

Методические ориентиры в формировании сценической культуры молодого певца

Круглова Е.В.

ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, кандидат искусствоведения,
профессор, профессор кафедры
«Академическое пение»

Наблюдая долгое время, в качестве председателя и члена жюри различных вокальных конкурсов, а также на концертных площадках за молодыми вокалистами, можно увидеть их абсолютно вольное поведение на сцене или напротив скованность и зажатость, имея при этом хорошие данные и определенное природное дарование. Подобные проявления, зачастую, не связаны с контекстом содержания исполняемого произведения. А ведь певец должен обладать хорошими манерами, умением уверенно и красиво держаться. В этой связи актуальным становится рассмотрение основных вопросов формирования и развития культуры поведения певца на сцене.

С самого начального этапа развития необходимо обращать внимание на формирование сценической культуры вокалиста. Ведь важнейшей

составной частью исполнительства является общая культура певца, без которой не мыслится «прекрасное» пение – *bel canto*.

Эволюционный процесс исполнительского искусства продиктовал свои уже общепринятые законы поведения на сцене, обобщив и сохранив их преемственность. Эти правила можно обнаружить в лаконично изложенном виде лишь в трактатах старинных учителей. К глубочайшему сожалению до настоящего времени теоретически обоснованных рекомендаций и советов современных исполнителей, передающих свое «высокое искусство» поведения на сцене, манеру держаться, мы практически не встречаем.

В связи с этим серьезной проблемой становится выявление и раскрытие основных принципов, составляющих искусство сценического поведения. Изначально требования к определенному сценическому поведению были установлены еще в античности. Актеры древнегреческого театра должны были не только хорошо декламировать стихи, владеть вокальным мастерством, но и искусством танца и движения, обладать гибкостью и выразительностью тела. Выступления актеров традиционно происходило в масках. Таким образом, они были лишены возможности игры лицом, следовательно «единственными в их распоряжении средствами мимической выразительности являлись наклоны и повороты приподнятого благодаря котурнам, облаченного в хитон тела и жесты рук и ладоней» [2, с. 159-160].

В XVI веке ученые-практики теоретически изложили правила хорошего тона на сцене, а также подняли вопрос о роли элементов движения во время пения. Важность в соблюдении хороших манер приобретает внешняя осанка и сценический костюм, прическа и макияж певца, выходящего на сцену. Надо отметить, что это и сегодня весьма актуально.

Наиболее проблематичным является вопрос о дисциплине жеста. Разнообразные дурные жесты, среди которых Людовико Цаккони – монах-августинец, регент хора в Венецианском монастыре, член Венской и Мюнхенской придворных капелл, автор выдающегося сочинения по теории музыки «Музыкальная практика» (конец XVI – нач. XVII вв.) – указывал на движение туловищем, гримасничанье, мечтательное «выворачивание» глаз и т.д., а при исполнении

tremolo – движение головой всегда становились предметом осуждения. По мнению Цаккони, певец должен держаться так, чтобы “во время пения каждый на него смотрел с удовольствием, а не стрелять глазами в публику после двух-трех спетых нот, желая пококетничать и порисоваться своим пением <...>» [3, с.16].

«Актер должен стремиться к полному совершенству не только голоса, - призывал в 1600 году композитор и певец Эмилио ди Кавальери во вступлении к “Rappresentazione di anima e di corpo”, - но и фигуры, движений и жестов, средств, весьма помогающих возбуждению аффекта» [2, с.79].

Одинаковы убеждения и рекомендации певца, композитора Джулио Каччини и его последователя - композитора, органиста, теоретика и историка музыки Оттавио Дуранте (XVII в.), которые подчеркивали, что одного прекрасного голоса еще мало для художественного воздействия. В пении, по их мнению, не допустимы движения телом и изображение гримас лицом, «<...> если же, однако, делают движения, так они должны быть, по крайней мере, грациозны и соответствовать смыслу слов, но ни в каком случае не должны быть утрированы» [3, с.25].

Выдающийся певец и знаменитый преподаватель пения XVIII века Пьетро Този в свою очередь, не позволял неровного исполнения пассажей в отношении ритма и движений. «Маркировать пассажи языком, подбородком или какой-либо гримасой лица или движением тела» считалось дурной манерой; во избежание этого Този рекомендовал «пение перед зеркалом, - не для того чтобы прийти в экстаз от собственной красоты, но чтобы исправить конвульсивные движения тела и лица» [3, с. 40].

