от гнева, сухой и длинный, не начал бить меня, срывая с моего тела костюм» (Ф.И.Шаляпин. -Т. 1. – М.: Искусство, 1957).

Этот пример показывает, какое огромное значение для любого актера имеет исследование сценических законов и овладение исполнительской техникой.

Певец, выходя на сцену, должен быть вооружен всеми необходимыми вокальными и сценическими средствами выразительности для полного, яркого воплощения содержания исполняемого произведения. Без понимания сценических законов и овладения исполнительской техникой никакой талант не спасется от поражений.

Для того чтобы понять эти законы, чувствовать себя на сцене органично, необходимо, в первую очередь, ознакомиться с исследованиями в области оперной драматургии. Это важно не только для классических певцов, но и для эстрадных, так как эстрадный певец синтезирует в себе умения певца и драматического актера, потому как исполняемые им произведения – музыкальные мини-спектакли.

В начальном периоде истории оперного искусства вокальный образ выражался в театре через пение. Исполнители совершенствовались вокальную технику и демонстрировали ее, не уделяя должного внимания сценической выразительности.

В связи с развитием оперного искусства и усложнением музыкальной драматургии перед исполнителем выдвинулись новые требования: для оперы стал необходим ПОЮЩИЙ АКТЕР.

Исполнительские задачи певцов усложнились. Одного лишь голоса стало недостаточно, потребовалось сценическое действие. Артист оказался в полной зависимости от музыкальной драматургии спектакля.

Исследования оперной драматургии имеют свою историю. Одним из зачинателей в этой области был швейцарский музыкант, педагог Жак Далькроз (1865-1950) – создатель так называемой СИСТЕМЫ РИТМИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ. Его метод сводился к примитивной иллюстрации музыкальных ритмов сценическим движением. Автоматизм движений, по Далькрозу, не имел ничего общего со сценической выразительностью, и напоминал, скорее, гимнастические упражнения под музыку.

Но заслуга педагога в том, что он раскрыл зависимость сценического поведения актера от музыкальных темпоритмов.

Эту мысль развил и углубил его современник французский певец, оперный деятель Франсуа Дельсарт (1811-1871). За основу сценического поведения поющего актера Дельсарт взял четыре характеристики музыкальной драматургии:

- 1) темпоритм;
- 2) гармонию;
- 3) нюансировку;

4) тембровую окраску музыкальных регистров (высоких, средних, низких).

По этим характеристикам Ф.Дельсарт создал «ШКАЛУ ДВИЖЕНИЯ», напоминающую по структуре шкалу термометра, где температура определяется по градусам – от сильного холода через нулевую точку до палящей жары.

На шкале движений автора также существует три исходных положения: **КОНЦЕНТРИКА** (соответствует холоду), **НОРМА** (нулевая точка), **ЭКСЦЕНТРИКА** (палящая жара).

Две крайности этой шкалы – концентрика и эксцентрика – определяют весь диапазон движений поющего актера. Шкала движений строится в пределах этого диапазона и находится в прямой зависимости от музыкальных характеристик оперного произведения (темпоритма, гармонии, нюансировки и регистровых тембров).

1. Как известно, **ТЕМПОРИТМ** в музыке меняется от самого медленного (*largo*) до самого быстрого (*presto*), проходя через ряд промежуточных темпов (*lento*, *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *vivo*, *vivace*) и других дополнительных указаний (*meno*, *molto*, *rosso*, *non troppo*, *accelerando*, *rallentando*, *ritenuto* и т.д.). Из таких темповых указаний можно построить, по Дельсарту, шкалу движений в соответствии с темпоритмовыми изменениями.

2. **ГАРМОНИЯ** имеет два противоположных лада: *мажор* и *минор*. Мажорные гармонии звучат бодро, минор располагает к мечтательности, грусти, иногда к тяжелому раздумью. Как в мажоре, так и в миноре бывают в различной степени выражены те или иные состояния, по признакам которых Дельсарт строит шкалу («от» и «до») соответствующей гаммы движений. Между крайними эмоциональными точками мажора и минора находится

нулевая точка, выражающая состояние покоя. Это промежуточное состояние называется «нормой».

3. **НЮАНСИРОВКА** в музыке чрезвычайно разнообразна. От оглушающей силы звучания (fff) до едва слышимого шепота (ppp). Эмоциональные состояния выражаются, по Дельсарту, соответствующей силой звука: гнев, волнение, «крик души» – напряженным, форсированным, громким звуком; задушевность, мягкость – тихим, умиротворяющим. Между этими крайностями существуют промежуточные степени звукового напряжения: f, mf, mp, p, а также постепенное нарастание или замирание звука (crescendo, diminuendo, poco a poco, morendo и т.д.). Между крайними нюансами Дельсарт строит шкалу движения, проходящую опять-таки через нулевую точку (норму) от максимума до минимума звучания. Нормой (нулевой точкой) служит обычное спокойное звучание, без особого напряжения.

4. **ТЕМБРОВАЯ ОКРАСКА ЗВУКА** различных регистров музыкально-вокального диапазона. Обычно регистры делятся на три группы: верхний, средний и нижний. Весь диапазон звучания, от верхнего до нижнего регистра, имеет в музыке хроматическую гамму, которая проходит в несколько октав. Средняя часть музыкального диапазона составляет средний регистр, а крайние звуки – соответственно верхний и нижний. Тембровая окраска регистров всего музыкального диапазона выражает, как и другие компоненты музыкальной драматургии, различные эмоции и настроения. Повышенные эмоции выражаются в высоких регистрах, звучание низких регистров выражает обратные чувства и настроения. Учитывая различные тембровые окраски регистров, Дельсарт включил их в шкалу движений. Таким образом, анализируя музыкальные средства выразительности, Дельсарт построил шкалу сценических движений по следующей схеме.

Музыка				Движение
Темпоритм	Гармония	Нюанс	Регистр	
Presto	Мажор	fff	Верхний	<u>Эксцентрика</u> (+)
Andante	Неустойчив.	mf mp	Средний	<u>Норма</u> (0)
Largo	Минор	pp	Нижний	<u>Концентрика</u> (-)

Четыре указанные музыкальные характеристики Дельсарта образуют шкалу движений, выражающих эмоциональное состояние от максимального состояния возбужденности до глубокой сосредоточенности, замкнутости.

Эти состояния выражаются сценическим действием: мизансценой, жестом, мимикой, позой и т.д. Шкала предусматривает степень напряженности эмоций, а отсюда и масштабы движений: от концентрики до эксцентрики через норму (состояние покоя). Эти три положения (концентрика, норма, эксцентрика) – являются вехами, определяющими все сценические движения, продиктованные различными эмоциями.

КОНЦЕНТРИКА (лат. – центр, средоточие) выражает сосредоточенное состояние. Она характеризуется соответствующими внешними признаками: спокойная

поза, собранность, углубленность взгляда, сложенные руки. Крайняя форма такого эмоционального состояния – угнетенность. Человек замыкается, уходит в себя: согнутая спина, опущенная голова, вся фигура как бы сворачивается. На лице тоже появляется застывшая маска – закрытые глаза, плотно сжатый рот, сдвинутые брови, сморщенный лоб. По мере ослабления напряженных эмоций, положение фигуры постепенно разворачивается.

Различные степени эмоциональной напряженности, по Дельсарту, образуют «нижнюю шкалу» движений (например, на термометре – степень холода).

Как видно в приведенной выше таблице, крайняя степень концентрики в музыкальной драматургии определяется четырьмя характеристиками: 1) темп *Largo* (самый медленный); 2) гармония – минорная (самая мрачная); 3) нюанс – пианиссимо (самый слабый); 4) регистр – нижний (имеющий самые глухие обертоны).

ЭКСЦЕНТРИКА (лат. – отклонение от нормы, дословно – выход из центра) – эмоциональное состояние, противоположное концентрике. Понятия «эксцентричный поступок», «эксцентричность» в быту рассматриваются как отклонение от нормы поведения. Ф.Дельсарт в своей системе использовал этот термин для определения поступков и эмоций, выходящих за рамки нормального состояния. Известное выражение – «выходить из себя» – бытовое определение, передающее смысл эксцентрики и эксцентричности. Она проявляется в различных формах возбуждения и потери контроля над собой. По внешним признакам (поступки, жесты, движения, взгляд и др.) можно определить и степень такого состояния. Крайние степени – необычайная радость, восторг, ликование или необычайный ужас, страх.

Хотя эти эмоции сами по себе и различны, но они определяют крайне возбужденное эмоциональное (выходящее за рамки «нормы») состояние и объединены одной формой выражения. Например, человек истерично хохочет. Сначала трудно понять, что это: радость или негодование, счастье или утрата. Безусловно одно – это возбужденное состояние.

Степень возбужденности бывает различной, а отсюда и внешнее выражение – более слабое или более сильное.

Исходя из этого, Дельсарт продолжает строить верхнюю часть шкалы (как на термометре – степень жары).

В крайней степени эксцентрики фигура человека развернута: раскинуты руки, широко расставленные ноги, расширенные глаза, открытый рот, приподнятые брови.

В приведенной таблице показаны еще и четыре музыкальные характеристики крайней степени эксцентрики: 1) темп – престо (самый быстрый); 2) гармония – мажор (самая возбужденная); 3) нюанс – фортиссимо (самый сильный); 4) регистр – высокий (имеющий самые яркие обертоны).

НОРМА в системе Ф.Дельсарта является границей между двумя противоположными эмоциональными состояниями – концентрикой и эксцентрикой. Обычно она определяет состояние покоя, а отсюда и внешнее его выражение – размеренное, ровное движение. На шкале термометра – нулевая точка.

Состояние покоя бывает лишено каких-либо эмоций – это состояние безразличия: движение ровное, размеренно-неторопливое, лицо без напряжения.

В музыкальной драматургии Ф.Дельсарт использует для выражения нормы 4 характеристики: 1) темп – анданте (умеренно, спокойно); 2) гармония – неустойчивая (может быть и минор, и мажор, в

зависимости от того как будут далее развиваться события); 3) нюанс – средний (mf или mp); 4) регистр – средний.

Анализ, произведенный Ж. Далькрозом и развитый Ф. Дельсартом, в известной степени логичен, но не может полностью применяться в сценической практике, т.к. в этой системе заключен существенный недостаток: автоматичность превращает живого человека в работа с его неисчерпаемой многогранностью и разнообразием.

Однако логичность музыкального исследования, стремление установить взаимосвязь (взаимозависимость) музыки и эмоций, попытка создать какие-то законы и нормы сценического поведения – все это по-своему полезно.

Ознакомление с исследованиями (Далькроза и Дельсарта) может оказать некоторую помощь начинающим певцам-актерам, которые, выходя на сцену, еще не знают, куда деть свои руки. Исследователи обращают внимание исполнителя на музыкальную драматургию, заставляют слушать музыку, в которой автор излагает программу развития сценического действия, дают характеристики отдельных образов и их взаимоотношений – это и есть материал, необходимый для изучения вокального произведения.

Развитие музыкального и театрального искусства, как любой живой процесс, шло противоречивым и сложным путем.

На рубеже XX века оперный театр переживал определенный застой. За пышностью декораций, костюмов, постановочной роскошью и помпезностью очень часто пропадала идея спектакля. Нарочитая «театральность», ложный пафос заменяли глубокую и серьезную трактовку произведений. Хотя некоторые режиссеры и выдающиеся артисты пытались внести в оперное искусство нечто самобытное и свежее.

К.С.Станиславский и В.И.Немирович-Данченко утверждали, что музыкально-вокальная и музыкально-сценическая выразительность являются двумя неразрывными компонентами оперного искусства. Они искали новых путей в интерпретации оперных произведений, утверждая, что в каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие.

Придавая огромное значение внутреннему состоянию, из которого возникают внешние проявления, К.Станиславский и В.Немирович-Данченко в своем творчестве опирались на то, что «работа чувств» не должна быть скрыта в самом артисте, а донесена до зрителя. Когда артист говорит: «Я понял», это еще не означает, что его понял и зритель. А вот, когда зритель скажет: «Я понял», тогда можно считать миссию артиста выполненной.

АРТИСТ ДОЛЖЕН НЕ ТОЛЬКО ПРАВИЛЬНО ПЕРЕЖИВАТЬ НА СЦЕНЕ, НО И ПРАВИЛЬНО ВЫРАЖАТЬ СВОИ ПЕРЕЖИВАНИЯ!

Подводя итоги многолетней работы по исследованию актерского творчества, Константин Станиславский теоретически обосновал свою систему в книге «Работа актера над собой». В ней на практических примерах излагается процесс воспитания актера, процесс накопления актерской техники для выражения внутренних переживаний. Станиславский подчеркивал, что «система – не справочник, а целая культура, с которой нужно расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вы зубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены».

После себя К.Станиславский оставил оперный театр, объединившийся впоследствии с музыкальным театром В.Немировича-Данченко. Театр стал знаменит известными постановками П.Чайковского «Евгений Онегин», Н.Римского-Корсакова «Царская невеста», М.Мусоргского «Борис Годунов», В.Моцарта «Севильский цирюльник» и др.

Следует сказать несколько слов о Театре музыкальной драмы. Он был создан в 1912 году в Петербурге режиссером И.М.Лапицким и просуществовал до 1919 года. Этот театр боролся с оперным отставанием, за слияние сценической выразительности с музыкальной драматургией. Однако в борьбе за отображение «жизненной правды» И.Лапицкий впал в другую крайность – натурализм. Слишком много внимания уделялось постановочным мелочам, не имеющих значения для развития действия, характеров. К.Станиславский критиковал это натуралистическое направление. Он отмечал, что за «маленькими правдочками пропадает большая правда», то есть сценические мелочи отвлекают внимание зрителя от основной идеи спектакля.