И, наконец, певец и известный профессор пения XVIII века Жан Батист Манчини давал ценные советы в отношении мимики, способе открывания рта во время пения, что является немаловажным для культуры поведения певца на сцене: «Надо заметить, что правила открывать хорошо рот не являются общими и не могут быть одинаково приложены ко всем индивидуумам, ибо природа не одарила всех одинаковым отверствием рта. <...>. Я держусь мнения, что умение хорошо открывать рот может по справедливости считаться

одним из самых существенных и самых важных условий для певца, Ложные положения рта многочисленны <...> Наблюдались случаи, когда молодые люди, слыша <...> замечание “откройте рот”, открывали его настолько, что он делался похожим на отверстие печи, а сами принимали вид фигуры фонтана с зияющей пастью! Такое чрезмерное открытие рта вызывает то, что голос у них становится горловой <...>. Наблюдения над другими учениками показали, что некоторые, считая, напротив, свой рот хорошо поставленным, открывали его <...> только едва <...> придавали ему круглую форму и, в довершение ошибки, выдвигали язык до соприкосновения с губами. Это чудовищное положение производит серьезные недостатки: 1) голос приобретает, так сказать, нечто замогильное и угасшее; 2) отсюда происходит, что молодые люди часто поют через нос; 3) произношение делается заикающимся <...>. Каждый певец должен держать свой рот в таком положении, какое он обыкновенно ему придает, когда естественно улыбается; то есть таким образом, чтобы верхние зубы были отдалены незначительно и перпендикулярно от нижних <...>. Если ложное положение рта <...> вредит красоте голоса и экспрессии, тем более оно вредит приятному выражению лица во время пения <...>. К недостаткам второго рода принадлежит: <...> сморщивание лба, вращение глаз, искривление шеи и всей фигуры» [3, с. 46-47]. Интересны замечания Манчини относительно положения корпуса и головы: «Нужно держаться прямо: каблуки вместе, носки решительно врозь, голову держать прямо и слегка прикасаться локтями к бокам» [1, с. 134]. В продолжении профессор указывал на то, что «хорошее пение немыслимо без высокой общей культуры певца (особенно без знания истории). Чтобы быть совершенным актером, недостаточно уметь хорошо петь; в равной степени необходимо уметь хорошо декламировать и хорошо играть - владеть сценическим мастерством, умением “изменять лицо”» [3, с. 53].

Итак, педагоги пения пристально следили за выражением лица и корпуса ученика, не допускали дурных жестов, тем не менее, разрешали делать изящные движения, соответствующие смыслу слов, избегая утрировки.

Наиболее ценным свидетельством, подтверждающим факт необхо-

димости движений в строгой согласованности с музыкой и словом, является предисловие к опере «Дафна» Марко да Гальяно, написанное в 1608 году. Оно является первым руководством в истории оперной режиссуры, дающим возможность представить основополагающие принципы и взгляды на постановочный процесс, характерный барочной эпохи. Итак, «перед поднятием занавеса следует исполнить увертюру (*sinfonia*), чтобы сосредоточить внимание публики. <...> Спустя 15-20 тактов пусть выйдет певец, исполняющий пролог, то есть Овидий, шагом, приноровленным к ритму увертюры, однако, не танцуя, а с достоинством. <...>. Пусть его пение будет величественно, пусть актер жестикулирует умереннее или сильнее в соответствии с выражением музыки, следя за тем, чтобы каждый жест, каждый шаг его совпадал с темпом оркестра и пения»

[2, с. 81-82].

Эти рекомендации для концертного и театрального исполнения и сегодня являются актуальными. При этом следует сделать оговорку, что современная оперная режиссура ушла далеко вперед. Если в XVII веке целью был некоторый отход от реальной действительности, то современный театр использует различные приемы для воссоздания действительности. Что же касается камерно-концертного исполнительства, то к вышесказанному хочется добавить еще несколько рекомендаций.

Уже с первых выходов на сцену певца необходимо воспитывать к строго выдержанной манере поведения, умению с достоинством держаться на сцене. Законом должно стать высокохудожественное исполнение, будь то самостоятельная ария, ариетта или небольшая канцонетта, песня, всецело передающее смысл музыкального произведения только посредством хорошо «настроенного» вокального голоса. Необходимо развивать «высоту» художественного творчества путем синтетического сочетания огромной палитры тембрально-вокальных интонаций и мимической выразительности.