В середине 20-х годов в Ленинграде сформировался Малый оперный театр (руководитель С.А.Самосуд, режиссер Н.В.Смолич). Всеволод Мейерхольд, работавший в театре над постановкой опер М.Мусоргского «Борис Годунов», А.Даргомыжского «Каменный гость» с Федором Шаляпиным в главных ролях, стремился разрушить рутинные устои старых театров. Смелые и лаконичные средства, условные декорации использовались им очень умело. Главным в работе он считал подчеркивание основных элементов оперной выразительности, т.е. музыки и пения.

Экспериментальная работа велась в оперном искусстве постоянно.

«Комише опера» осуществляла постановки спектаклей в Берлине под руководством режиссера Вальтера Фельзенштейна. Выдающийся русский певец Алексей Иванов, посетивший ее в 1964 году, отмечал, что «в этом оперном театре при высокой сценической и музыкальной культуре исполнителей, при их полном музыкальном раскрепощении, свободе сценического поведения» он увидел «крупный исполнительский пробел – отсутствие бельканто (красивого пения). В этом театре использовались оригинальные мизансцены, насыщенные динамикой и настроением, в постановках чувствовался тонкий психологизм во взаимоотношениях действующих лиц, имели место световые эффекты, удачные декорации, но отсутствовали вокальная выразительность и красота пения. А ведь в опере главное – пение.

Посещение Москвы миланским оперным театром «Ла Скала» в 1964 году продемонстрировало русской театральной публике обратные принципы. Здесь пение как выразительное средство превалировало над всеми остальными компонентами спектакля.

Традиция «бельканто» имеет огромное значение в оперном итальянском спектакле. Итальянцы меньше «философствуют» над принципами сценического воплощения и больше поют. Чтобы добиться подлинного успеха при таком исполнительском стиле, необходимо обладать целым комплексом певческих качеств: красивым голосом, высокой вокальной техникой, музыкальной культурой, большой эмоциональной выразительностью.

Сопоставление работы двух музыкальных театров «Комише опера» и «Ла Скала» показывает противоположные выражения вокальных образов. Если в первом недостатки голосовой техники восполняются режиссерской изобретательностью, то в «Ла Скала»

выразительность спектакля достигается, главным образом, через красивое, эмоционально насыщенное пение.

Русская же школа провозглашала и провозглашает: в вокальном искусстве пение и сценическое действие объединены музыкой. Поэтому вокальная и сценическая выразительность являются двумя неразрывными компонентами.

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ – это внешне выраженный комплекс отношений исполнителя к внешнему миру, появившийся:

а) в определенных условиях социального бытия. Факторы, воздействующие на отношение человека к окружающей среде: характер, классовая принадлежность, бытовая обстановка, семейные условия – все это влияет на формирование внутреннего мира человека в условиях определенного социального бытия;

б) на основе наследственно-биологических факторов по характеру человека обуславливают и факторы биологического порядка: пол, возраст, физические особенности организма (его конституция).

Однако нужно помнить, что в формировании человеческой личности ведущую роль выполняют факторы социального порядка, а не биологические.

СОЗДАТЬ СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ - это значит, что недостаточно, разобрав произведение, изучив данного героя, передать его чувства. Образ должен быть не только художественным, но и типичным, то есть чувства эти должны быть не наиграно-показными, а естественными, понятными, типичными для слушателя. Жить на сцене необходимо жизнью образа. Когда исполнитель знает об образе то, чего нет в произведении, когда он представляет

себе всю жизнь образа, то исполняя на сцене в произведении часть этой жизни, он будет гораздо убедительнее того исполнителя, который знает только то, что дано в произведении, не прочувствовав достаточно образ.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОПРАВДАНИЕ – мотивирование сценического поведения актера. Это такое объяснение всех обстоятельств, связанных с пребыванием и поведением актера на сцене, которое является для него самого исчерпывающе убедительным, но в то же время находится в полном соответствии с характером и обстоятельствами жизни данного сценического образа.

На сцене нельзя играть абстрактные понятия. На сцене можно играть только конкретные представления (какой человек, сколько ему лет, какими чувствами он переполнен и т.д.).

Нельзя выходить на сцену, не зная, откуда пришел и зачем. Нельзя без причины начать ходить по сцене, сесть и т.д.

Необходимо ясно и подробно представить себе все обстоятельства, в которые попадает герой.

На театральном языке обстоятельства, которые заданы актеру, называются **ПРЕДЛАГАЕМЫМИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМИ**.

Обстоятельства, которые создает актер-исполнитель для оправдания намеченных действий, также можно назвать **ПРЕДЛАГАЕМЫМИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМИ (ТВОРЧЕСКОЕ ОПРАВДАНИЕ)**.

Выходя на сцену, певец-исполнитель должен сосредоточить свое внимание на вокальном образе.

ВНИМАНИЕ – сосредоточение мысли или зрения, слуха на чем-нибудь.

НЕПРОИЗВОЛЬНОЕ ВНИМАНИЕ – внимание, при котором объекты как бы овладевают вниманием

человека с его согласия, либо вопреки его согласию (при недостаточно натренированной воле). К разряду непроизвольного внимания относится рассеянное внимание, при котором объекты сменяют друг друга.

ПРОИЗВОЛЬНОЕ ВНИМАНИЕ – внимание, при котором для овладения объектом необходимо известное усилие воли (степень волевого усилия определяется степенью активности препятствующих моментов).

Препятствия могут быть внешними (звуковыми, зрительными), внутренними (которые проявляются в недостаточно развитом умении заинтересоваться объектом внимания, в отвлекающих внимание мыслях, чувствах, ощущениях).

В кругу внимания человека могут присутствовать сразу несколько объектов, где какой-то обязательно будет доминировать над остальными. Иногда это второстепенные объекты и они начинают приобретать значительную силу воздействия, постепенно затемняя объект и затем вытесняя его. В сценической терминологии это называется «потерять объект».

Самым ценным для исполнителя является внимание, которое создается усилием воли. Надо уметь органически сосредоточиться на взятом объекте на глазах зрителей.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ должно быть:

- **ПРОИЗВОЛЬНЫМ** (т.е. подчиненным воле);
- **ОРГАНИЧНЫМ** (т.е. естественным, жизненным);
- **СОСРЕДОТОЧЕННЫМ НА ПРОИЗВОЛЬНОМ**

И ПРАВИЛЬНО ВЗЯТОМ ОБЪЕКТЕ.

Исполнитель обязан по-настоящему увлечь свое внимание тем объектом, в котором живет образ. Однако иногда у начинающих певцов сосредоточенность на образе перерастает в мускульный зажим, а это мешает артисту

быть свободным, естественным на сцене. Поэтому каждый певец должен уметь добиваться мускульной свободы.

МУСКУЛЬНАЯ СВОБОДА – целесообразное расходование мускульной энергии.

Первый и самый верный способ освободиться от зажима – увлечь свое внимание каким-либо объектом, включая свою собственную личность.

Мускульное напряжение мешает певцу-актеру сосредоточить внимание. Для того чтобы убрать напряжение, следует научиться приводить свое тело в состояние относительной свободы еще до любых попыток овладения нужным объектом внимания. Для этого нужно:

1. объектом внимания взять свои напряженные мышцы;
2. усилием воли убрать излишнее напряжение, и только после этого найти необходимый объект внимания во внешней среде.

Помогает этот прием вот почему: если, с одной стороны, органическое внимание обуславливает мускульную свободу, то, с другой стороны, мускульная свобода облегчает появление органического внимания.

МУСКУЛЬНАЯ СВОБОДА – не есть состояние развинченности, вялости, разболтанности мускулатуры тела. Быть мускульно свободным - значит целесообразно расходовать мышечную энергию, то есть расходовать ее столько, сколько нужно для каждой физической задачи (стоять, петь, сидеть, двигаться и т.д.).

Все эти три понятия (сценическое оправдание, внимание, мускульная свобода) отражены в **ЗАКОНАХ ВНУТРЕННЕЙ ТЕХНИКИ АКТЕРА**:

- 1) **ВНИМАНИЕ** актера, находящегося на сцене, должно быть в каждый момент сосредоточено на правильно найденном произвольно взятом объекте;

2) актер, находящийся на сцене должен быть МУСКУЛЬНО СВОБОДНЫМ, т.е. должен целесообразно расходовать мускульную энергию;

3) во время пребывания исполнителя на сцене, все его слова, поступки, ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА должны быть творчески оправданы.

Человек в жизни смотрит на мир, окружающих людей и т.п. в разных случаях по-разному: иногда – недоверчиво, иногда – презрительно или сочувственно, строго, растерянно, недоуменно, удивленно, ласково, нежно, гневно и т.д. И вот, когда уже в какой-то степени собраны и определены, найдены сведения о внутреннем качестве образа, его мироотношении, надо попытаться физически посмотреть глазами образа на окружающую его действительность в произведении. В театральной терминологии это называется поиском «глаза на мир». Пробуя искать «глаза» образа, обращенные на окружающую его действительность, разные объекты по разным поводам, исполнитель в конце концов найдет этот «глаз на мир», который присущ только данному образу. Найти верный «глаз» образа – найти его сущность. Ведь глаза – зеркало души, а душа – источник эмоций.

РЕПЕТИЦИИ НА СЦЕНЕ

Во время репетиций на сцене с педагогом или режиссером певцу-исполнителю необходимо помнить, что:

1. На репетиции (работе на сцене) должна быть так называемая творческая атмосфера. Исполнителю необходимо приходить на репетиции с единственной целью – ТВОРИТЬ. Предрасположение к поискам нового, готовность к творческой работе – это первое, что должен приносить с собой исполнитель на репетицию.

2. Певец-исполнитель, если он действительно трудолюбивый профессионал, а не лентяй, должен на каждую репетицию приносить тот творческий багаж, который он накопил между репетициями в процессе работы в классе с педагогом, а также в процессе своей домашней работы. У него должно быть нетерпение «попробовать», «прикинуть», «примерить» насколько то, что он заготовил, годится для сценического воплощения вокального произведения.

3. Певец-исполнитель должен развивать творческое внимание ко всему, что происходит на репетициях.

4. Необходимым условием на репетиции должна быть хорошая организация самой репетиции. Следует найти оптимальную форму использования времени.

5. Бывают моменты, когда репетицию ни под каким видом нельзя в данную минуту прекращать, хотя истекли положенные сроки. Это моменты так называемых «творческих порывов». Эти «порывы» - самое драгоценное и хрупкое во всей работе.

6. Необходимо бояться «покоя». Покой и творчество несовместимы, ибо творчество – это всегда деятельное расходование энергии (волнение, глубокие и сильные чувства). Между тем исполнитель всегда склонен успокаиваться на чем-то однажды найденном, и прекращает дальнейшие поиски. Иногда возникает своего рода зажим, происходящий от отсутствия творческой пищи, при этом новое искать лень, а старое надоело. В результате поешь, играешь с неохотой. Лучшим возбудителем в этой ситуации могут оказаться новые сценические или вокальные задачи, создание новых предлагаемых обстоятельств. Значит, чтобы произведение «жило» долго и постоянно было в репертуаре, певец

должен искать что-то новое в манере, образе, интонации, аранжировке, ритме, динамике, фразировке, т.е. находить новые интерпретации произведения.

7. Не надо бояться ошибок. На репетицию необходимо приходить именно для того, чтобы ошибаться, а вовсе не для того, чтобы сразу сделать все начисто. Почаще ошибайтесь на репетициях, чтобы не ошибаться при исполнении на концерте.

8. Важно воспитать в себе постоянную готовность к неожиданностям, которые подбрасывают обстоятельства (падает софит, невнимание слушателя и т.д.); воспитывать в себе готовность не замечать и добавлять себе в плюс любую случайность, возникшую на сцене.

Итак, чтобы репетиции были творческими, нужно:

- знать, что искать на сегодняшней репетиции;
- быть готовым к творчеству, исканиям – профессиональному состоянию;
- во время исполнения не подражать кому-то, а создавать свое.

*«Певец не должен подражать...,
потому что подражать – свойство ученика,
а создавать – присуще мастеру» (Пьетро Този)*

- быть внимательным ко всему, что делается на репетициях (изучать свои ошибки, ошибки сокурсников, вникать в указания педагога);
- беречь время и энергию (свою и педагога);
- уметь заметить и использовать каждый творческий «порыв»;
- бороться с отсутствием активности и «покоя»;
- помнить, что сегодняшняя репетиция – ради завтрашней;

- уметь пользоваться «творческими возбудителями», постоянно «бередить» себя;
- добиваться хорошей рабочей атмосферы, основанной на доверии друг к другу и взаимопонимании;
- не бояться ошибок, не бояться пробовать, идти на неожиданность, пользоваться случайностью.

«Изучайте ошибки других – это великий урок, который мало стоит, но многому учит...» (Пьетро Този)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Назовите отличия исполнительских стилей оперных театров «Комише опера» и «Ла Скала».
2. Назовите принципы исполнительского стиля русской вокальной школы.
3. Раскройте смысл понятия «сценический образ».
4. Что такое «сценическое оправдание», «предлагаемые обстоятельства».
5. Перечислите законы внутренней техники актера.
6. Перечислите известные вам принципы подхода к репетиционному процессу.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера // Собр. соч. / Л. С. Выготский. – Т. 6. – М. : Педагогика, 1984.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1978.
3. Кочнев В. И. К проблеме изучения актерских способностей / В. И. Кочнев // Вопросы психологии. – 1983. – № 1. – С. 108 – 111.

4. Кочнев В. И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского // Вопросы психологии / В. И. Кочнев. – М., 1990. – №6. – С. 95 – 103.

5. Мей Р., Энджел Э., Элленберг Г. Экзистенциальная психология. Экзистенция / Р. Мей, Э. Энджел, Г. Элленберг ; Пер. с англ. М. Занадворова, Ю. Овчинниковой. – М. : Апрель Пресс, изд-во ЭКСМО, 2001.

6. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968.

7. Силантьева И. И. Алгоритмы преобразования. Психология вокально-сценического перевоплощения / И. И. Силантьева. – М. : Кириллица, 2005.

Тема № 10

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ. ФОРМЫ ОБЩЕНИЯ СО СЛУШАТЕЛЯМИ

Изучая тему «Сценическое воплощение образа вокального произведения» мы с вами говорили о том, что певцу, чтобы быть убедительным и правдивым на сцене необходимо овладеть не только вокальным мастерством, но и сценической техникой.

Она не менее важна, ее надо вырабатывать и развивать. Чтобы выразить - надо знать (что?) и уметь (как?).

У поющего актера существует одновременно много творческих задач. Он должен следить:

- за голосом;
- за техникой пения;
- быть в полном контакте с сопровождением (оркестр, дирижер, фонограмма);

- у него должно быть оправдано сценическое поведение (движение);
- у него должно быть правильное общение с партнерами (опера, дуэты, трио и т.д.);
- он должен держать в голове все мизансцены и т.д.

Все эти заботы, конечно, следует свести к минимуму (именно здесь приходит на помощь рефлексорность, выработанная длительной тренировкой, репетициями. И тогда все внимание сосредотачивается на главной творческой задаче – правде чувств.

Музыкальное, вокальное, сценическое раскрепощение создает необходимые предпосылки для творчества. Когда технические трудности позади, наступает подлинная свобода. Актер имеет полную возможность жить в образе.

В использовании исполнителем этой возможности и заключается магическая власть артиста – способность с первых звуков переселить слушателя в ту особую атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое называется поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего.

В этом же видел общественную роль исполнительства и П.И.Чайковский. Идеал, к которому по его словам, должны стремиться исполнители, заключается в том, чтобы «быть достойными посредниками между духом великого художественного произведения и публикой».

В связи с этим, с точки зрения социологии музыки процесс исполнения и восприятия произведений музыкального искусства можно рассматривать, в

частности, как процесс общения музыканта и публики (т.е. особую форму их взаимодействия).

Очевидно, что творческая деятельность музыканта-исполнителя оказывает определенное влияние на слушателей. Закономерности же слушательного восприятия находят отражение в самом творчестве музыкантов-исполнителей. Иначе говоря, и публика по принципу обратной связи воздействует на музыкантов.

ФУНКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЯ ПО ОТНОШЕНИЮ К ПУБЛИКЕ

В процессе общения с публикой исполнитель осуществляет по отношению к ней ряд важных **СОЦИАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ**:

1. просвещения (гностическая);
2. пропаганды (гностическая);
3. развлечения (гедонистическая);
4. наслаждения (гедонистическая);
5. воспитания (гностическая) - в широком смысле слова, духовного обогащения личности, что составляет высшее назначение искусства.

Гностические эмоции – (от греч. *gnosis* – знание) связаны с познавательной деятельностью личности. Это интеллектуальные эмоции: стремление нечто понять, проникнуть в сущность явления, чувство догадки, близости решения.

Гедонистические эмоции связаны с удовлетворением потребности в телесном и душевном комфорте. Это наслаждение приятными физическими ощущениями от тепла, солнца, чувство веселья.

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ функция – удовлетворение исполнителем познавательных потребностей публики. Функция заключается в том, чтобы

знакомить публику с ценностями музыкального искусства, с достижениями самого исполнительства; чтобы в актуальный общественный репертуар входило все достойное внимания современной аудитории.

Просветительская деятельность предполагает постоянное обновление и расширение репертуара у отдельного исполнителя.

ПРОПАГАНДИСТСКАЯ функция, в отличие от просветительской, отличается направленностью на какую-то определенную область музыкального искусства (стиль: классический, романтический, рок, поп, джаз и др.)

Благодаря реализации пропагандистской функции исполнителя в репертуар вводится как что-то новое, так и незаслуженно забытое.

Однако музыку слушают не только для того, чтобы узнать что-то новое или услышать знакомое, но и чтобы получить удовольствие.

Поэтому ГЕДОНИСТИЧЕСКАЯ функция, включающая в себя функции развлечения и наслаждения, занимает важное место среди функций исполнителя. Ей соответствует повторение одного и того же привычного и популярного материала.

По мнению Б.В.Асафьева, «общественная память» музыки очень консервативна. И то, что интонационно закрепляет в ней говорящее уму и сердцу, держится прочно, переживая поколения.

Консервативность слуха воспринимающей общественной среды известна исполнителям, ибо публика любит слушать знакомое, что является естественным. Если меньше внимания для усвоения, то больше - для удовольствия.

Более того, постоянное «узнавание» знакомого – это не единственный источник удовольствия для части публики. Одновременно происходит смещения внимания

слушателей с исполняемого произведения на самого концертанта – на виртуозность, темпераментность, блеск его исполнения (даже внешний вид) и т.д.

Однако удовольствие от того, как исполняется музыка, кем исполняется и где (например, от праздничности концертного окружения), может и не противоречить ее познанию.

Напротив, в определенной мере оно способно усиливать подлинно эстетическое наслаждение, а через него и постижение исполняемого произведения.

Разные ситуации исполнения музыки предполагают разное соотношение просветительской и гедонистической функций: оно одно в серьезной, например музыке, другое – в легкой, одно – в виртуозно-романтической, другое – в классической и т.д. Однако, в принципе, для всех ее видов справедливы слова замечательного американского музыканта Л.Армстронга: «Музыка сама по себе ничего не стоит, если вы не можете донести ее до аудитории. Главное – это жить для публики, ибо, в конце концов, вы находитесь здесь для того, чтобы доставлять людям радость». Обе функции – и гедонистическая и просветительская – подчинены наиболее важной общесоциологической функции исполнителя, оправдывающей само его существование. Она состоит в воспитательном воздействии на слушателей.

ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ функция заключается в осуществлении глубокой, содержательной индивидуальной интерпретации – адекватному, подлинному раскрытию художественной идеи и максимальной реализации духовного потенциала исполнителя.

Таковы в общих чертах функции музыканта-исполнителя по отношению к публике. Они могут проявляться по-разному и в различных формах.

ФОРМЫ ОБЩЕНИЯ МУЗЫКАНТА СО СЛУШАТЕЛЯМИ

ОБЩЕНИЕ – это не только процесс обмена информацией между людьми или их сообществами, где каждая из сторон передает сообщение тому, кто его принимает, но и сложная система взаимовлияний, сопереживаний, различного рода взаимодействий. Иначе говоря, участники общения представляют собой взаимодействующую систему, построенную по принципу прямой и обратной связи.

Формы общения исполнителя со слушателем могут быть рассмотрены с двух точек зрения. Во-первых, как:

- НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ общение;
- ОПОСРЕДОВАННОЕ общение.

НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ общение осуществляется при исполнении и восприятии музыки на концерте, музыкальном спектакле, опере и т.д. Второй вид общения, в свою очередь, осуществляется с помощью использования технических средств: радио, аудио-, видео-, компьютерной техники.

Во-вторых, формы общения различаются с точки зрения обстановки:

- ОБЩЕНИЕ С ОБСОБЛЕННЫМИ СЛУШАТЕЛЯМИ (например, индивидуальное прослушивание аудио- и видео-записей);

- ОБЩЕНИЕ С МАЛЫМИ КОНТАКТНЫМИ ГРУППАМИ (например, семья у телевизора);

- ОБЩЕНИЕ С БОЛЬШОЙ КОНТАКТНОЙ ГРУППОЙ (например, публика концертного или оперного зала).

В случаях общения непосредственного – «лицом к лицу» - обе взаимодействующие стороны имеют возможность, благодаря обратной связи, приспособиться

друг к другу. Такая форма общения называется **аксиальной** (традиционной для музыкального искусства).

В современном обществе возросла роль другой формы общения, при которой связь, идущая от получателя сообщения к инициатору коммуникации, то есть обратная связь, более распространяется. Эта форма называется **ретгальной**.

В качестве традиционной аксиальной формы общения исполнителя и публики рассмотрим концерт.

КОНЦЕРТ как особая форма общения возник довольно поздно, когда произошло отделение исполнителей от слушателей. Он занимает особое место среди различных форм общения.

КОНЦЕРТ включает в себя общение, взаимодействие, во-первых, исполнителя с публикой; а во-вторых, самих слушателей между собой. Это общение отличается четырьмя основными качествами:

- непосредственностью (наиболее важное и обуславливающее все остальные);
- уникальностью;
- импровизационностью;
- праздничностью.

ОБЩЕНИЕ МЕЖДУ ИСПОЛНИТЕЛЕМ И ПУБЛИКОЙ

Социальная психология выделяет в акте общения между людьми наряду с передачей информации еще и такие эмоциональные процессы, как **ЗАРАЖЕНИЕ**, **ВНУШЕНИЕ**, **УБЕЖДЕНИЕ**. Любая музыкальная интерпретация должна учитывать эти особенности человеческого восприятия.

Один из эмоциональных процессов «обслуживающих» основную музыкально-драматическую линию – ЗАРАЖЕНИЕ.

ЗАРАЖЕНИЕ – это непроизвольное подражание эмоциям, которое характеризует подверженность индивида определенным психическим состояниям.

Заражение осуществляется через сопереживание исполнителем настроений других людей.

Однако, заражение – не конечная цель исполнителя и его общения с публикой. Оно – лишь средство для достижения более глубокого влияния на слушателей – ВНУШЕНИЯ.

ВНУШЕНИЕ – это односторонне направленное, целеустремленное, активное воздействие одного индивида на другого или на группу людей с целью передать им свою волю, свои настроения.

В отличие от заражения, внушение – эмоциональное воздействие исполнителя, подкрепленное его специальным усилием.

Исполнитель должен не только «реализовать» в звучании произведение композитора, не только интерпретировать его замысел, но и вызвать соответствующие ему эмоциональные переживания публики.

Эмоциональная «партитура» произведения вызывает коллективную реакцию аудитории именно с помощью внушения. Концентрация коллективных эмоций, благодаря общему заражению, усиливает ответное воздействие публики на исполнителя, (зал как бы проникается общими эмоциональными чувствами), и тем самым создает последующее внушение, идущее уже от исполнителя к слушателям (певец, чувствуя отклик зала, «воодушевляется» и лучше «творит»).

Таким сложным действием выступает взаимопереплетение процессов заражения и внушения в концертном зале. В результате эти два процесса образуют единый социально-психологический механизм взаимодействия исполнителя и публики.

Используя средства заражения (средства выразительности) и внушения (эмоционально-чувственную передачу образа), исполнитель стремится передать слушателям не только свое чувство, но и мысль, свое отношение к действительности, свое понимание произведения, то есть убедить их.

УБЕЖДЕНИЕ – это воздействие логическим путем на сознание людей, на их установки, принципы.

Процесс УБЕЖДЕНИЯ слушателя, через акт восприятия музыки, является следствием его заражения и внушения со стороны исполнителя, то есть индивидуальная (неповторимая) особенность интерпретаторского замысла исполнителя, ее убедительность.

В концертном зале интерпретаторская программа может немного трансформироваться (вернее сказать конкретизироваться) в зависимости от обстановки, состава аудитории, ее реакции на исполнение. В этих условиях, ощущая публику, воспринимая ее реакцию, исполнитель имеет возможность использовать жесты (новые), которые, однако, подчиняются общей задаче. Таковы различные жесты артиста, которого зачастую сравнивают то с гипнотизером, то с оратором.

Очень важна способность музыканта корректировать свое исполнение с учетом тех фактов, которые соединяют его и публику в единое целое. Это называют «психологической акустикой зала», «творческим партнерством исполнения и восприятия», «биотоками», «флюидами». Это не только внешнее проявление:

аплодисменты, крики «бис», «браво», но и своеобразная атмосфера, эмоциональный настрой публики, который выражается то в напряженном, затаенном ее внимании, то в горячем сопереживании музыки и т.д.

Атмосфера публичного переживания, ее влияние на само содержание музыкальной интерпретации – необходимый компонент исполнительского творчества.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ и **ЗАРАЗИТЕЛЬНОСТЬ** исполнения становится для слушателей проводниками **УБЕЖДЕНИЯ**, придавая данной интерпретации весомость и логическую убедительность. Вот почему, говоря о средствах выразительности во время исполнения, мы имели в виду то, что певец должен быть убедительным. В этом ему помогает детальный анализ произведения, нахождение правильных интонаций, адекватных сценических действий.

Убеждение реализуется артистом как при непосредственном общении с аудиторией, так и при посредственном, однако на публике эта исполнительская программа действий конкретизируется в зависимости от обстановки, состава аудитории, отношения ее к музыканту и т.д. В этих условиях, не только ощущая публику, но и наблюдая за ней, воспринимая ее реакцию, исполнитель имеет возможность использовать, наряду с собственно художественными (заранее продуманными), музыкальными средствами воздействия, также и внехудожественные (которые подчиняются общей задаче).

Самый существенный фактор концертного общения исполнителя со слушателями – это **ПУБЛИЧНАЯ ОЦЕНКА** – признание или непризнание интерпретаторского замысла и его воплощения.

При непосредственном общении с публикой артист не только приобщает ее к творческому акту, но и оказывает на нее эффективное воспитательное воздействие. С

помощью ВНУШЕНИЯ, ЗАРАЖЕНИЯ и УБЕЖДЕНИЯ он изменяет, обогащает вкус публики, заражая ее своим пониманием авторского замысла, воспитывает, а также доставляет публике эстетическое наслаждение.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Перечислите функции исполнителя по отношению к публике. Дайте их краткую характеристику.
2. Назовите формы общения музыканта-исполнителя со слушателями.
3. Перечислите эмоциональные процессы, которые происходят во время общения между исполнителем и публикой.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Брудный А. А. Коммуникация и семантика // Вопросы философии / А. А. Брудный. – М. : Просвещение, 1972. – № 4. – С. 48 – 54.
2. Капустин Н. В. Музыкант и публика / Н. В. Капустин. – Л. : Знание, 1976.
3. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970.
4. Сохор А. Н. О системе общих социальных функций музыки // В кн. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1975.

Практическое занятие № 5

Тема: ***Выступление с рефератами и докладами***

Практическое занятие № 6

Тема: ***Обсуждение самостоятельно сделанных художественно исполнительских анализов вокальных произведений***

Практические задания:

1. В чем заключается суть художественно исполнительского анализа вокального произведения?
2. Какое место отводится в процессе интерпретации художественно исполнительскому анализу вокального произведения?
3. Как сдерживаются пункты плана в представленном художественно исполнительском анализе вокального произведения?
4. Как выполнен анализ текста в представленном художественно исполнительском анализе вокального произведения?
5. Как предоставлен разбор мелодии в художественно исполнительском анализе вокального произведения?
6. Как определено музыкальную драматургию в художественно исполнительском анализе вокального произведения?

ЛИТЕРАТУРА:

1. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987.
2. Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1995.
3. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001.
4. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988.

Практическое занятие № 7

Тема: ***Моделирование сценического исполнения вокальных произведений.***

Практические задания:

1. Определите содержание и форму самостоятельно интерпретированного вокального произведения.
2. Определите фабулу музыкального вокального произведения, которое интерпретируется.
3. Доведите правдивость своего „сценического оправдания”.
4. Определите основные и переходные мизансцены музыкального вокального произведения, которое интерпретируется.
5. Назовите условия, необходимые для чистоты мизансцены.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кочнев В. И. К проблеме изучения актерских способностей / В.И. Кочнев // *Вопр. психологии.* – 1983. – № 1. – С. 108 – 111.
2. Кочнев В. И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского / В.И.Кочнев // *Вопросы психологии.* – 1990. – № 6. – С. 95 – 103.
3. Силантьева И. И. Алгоритмы преобразования. Психология вокально-сценического перевоплощения / И. И. Силантьева. – М. : Кириллица, 2005.

Практическое занятие № 8

Тема: *Итоговое занятие: выполнение самостоятельно интерпретированного вокального произведения, защита художественно исполнительского анализа произведения*

Практические задания:

1. Предоставить сделанный в письменном виде исполнительский анализ избранного произведения.
2. Выполнить самостоятельно интерпретированное вокальное произведение.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987.
2. Кочнев В. И. К проблеме изучения актерских способностей / В.И.Кочнев // Вопр. психологии. – 1983. – № 1. – С. 108 – 111.
3. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкальных произведений // Музыкальное искусство и наука / Е. Назайкинский. – Вып. 2. – М., 1978. – С. 4.
4. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001.
5. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988.
6. Силантьева И. И. Алгоритмы преобразования. Психология вокально-сценического перевоплощения / И. И. Силантьева. – М. : Кириллица, 2005.

ФОРМЫ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ К КУРСУ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

- ознакомление с учебно-методической, научно-методической, педагогической, психологической литературой музыковеда по проблеме исполнительской интерпретации музыкальных вокальных произведений;
- посещение филармонических выступлений концертных исполнителей;
- прослушивание аудио- и видеоматериалов;
- написание рефератов;
- художественно-исполнительский анализ вокального произведения;
- подготовка к показу собственной художественно исполнительской интерпретации определенного музыкального произведения.

ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ К КУРСУ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

1. Роль музыки в общественной жизни.
2. Вокальные жанры.
3. История романса.
4. О природе и средствах музыки.
5. Исторические истоки возникновения народной песни.
6. Формы вокальных произведений.
7. Психологическое перевоплощение исполнителя в вокально-сценическом искусстве.
8. Понятие сценического самочувствия в системе К. Станиславского
9. Творческое воображение в развитии музыкально-исполнительского мастерства.

ТРЕБОВАНИЯ К ЗАЧЕТНО-МОДУЛЬНОМУ КОНТРОЛЮ КУРСА «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

Во время текущего контроля студент:

- предоставляет сделанный в письменном виде исполнительский анализ выбранного произведения;
- исполняет самостоятельно интерпретированное вокальное произведение.

Во время выполнения вокального произведения студент должен продемонстрировать усвоение следующих десяти умений:

- 1) умение определять музыкальную драматургию вокального произведения;
- 2) умение интерпретировать музыкально поэтическое содержание вокального произведения;
- 3) умение работать над технически сложными эпизодами вокальных произведений;
- 4) умение эмоционально воплощать художественный образ вокального произведения;
- 5) умение использовать вокальные средства выразительности во время исполнения музыкального произведения;
- 6) умение владеть комплексом вокально-технических средств;
- 7) умение пользоваться сценическими средствами выразительности;
- 8) умение осуществлять исполнительский анализ музыкально вокального произведения;
- 9) умение самостоятельно выстраивать мизансцены во время выполнения вокального произведения на сцене;
- 10) умение самостоятельно творчески работать.

Максимальное общее количество баллов – **60**.

Каждое умение оценивается по шестибальной системе:

6 – выполнение программы без ошибок;

5 – выполнение с незначительным количеством ошибок;

4 – в целом правильное выполнение с определенным количеством значительных ошибок;

3 – неплохо, но со значительным количеством недостатков, выполнение удовлетворяет минимальные критерии;

2 – выполнение не удовлетворяет минимальные критерии; нужно поработать перед тем, как пересдавать;

1 – программа не выполнена, необходима серьезная последующая работа, обязательный повторный курс.

Зачет выставляется за оценками двух модулей и текущего контроля выполнения студентом самостоятельно интерпретированного вокального произведения, а также предоставленного в письменном виде исполнительского анализа этого произведения.

Оценка „зачтено” выставляется за теоретические знания курса, воплощение в практическом выполнении самостоятельно интерпретированного вокального музыкального произведения и его художественно-исполнительского анализа.

Оценка „не зачтено” выставляется студентам, которые не исполнили самостоятельно интерпретированное вокальное музыкальное произведение и не предоставили его художественно-исполнительский анализ

ЛИТЕРАТУРА

1. Абалкин Н. Система Станиславского и советский театр / Н. Абалкин. – М. : Искусство, 1950. – 320 с.
2. Андронников И. К музыке / И. Андронников. – М. : Сов. композитор, 1975. – 335 с.
3. Архимович Л. Б., Шеффер Т. В. Живі сторінки української музики / Л. Б. Архимович, Т. В. Шеффер. – К. : Наукова думка, 1965. – 200 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Кн. 1, 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Асафьев Б. Русская музыка / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968. – 323 с.
6. Асафьев Б. Путеводитель по концертам / Б. Асафьев. – М. : Сов. композитор, 1978. – 200 с.
7. Брудный А. А. Коммуникация и семантика // Вопросы философии / А. А. Брудный. – М. : Просвещение, 1972. – № 4. – С. 48 – 54.
8. Василенко З. З історії української музичної фольклористики кінця XVIII – середини XIX ст. // Живі сторінки української музики / З. Василенко. – К. : Наукова думка, 1965. – 200 с.
9. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1968. – 319 с.
10. Вопросы музыкальной формы / ред.-сост. В. Протопопов. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1977. – 270 с.
11. Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера // Собр. соч. / Л. С. Выготский. – Т. 6. – М. : Педагогика, 1984. – 397 с.
12. Генсіцька І. Біля витоків вітчизняного джазу / І. Генсіцька // Музыка. – 2005. – № 3. – С. 28 – 30.
13. Генсіцька І. Королева естради / І. Генсіцька // Музыка. – 2006. – № 2. – С. 28 – 30.

14. Гинзбург Л. С., Соловцов А. А. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. – Сб. 2 – 3. – М. : Музгиз, 1958. – 528 с.
15. Давыдова В., Мчелидзе Д. Певческое дыхание и некоторые советы по постановке голоса / В. Давыдова, Д. Мчелидзе. – Тбилиси, 1966. – 68 с.
16. Доминго П. Мои первые сорок лет / П. Доминго. – М. : Радуга, 1989. – 304 с.
17. Домрина Е. Н. Беседы о музыке / Е. Н. Домрина. – Л. : Просвещение, 1982. – 80 с.
18. Дунаевский Б. Брат песни / Б. Дунаевский. – М. : Молодая гвардия, 1969. – 238 с.
19. Жаров В. И. Вечер советского романса и песни / В. И. Жаров. – М. : Искусство, 1972. – 208 с.
20. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 93 с.
21. Живов В. Средства выразительности исполнителя // Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 93 с.
22. Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – Вып 1. – М. : Музыка, 1995. – 204 с.
23. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1978. – 334 с.
24. Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968. – 132 с.
25. Илешин Б. И голубые небеса / Б. Илешин. – М. : Советская Россия, 1981. – 176 с.
26. Капустин Н. В. Музыкант и публика / Н. В. Капустин. – Л. : Знание, 1976. – 40 с.
27. Кибіч Я. Назарій Яремчук / Я. Кибіч. – Чернівці : Прут, 2003. – 328 с.
28. Кочнев В. И. К проблеме изучения актерских способностей / В. И. Кочнев // Вопр. психологии. – 1983. – № 1. – С. 108 – 111.

29. Кочнев В. И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского / В. И. Кочнев // Вопросы психологии. – 1990. – №6. – С. 95 – 103.

30. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л. : Музыка, 1988. – 70 с.

31. Кремлев Ю. Очерки по вопросам музыкальной эстетики / Ю. Кремлев. – М. : Музгиз, 1957. – 242 с.

32. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1978. – 430 с.

33. Кулаковский Л. Музыка как искусство / Л. Кулаковский. – М. : Сов. композитор, 1960. – 109 с.

34. Листова Н. А. Варламов / Н. А. Листова. – М. : Музыка, 1968. – 268 с.

35. Мазель Л. О природе и средствах музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1983. – 72 с.

36. Мазель Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М. : Музгиз, 1962. – 300 с.

37. Мей Р., Энджел Э., Элленберг Г. Экзистенциальная психология. Экзистенция / Пер. с англ. М. Занадворова, Ю. Овчинниковой / Р. Мей, Э. Энджел, Г. Элленберг. – М. : Апрель Пресс, изд-во ЭКСМО, 2001. – 624 с.

38. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкальных произведений // Музыкальное искусство и наука / Е. Назайкинский. – Вып. 2. – М., 1978. – С. 4.

39. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968. – 622 с.

40. Непомнящий О. Завтра наступит вчера / О. Непомнящий. – Новосибирск : Центр Сирена, 1999. – 344 с.

41. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец. – М. : Сов. композитор, 1969. – 589 с.

42. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. – Л. : Музыка, 1985. – 112 с.
43. Панкратов В. Н. Саморегуляция психического здоровья: практ. руководство / В. Н. Панкратов. – М. : Изд-во Ин-та психотерапии, 2001. – 352 с.
44. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования / Н. Переверзев. – М. : Музыка, 1966. – 224 с.
45. Поляновский Г. Н. А. Обухова / Г. Поляновский. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 155 с.
46. Програма середньої загальноосвітньої школи. Музика. 1 – 4 класи. – К. : Рад. шк., 1988.
47. Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском / В. Н. Прокофьев. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1976. – 368 с.
48. Ройтерштейн М. И. Музыкальный язык / М. И. Ройтерштейн. – М. : Музыка, 1974. – 135 с.
49. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.
50. Россихина В. П. Учись понимать музыку / В. П. Россихина. – М. : Сов. Россия, 1960. – 60 с.
51. Руффо Т. Парабола моей жизни / Т. Руффо. – Л. : Музыка, 1990. – 253 с.
52. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.
53. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
54. Савкова З. В. Искусство литературной композиции и монтажа / З. В. Савкова. – М. : ВНИИЦ НТ КИПР, 1985. – 106 с.
55. Сидельников В. Основные принципы работы режиссера с актером над вокальной интонацией / В. Сидельников. – М. : Искусство, 1981. – 24 с.
56. Силантьева И. И. Алгоритмы преобразования. Психология вокально-сценического перевоплощения / И. И. Силантьева. – М. : Кириллица, 2005. – 304 с.

57. Смирнова Н. И. Мастера советской песни / Н. И. Смирнова. – М. : Знание, 1980. – 48 с.
58. Соболева Г. Русский советский романс / Г. Соболева. – М. : Знание, 1985. – 112 с.
59. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970. – 192 с.
60. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – Т. 2. – М. : Искусство, 1989. – 508 с.
61. Терещенко А. К. Анатолий Соловьяненко / А. К. Терещенко. – К. : Мистецтво, 1982. – 167 с.
62. Терещенко А. К. Золотий голос України / А. К. Терещенко // Музыка. – 2002. – № 6. – С. 25 – 27.
63. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 165 с.
64. Фрид Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.
65. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни / Ф. Шаляпин. – Л. : Музыка, 1990. – 352 с.
66. Шейко Р. Елена Образцова / Р. Шейко. – М. : Искусство, 1984. – 352 с.
67. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь / Б. С. Штейнпресс. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 632 с.
68. Якобсон П. М. Психология чувств / П. М. Якобсон. – М. : Академия пед.наук РСФСР, 1958. – 384 с.

Навчально-методичне видання

Старовойтова Олена Євгеніївна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

**Навчально-методичний посібник
для іноземних студентів
спеціальності «Музичне мистецтво»
спеціалізацій «Академічний спів», «Естрадний спів»**

Російською мовою

У навчально-методичному посібнику викладено основний зміст лекційних і практичних занять курсу „Виконавська інтерпретація”. До кожної теми додано список рекомендованої літератури, питання та завдання для самоперевірки, наведені завдання для самостійної роботи студентів, теми рефератів, а також вимоги до заліково-модульного контролю.

Посібник призначений для іноземних студентів спеціальності „Музичне мистецтво” спеціалізацій „Академічний спів” та „Естрадний спів”.

За редакцією автора
Комп’ютерний макет – Морозова А. В.
Коректор – Крит В. В.

Здано до склад. 01.11.2010 р. Підп. до друку 01.12.2010 р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 8,72. Наклад 100 прим. Зам № 201.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
„Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.