Культуре исполнения должен быть присущ высокой вкус артиста, позволяющий избежать «впаданий в крайности». В этом молодому певцу поможет полное сосредоточение, всецелое вживание в роль, в состояние данного героя. Именно в данном состоянии певец

должен выйти на сцену.

Немаловажное значение приобретает вопрос – где встать певцу на сцене. К сожалению, очень часто юные артисты не знают, где правильно встать. Встают либо далеко от рояля, либо сбоку и т.д. Опытные педагоги, которые сами пели, а в лучшем случае и сегодня одновременно с преподаванием продолжают свою сценическую практику, знают заветное место вокалиста у рояля – его выемка. Безусловно, мы понимаем, что в музыкальных классах, в которых проводятся занятия зачастую стоит лишь фортепиано и педагог просто не в силах показать, где нужно встать на сцене. Все же, перед выходом на концертную площадку с роялем (а в залах практически всегда имеется рояль), в задачи педагога входит объяснение ученику момента выхода и где встать у инструмента.

И если, рассуждая о сценических манерах, выдающийся Марко да Гальяно, требовал, чтобы «каждый жест, каждый шаг находился в соответствии с темпом оркестра и пения», то спустя три века в 1920 году создатель школы ритмики – композитор, педагог Эмиль Жак-Далькроз полнее сформулировал определение, звучавшее так: «любое движение музыкального ритма должно обрести соответствие в мускульном движении тела актера. Любое душевное состояние, выраженное в звуках, должно вызвать на сцене характеризующую его позу актера. <...> Само собой разумеется, что подобно тому, как каждая фраза поэтического текста не требует для каждого слова соответствующего жеста, так и каждый ритм музыки не требует своего воплощения в движениях тела. Необходимо, однако, одно – чтобы ритм рождал некий внутренний стимул жеста, чтобы он вызывал в уме исполнителя определенную картину по своему образу и подобию, чтобы он приводил в движение весь организм актера» [2, с.77]. В это связи необходимо обратить внимание, что категорически нельзя заучивать с юным исполнителем различные, изобразительно-го характера, движения рук и корпуса. Только музыка и определяет жест, как в моторном, так и в аффектном аспектах. В бравурной или веселой, игривой арии или канцонетте желательно, чтобы певец выходил к публике стремительно, легко, с улыбкой на лице. Напротив, если предстоит исполнять арию печали, страдания, тоски

и т. д., здесь следует применять другие приемы. В актерском проявлении певцу помогут навыки развития творческого воображения и предвидения, что важно вырабатывать с первых шагов обучения начинающего певца. И здесь в помощь могут прийти не только совместные с учеником прослушивания эталонных записей с последующим обсуждением, но и просмотры художественных картин и т.д. Исполнителю необходимо накопить свой внутренний багаж, так называемый «банк данных» – круг эмоций, чувств, переживаний. Молодой певец, уже слушая музыку, которую ему предстоит исполнять, должен почувствовать необходимость использовать одновременно вокальную и мимическую экспрессию, так как пение приобретет должную выразительность только тогда, когда аффективные и моторные элементы музыки разбудят весь его психофизический диапазон чувств. Здесь уместным будет напомнить о важности исполнения произведений по силам и возрасту. В завершении скажем, современный певец должен быть ритмически организованным человеком, его тело должно быть гибким и послушным инструментом, приводимым в движение посредством восприимчивых в музыке психических центров и контролируемым интеллектом. Именно в этом контексте и необходимо воспитывать наших молодых певцов.

Список литературы:

Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. М., 1929. Ч. I.
Горович Б. Оперный театр. Л., 1984.
Назаренко И. Искусство пения. М., 1968.

Основные сложности самостоятельной работы вокалиста над иностранным текстом в произведении

Зяблицкая В.А

ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, преподаватель отделения
«Академическое пение»

Вокальные произведения зарубежных композиторов, включая оперные партии, народные песни и романсы, занимают значительное место в репертуаре студента в процессе обучения в музыкальном учебном заведении по программам высшего и среднего профессионального образования. Значимость и необходимость исполнения произведений на языке оригинала отражена в образовательных стандартах и оценочных требованиях к зачетам и экзаменам, а для профессионального певца пение на иностранных языках является одним из приоритетных навыков, одним из обязательных умений, которые учащийся должен наработать во время обучения по специальности.

Начинающий певец на практике обычно сталкивается с рядом проблем и подобных вопросов: