Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В.Собинова

Кафедра сценической речи

Методическая разработка

"Разучиваем Пуленка – опыт работы концертмейстера"

Методические рекомендации по практической работе над музыкальным материалом моно-оперы Ф. Пуленка "Человеческий голос"

Автор:

Лопато Ирина Николаевна

концертмейстер класса

сольного пения

Вступление

Методическая разработка "РАЗУЧИВАЕМ ПУЛЕНКА – ОПЫТ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА" является результатом работы по подготовке и выпуску со студенткой отделения "Артист музыкального театра" театрального факультета Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В.Собинова БЫКОВСКОЙ М.А. дипломного спектакля моно-оперы Ф.ПУЛЕНКА "ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС" в классе сольного пения Заслуженного работника культуры России, доцента ЗОТОВА Л.Г. и в классе мастерства актёра профессора ФЕДОСЕЕВА В.З.

Методические рекомендации по практической работе над музыкальным материалом моно-оперы Ф.Пуленка "Человеческий голос" предназначены для работы концертмейстера со студентами солистами в классе сольного пения, мастерства актера или оперной подготовки. Особо хочется отметить, что в этой работе затронута именно та часть работы, которую концертмейстер проводит со студентом самостоятельно, подготавливая "почву" для основной работы над музыкальным материалом со студентом-солистом педагога-вокалиста и педагога-режиссера.

Зарубежная музыка ХХ века имеет место в репертуаре студентов вокальных отделений консерваторий - это камерно-вокальные произведения и вокальные циклы М.Равеля, К.Дебюсси, Р.Штрауса и др. Оперная музыка этого периода очень сложна - это и интонационная сложность музыкального языка, и сложность музыкальной драматургии. Но объективная реальность современной музыкальной жизни подсказывает, что невозможно подготовить современного солиста-вокалиста, не погрузив его в оперную музыку зарубежных композиторов прошлого столетия: всё чаще и чаще на сценах оперных театров идут постановки опер "Воцек", "Лулу" А.Берга, "Диалоги кармелиток" Ф.Пуленка, "Антигона" К.Орфа, "Распутин" Дж. Риза и многие другие.

Работая в классе сольного пения на кафедре академического вокала и на театральном факультете со студентами вокалистами и студентами отделения "Артист музыкального театра", постоянно возникало желание осуществить проект подготовки дипломного спектакля моно-оперы Ф.Пуленка "Человеческий голос". Но выше указанные сложности и высокие требования к исполнительнице позволили осуществить этот проект лишь в 2009 году.

Композитор сам дал определение тех критериев музыкально-вокальных и сценических данных певицы, наличие которых и определяет возможность работы над оперой "Человеческий голос". Моно-опера Ф. Пуленка "Человеческий голос" является (по словам самого композитора) лирической трагедией, трагедией больших человеческих чувств, произведением, в котором запечатлено большое человеческое горе. Ф.Пуленк предваряет клавир оперы замечаниями для музыкального исполнения, в которых указывает, что единственную роль "Человеческого голоса" должна исполнять молодая элегантная женщина, "речь идет не о пожилой женщине, покинутой любовником". (Цитата по клавиру Ф.Пуленк. Моно-опера "Человеческий голос". Издательство "Музыка" 1967г.).

Сложность моно-оперы состоит в том, что музыкальный язык оперы требует от солистки владения кроме оперного звучания bel canto такими приемами голосоведения как речитатив, речитатив a capella, ритмическая мелодекламация. Сочиняя музыку, композитор рассчитывал на способность исполнительницы к драматическому воплощению образа покинутой женщины.

Именно работа на отделении "Артист музыкального театра" дала возможность приступить к работе над моно-оперой Ф.Пуленка "Человеческий голос". Особенность этого отделения состоит в том, что наряду с профессиональной работой над голосом, которая в классе сольного пения по программе идет в течение всего пятилетнего периода обучения в объеме соответствующем подготовке академических певцов и предусматривает в конце обучения владение в достаточной мере и вокальной техникой, и диапазоном (что дает возможность выпускникам работать в оперных и музыкальных театрах); студенты этого отделения в процессе обучения осваивают школу мастерства актёра в полном объёме, их готовят как артистов драматического театра. Предмет "мастерство актера" на этом отделении, так же как и предмет "сольное пение", является профилирующим. Намечая с будущей исполнительницей работу над моно-оперой Ф.Пуленка "Человеческий голос" недостаточно того, что студентка сможет справиться с вокальной партией, она должна обладать школой мастерства актера, наполнить исполнение собственными переживаниями. Наличие у студентки отделения "Артист музыкального театра" театрального факультета Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В.Собинова Быковской М.А. комплекса вокальных и актёрских данных дало право приступить к работе над оперой.

Так же необходимо отметить, что дипломный спектакль изначально задумывался на камерной сцене в камерном исполнении (голос с фортепиано). В связи с этим роль концертмейстера в работе над оперой возрастает: если концертмейстер, работая с солистом в классе над оперной партией, готовит его к спектаклю в сопровождении оркестра, и выполняет тем самым подготовительную работу, то в данном случае работа концертмейстера – это работа исполнителя. Концертмейстер берёт на себя задачи, поставленные композитором оркестру. Большое и одно из главных мест в работе над моно-оперой займет работа над ансамблем голоса и фортепиано. Они должны слиться в единый организм.

Основной раздел

1. Начальный этап работы

Работа над оперой сопряжена для исполнителя с рядом объективных трудностей. Это прежде всего большой объем музыкального материала, эмоциональное напряжение, динамическая и тесситурная нагрузка на голос. Работа над моно-оперой сопряжена с ещё большими трудностями, т.к. солистка одна всё время находится на сцене, у нее нет моментов отдыха. Понимая всю сложность предстоящей работы по разучиванию вокальной партии, по впеванию музыкального материала и работе над ансамблем с партией оркестра, проблема дозированной нагрузки на голосовой аппарат исполнительницы вышла на первый план.

Начальный этап работы над оперой, в связи с выше сказанным, очень важен. Он включает ту работу с музыкальным материалом, которую может проделать исполнительница до начала работы голосом.

Прежде всего, была прочитана пьеса Ж. Кокто "Человеческий голос". Кокто в тексте пьесы дает режиссёрские указания. Он пишет, что именно в процессе проживания на сцене у героини происходит переоценка ценностей, указывает на то, что каждая деталь играет огромную роль – и костюм, и декорация, и даже мелкие аксессуары.

Следующий этап подготовительной работы – чтение текста клавира, того текста, который предстоит исполнять солистке. Здесь следует отметить, что в современной оперной практике принято исполнять оперы на языке оригинала. В нашем данном конкретном случае было принято решение исполнять оперу на русском языке, т.к. очень важно, чтобы зритель, который будет следить за происходящим на сцене, переживал развитие драмы, ясно слышал интонацию слова, понимал смысл происходящего.

Работая над текстом клавира, необходимо обратить внимание на все детали, например: в тексте упоминается "бювар" - необходимо было уточнить значение этого слова, и даже найти фотографии всевозможных видов данного предмета; в тексте упоминается адрес, по которому проживает тот, с кем ведёт разговор героиня – было найдено на карте Парижа это место - это центральный район города, в котором в свое время жили В.Гюго, С.Бернар, братья Гонкур. Такое подробное изучение текста, уяснение всех подробностей жизни героини соответствует задачам, поставленным авторами произведения. Такая работа помогает достичь свободы в понимании текста, добиться чувства стиля, погрузится в атмосферу произведения, основываясь на собственной фантазии. Исполнительница может создать свой собственный мир, в котором и будет происходить драма. Опера написана речитативно-декламационным музыкальным языком, и от того каким содержанием, какими чувствами будет наполнена жизнь героини на сцене, зависит темпо-ритм исполнения оперы.

Вся опера – это монолог, состоящий из речитативов, отдельных фраз, темп исполнения которых зависит от чувства, эмоции героини, и меняется мгновенно. Поэтому основной задачей на начальном этапе работы над оперой является задача основательной проработки текста. Ф.Пуленк твёрдо придерживается текста пьесы Ж.Кокто, и фразы строит, отталкиваясь от принципа драматического спектакля, поэтому речитативы в исполнении солистки должны литься свободно, ни в коем случае не задерживая драматического действия. Особую трудность в нашей работе представлял и русский перевод, сложность некоторых фраз в произношении была равносильна сложности специальных дикционных упражнений. Например: " Как странно, я сейчас слышу тебя, как будто ты со мной совсем рядом"; "Мне страшно на себя взглянуть и я не смею свет зажигать в своей ванной"; "Но к счастью, ты всегда не мог хитрить и меня любишь, а если б ты хитрил, совсем не любил меня, то телефон наверно б стал ужасным оружьем" и т.д. Первый этап - речевая (без пения) тщательная проработка текста, нужно добиться произнесения текста как скороговорки в очень быстром темпе. Второй этап – организовать эти фразы в метро-ритмические схемы. Несмотря на впечатление, что монолог главной героини рождается непосредственно в процессе драматического действия, и носит как бы импровизационный характер, на самом деле партитура абсолютно метро-ритмически точна, все длительности в речитативах выписаны точно, соответственно музыкальному размеру. На этом этапе работы с текстом нами был найден и применён такой приём: в клавире в партии героини была выделена каждая доля такта (мы над каждой долей такта поставили точки). (Приложение 1.). Далее при проговаривании текста, на слоги, отмеченные точками, делалось ударение. Такты, состоящие из множества отдельных восьмых, шестнадцатых и тридцатьвторых, ритмически организовались в такты двух-четветрные, трёх-четвертные, четырёх-четвертные и т.д. После многократного проговаривания текста клавира, применяя такой приём, потактовый метро-ритм сложился в долее объёмные фразы, и мы сделали выделение (знаком акцента) кульминационного смыслового ударения в каждой фразе. Таким образом, метро-ритмически прорабатывался весь текст клавира на подготовительном этапе работы над оперой.

Предварительно, перед началом работы с музыкальным материалом, были прослушаны записи моно-оперы Ф.Пуленка "Человеческий голос" в исполнении Д. Дюваль и Н.Юреневой с последующим подробным обсуждением. Исполнение Д. Дюваль – это практически трактовка самого Ф. Пуленка: Д. Дюваль была первой исполнительницей оперы, и композитор писал оперу исходя из её таланта и её драматического дарования. Запись Н.Юреневой для нас была интересна тем, что она исполняет оперу на русском языке. Надо отметить, что текст в клавире очень корректен в отношении метро-ритма и мелодики речитативов: везде сохранён авторский мелодический метро-ритм, что иногда создает дополнительные дикционные трудности, о которых мы упоминали выше. (Текст по клавиру Ф. Пуленк. Моно-опера "Человеческий голос". Издательство "Музыка" 1967г.). В исполнении Н.Юреневой во многих местах допущено изменение текста: текст после замены некоторых слов стал более вокален для исполнительницы, но вместе с этим изменён авторский ритмический рисунок в речитативах. В переводных операх это допускается, т.к. играют роль особенности языка, на котором исполняется опера. Нами, после анализа и предварительной работы над текстом клавира, было принято решение исполнять полностью текст выписанный в клавире, без изменений, для того чтобы сохранить точный музыкально-ритмический рисунок мелодики Ф. Пуленка.

2. Концертмейстерская работа

Цель нашей работы над моно-оперой Ф. Пуленка "Человеческий голос" в классе – это, прежде всего, создание единого ансамбля студентки-исполнительницы и концертмейстера. Ведь именно концертмейстер, исполняющий партию оркестра – единственный и чуткий партнёр солистки. Оркестр является комментатором и дополнительным действующим лицом, которое "договаривает" за героиню и её собеседника, раскрывает душевное состояние героини.

Работа концертмейстера состояла из двух этапов: собственно работа концертмейстера с клавиром над партией оркестра и работа концертмейстера в ансамбле с солисткой.

а) первый этап: Работа концертмейстера над клавиром

Особенность жанра моно-оперы состоит в том, что на сцене только одна актриса, обстановка не меняется, а это грозит скованностью и однообразием. Задача концертмейстера-исполнителя передать в партии оркестра нервный, темпераментный разговор, во время которого слушатель ни разу не может ослабить внимание. Важно избежать монотонности в состоянии героини.

Моно-опера Ф.Пуленка "Человеческий голос" написана композитором в форме монолога. Но на самом деле – это диалог, и присутствие собеседника выражено в музыке, в партии оркестра. Поэтому оркестр является полноправным действующим лицом данной оперы, и работа концертмейстера не может ограничиваться только аккомпанементом. В данном случае работа концертмейстера-исполнителя приравнивается к работе солистки. Тем важнее и выше цели и задачи этой работы.

Фортепианная партия клавира является произведением хотя и предназначенным для фортепиано, но по сути своей – переложением, то есть одним из вариантов воплощения на фортепиано музыки, первоначально написанной для оркестра, в отличие от партии фортепиано в романсах и камерных вокальных произведениях. В них эта партия сочинялась специально для рояля, с учетом особенностей инструмента и обладает удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю. Не подлежит сомнению, что композиторы, создавшие превосходные оркестровые партитуры, в клавире чаще всего не учитывали технических возможностей пианиста-концертмейстера. Задача же концертмейстера – исполняя оркестровую партию в концертном зале создать полноценное звучание, стремясь по возможности к оркестровой масштабности рояля.

Приступая к работе с клавиром моно-оперы Ф.Пуленка "Человеческий голос" все эти особенности учитывались.

Начало работы – прослушивание записей оркестрового звучания и выявления отличий с тем, что написано в клавире. Работа велась по клавиру Ф.Пуленк. Моно-опера "Человеческий голос". Издательство "Музыка" 1967г.

Первое, что было отмечено, это много форте (f, ff) в клавире, и прозрачное, лёгкое звучание оркестра на пиано (pp, ppp). Например: цифра 13 (лейтмотив героини) - в клавире f, надо исполнять pp, с большой нежностью, беззащитностью; цифра 17 – тот же лейтмотив, так же надо исполнять на pp; цифра 32 – в клавире ff, желательно исполнять mf; цифра 37 – в клавире ff, в оркестре звучит pp ; особенно хочется обратить внимание на эпизод цифра 72 – в клавире ff, но оркестр звучит негромко, сдержанно, затаенно, как из подземелья, и это звучание совершенно соответствует состоянию героини в этом месте драматургического развития оперы. Правильно выстроить динамическую линию развития оперы, так, что бы она соответствовала замыслу композитора, который отражен в оркестровом звучании – это важный этап работы концертмейстера над клавиром.

Продолжая работать с записями оркестрового звучания моно-оперы и нотным текстом клавира, обратило на себя внимание постоянное звучание arpeggio (арпеджио) и tremolo (тремоло) в оркестре, а соответствующих указаний в клавире нет. Использование этих музыкальных приемов обусловлено драматургией оперы, ведь и arpeggio и tremolo передают трепетность, зыбкость, неустойчивость. В процессе прослушивания и практической работы с нотным текстом в клавире были отмечены все места звучания arpeggio и tremolo, а в процессе исполнения уже уточнялись те места, где именно в звучании рояля необходимы эти краски, для более точной передачи тембра оркестра: обязательно звучание arpeggio - цифра 20; цифра 36 (стр.20); цифра 53; цифра 68; цифра 77 и т.д., а так же tremolo – цифра 30 (стр.17); цифра 58; цифра 68; цифра 77. (Приложение 2).

Исполняя клавиры, пианисты-концертмейстеры часто сталкиваются с фактурой не удобной, неуклюжей для рук пианиста, а иногда и не исполнимой. Композиторы, создавая клавир, стараются наиболее полно передать все партии оркестра, чтобы исполнитель при чтении клавира, даже если невозможно сыграть весь нотный текст, ясно представлял, какие голоса и какие инструменты в данный момент звучат в оркестре. Естественно, каждый пианист-концертмейстер имеет право на долю импровизации в таких технически перегруженных местах в клавире.

Особенность концертмейстерской работы с клавиром "Человеческого голоса" состояла в том, что практически невозможно облегчить или упростить фактуру, выписанную композитором. Гармонии, звучащие в оркестре, являются опорными для речитативов солистки-вокалистки, поэтому в работе с фортепианной фактурой клавира, использовался приём перераспределения звуков между правой и левой руками. Это дало возможность в тех местах, где, казалось бы, технически невозможно исполнение на рояле, добиться исполнения всей фактуры: цифра 46; цифра 37 (3-й такт); цифра 50 (с 3 по 8 такты). (Приложение 3).

В опере Ф. Пуленка "Человеческий голос" есть ариозные места, которые имеют важное значение в драматургии оперы, например: цифра 62 (с 5 по 10 такты). В оркестровом звучании вся группа струнных дублирует партию солистки, поднимая этим накал страсти и чувства на необходимую высоту. В клавире же нет записи звучания партии струнных. Возможно, для работы в классе одного аккордового аккомпанемента было бы достаточно, но для концертного исполнения, как уже указывалось выше, необходимо максимально приблизить звучание рояля к звучанию оркестра. Цифра 62 (с 5 по 10 такты) необходимо было добавить имитацию звучания струнных инструментов оркестра, максимально сохранив всю фактуру сопровождения, здесь каждый пианист-концертмейстер волен проявить собственную фантазию, подчинить фактуру своим рукам. Наиболее приемлемым является исполнение левой рукой фактуры клавира (фактура такова, что бас можно держать на педали, и исполнять левой рукой то, что выписано для правой руки), а в правой руке добавить октавный ход, дублирующий мелодию соло голоса. Таким образом, рояль здесь зазвучит многотемброво, охватывая весь диапазон инструмента. Полнозвучное, широкое звучание рояля здесь необходимо, т.к. это кульминационное место в драматургии всей оперы.

б) второй этап: Работа концертмейстера с солисткой

Практика профессиональной концертмейстерской деятельности подсказывает, что в повседневной работе оперный концертмейстер вынужден применять различные способы упрощения клавиров. При ежедневных занятиях играть полностью всю насыщенную фактуру не имеет смысла. Пианисты поступают в таких случаях совершенно правильно: они вычленяют вокальную строчку и приучают певцов к правильной интонации, при этом рационально упрощают трудные места клавира, что бы не останавливать движение музыки. И только на заключительном этапе работы, на заключительных репетициях и во время концертного исполнения пианисты-концертмейстеры исполняют полностью фактуру клавира.

Приступая ко второму этапу работы над моно-оперой Ф. Пуленка "Человеческий голос", а именно к работе концертмейстера с солисткой, надо отметить непреложную особенность – начать эту работу можно только после того, как полностью проделана самостоятельная работа с клавиром, и концертмейстер овладел фактурой клавира, свободно и в заданном темпе может играть оркестровую партию. В данной работе невозможно было воспользоваться приёмом упрощения фактуры. Вокальная партия солистки необычайно интонационно сложна, это речитативные построения, звучащие без сопровождения (а cappella), часто на фоне "повисающих" аккордов в оркестре. Гармонический фон должен быть полным и точным, иначе солистка не сможет интонационно правильно воспроизвести свою партию, она полностью зависит от точности исполнения концертмейстером партии оркестра.

Моно-опера Ф. Пуленка "Человеческий голос" написана как единое произведение: в ней нет ни отдельных частей, ни традиционного для жанра оперы деления на акты, сцены, арии, ариозо, речитативы и т.д. Поэтому, приступая к совместной работе концертмейстера со студенткой-исполнительницей, для более эффективной работы необходимо было разделить клавир на условные части. Конечно, т.к. такого разделения в клавире нет, каждый исполнитель вправе сделать это так, как ему будет удобно. Мы же, работая над клавиром, разделили его на четыре части, взяв за основу такого разделения смену настроения героини:

I часть – начало, героиня не показывает истинные чувства,

до признания, что она лжет (цифры с 1 по 50)

II часть – признание и рассказ о том, что случилось накануне

(цифры с 50 по 84)

Ш часть – рассказ о собаке (цифры с 84 по 87)

IV часть – финал, развязка (с 87 цифры до конца)

Такое деление очень условно, но оно необходимо для более тщательной проработки музыкального материала, ведь музыкальная драматургия увлекает, действие захватывает и безостановочно идет вперед и вперед. Возможно разделение и на более мелкие части, вплоть до отдельных фраз и интонаций внутри этих условных частей.

По форме вся моно-опера сводится к широкому, развернутому монологу героини, её разговору по телефону. Собеседника героини мы не видим. Но безусловно, на протяжении всей оперы мы ощущаем его присутствие, которое все время подчеркивается музыкой. Таким образом, для слушателя монолог героини превращается в диалог, но очень необычный диалог – с невидимым, воображаемым собеседником. В связи с этим вырастает роль пауз, и особенно в работе над ансамблем пианиста-концертемейстера и солистки. Как выше отмечалось, партия оркестра, которую исполняет концертмейстер, передает и состояние героини, и создает ощущение присутствия собеседника. Для героини пауза после её реплики – это ответ собеседника, которого мы не слышим. Солистка должна как бы "выслушать" его, не должно быть заторапливания, проскальзывания паузы. Добиваясь точности ансамбля в "выслушивании" пауз, мы провели очень интересную работу: студентка-солистка придумывала ответные слова и реплики, которые по телефону мог бы произносить воображаемый собеседник, и проговаривала их вслух. Это дало ощущение реального диалога, и длительность пауз стала не формальной, а более конкретной. Кроме того, этот прием развивает фантазию студентки-солистки. Одновременно, после конкретного текста, как бы произнесенного собеседником, более ясной становиться интонация ответа солистки, который может звучать после долгой паузы, и должен ярко передать настроение героини. В дальнейшем, после такой проработки, в концертном исполнении, когда зрители не будут слышать реплики, произносимые собеседником в ответ на реплики героини, её точные ответные интонации дадут слушателям понимание того, о чём говорят женщина и мужчина, появится ощущение диалога, хотя со сцены будет звучать монолог.

Моно-опера Ф. Пуленка "Человеческий голос" имеет много изобразительных эпизодов: это, прежде всего, имитация телефонных звонков (цифры 5, 7, 9, 44, 46, 49). В клавире композитором эти места отмечены, на мой взгляд, с достаточной долей условности, в некоторых местах несколькими шестнадцатыми нотами. Работая в ансамбле с солисткой, на эти эпизоды следует обратить большое внимание. Звонки должны по продолжительности соответствовать драматургии момента и не нарушать естественного течения действия. Концертмейстер должен быть предельно внимателен в этих местах к внутреннему состоянию исполнительницы: даже если в клавире звонок выписан несколькими нотами, а исполнительница находится в предлагаемых обстоятельствах мизансцены и сценического пространства, имитация звучания звонка должна быть подчинена действию (звонок может звучать долго, может прозвучать и несколько звонков). В этих эпизодах особенно важен полный ансамбль солистки-вокалистки и пианиста-концертмейстера. Но, несмотря на необходимость очень точной ансамблевой выверенности, срепетированности этих моментов, концертмейстер должен добиться того, чтобы в имитации звонков оставался нерв, и исполнительница каждый раз ощущала приближенную к естественной неожиданность звонка.

На этом этапе работы над моно-оперой перед нами и встал вопрос о наличии телефона.

Проблема – когда начинать работу с телефоном стояла перед нами с самого начала. Не зная текста нотного и речевого, казалось, телефон будет только отвлекать. Напрашивалась мысль, что телефон должен появиться на репетициях тогда, когда исполнительницей будет подготовлена наизусть вся опера. Но это оказалось не так: в ансамблевой работе невозможно формально предугадать, сколько времени понадобиться героине, чтобы подойти к телефону, как быстро она сумеет взять трубку в зависимости от мизансцены (поэтому концертмейстер должен как бы "звонить" на рояле до тех пор, пока трубка не будет взята). Невозможно, что бы действия солистки совпадали, по времени, с паузами, выписанными в клавире. Поэтому, разучивание без телефона приведет к формальному молчанию в момент пауз, а это недопустимо в такой опере, опере – драме. Все эти нюансы подчеркивают необходимость и важность очень тщательной работы в ансамбле концертмейстера и солистки не только над разучиванием музыкального материала, но и точной и кропотливой работы над актерским мастерством, над "партитурой" действий, движений, эмоций.

Выносливость – это еще одно свойство, которое надо выработать в процессе работы над моно-оперой. В основе своей работа концертмейстера с солистами над оперной партией сводится к разучиванию в классе, для дальнейшего исполнения этой партии с оркестром. В концертном варианте в сопровождении рояля, как правило, звучат отрывки из опер: отдельные сцены или арии, которые по времени не столь продолжительны (наиболее исполняемые: сцена письма Татьяны из оперы "Евгений Онегин" 12-15 минут, сцена Жермона и Виолетты из оперы "Травиата" 15-17 минут и др.). Исполнение нескольких отрывков в одном концерте солистами пианистом и вокалистом все равно подразумевает возможность перерыва, антракта. Моно-опера Ф. Пуленка "Человеческий голос" - это произведение продолжительностью 45-50 минут беспрерывного напряженного проживания на сцене, в нем нет ни разделов, ни частей, оно длиться на одном дыхании. Это естественно требует специальной подготовки: прохождения произведения многократно от начала и до конца без остановок, для выработки выносливости - умения выдержать эмоциональную и профессиональную нагрузку, как пианистом, так и вокалисткой на протяжении всей оперы.

Заключение

В заключение хочется отметить, что приведенные выше методические рекомендации по практической работе над музыкальным материалом моно-оперы Ф. Пуленка "Человеческий голос", дали положительные результаты. Благодаря описанной выше работе, процесс знакомства и разучивания был оптимизирован, а это очень важно в подготовке такого большого по объему музыкального материала. Процесс разучивания был творческим, с элементами эксперимента, что вызвало живой интерес в работе, и благодаря этому удалось избежать унылости в процессе разучивания. Есть мнение, что творческий процесс начинается тогда, когда заканчивается процесс разучивания произведения, и это чаще всего правильно, поэтому большинство музыкантов принимает с готовностью необходимость скучного периода разучивания. Но в работе над моно-оперой Ф. Пуленка "Человеческий голос" с самого начала стало ясно, что без особого подхода, без включения всех составляющих творческого процесса в работу (а это и речевая проработка, эмоциональная включенность, партитура движения и пластики, скрупулезная выверенность ансамбля и т.д.) на этапе разучивания, невозможно добиться нужного результата.

В методической разработке затронут лишь этап знакомства, разучивания и выучивания музыкального материла. Но этот этап явился основой дальнейшей работы над образом, над голосом, над замыслом композитора. Некоторые приемы, например речевая проработка текста, использовались солисткой на протяжении всего периода работы над спектаклем. Оптимизация процесса знакомства и выучки музыкального текста позволила сократить подготовительный период работы над спектаклем, увеличить по времени период "впевания", "вживания" в образ, что положительно сказалось на результате работы над дипломным спектаклем.

Дипломный спектакль моно-опера Ф. Пуленка "Человеческий голос" был сыгран семь раз и получил высокую оценку зрителей. В июне 2009 года моно-опера Ф. Пуленка "Человеческий голос" была показана на Государственном экзамене по "мастерству актера" и получила положительный отзыв председателя Государственной комиссии Народного артиста России, доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского Григорьева Юрия Александровича. В частности он сказал: "Спектакль "Человеческий голос" - можно без натяжки охарактеризовать как яркое явление в музыкальном театральном искусстве. Марина Быковская предстает как мастер высшего класса. Моно-спектакль совершенен, исполнительница убеждает каждое мгновение, голос переливается в оттенках, интонациях. Интонации тончайшие. В сценическом поведении, манерах, девушка из Томска предстает перед зрителем, как потомственная леди. Давно я не испытывал подобного восторга. Спектакль можно выдвигать на "Золотую маску" или любую другую премию".

Опыт работы разучивания моно-оперы может быть полезен всем, кто сталкивается с крупными музыкальными формами. Приведенные в работе приёмы можно использовать и в работе над большими по объему оперными партиями, сложными образами, изысканными ансамблевыми звучаниями.

Приложение 1

На этом этапе работы с текстом нами был найден и применён такой приём: в клавире в партии героини была выделена каждая доля такта (мы над каждой долей такта поставили точки).

Приложение 2

В процессе прослушивания и практической работы с нотным текстом в клавире были отмечены все места звучания arpeggio и tremolo.

Так написано в клавире:

Необходимые отметки в клавире, сделанные в соответствии со звучанием оркестра:

Приложение 3

В работе с фортепианной фактурой клавира использовался приём перераспределения звуков между правой и левой руками. Это дало возможность в тех местах, где, казалось бы, технически невозможно исполнение на рояле, добиться исполнения всей фактуры.

Список используемой литературы

1. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы "Шести"., (перевод с французского)., Л.1964
2. Зотов Л. "Рабочая программа специальной учебной дисциплины "Сольное пение" по специальности "Артист музыкального театра". Саратов, 2006.
3. Зотов Л. Методические рекомендации по самостоятельной работе студентов над учебным вокальным репертуаром. Саратов, 2006.
4. Иванов А. О вокальном образе. М., "Профиздат", 1968
5. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. М., 1985
6. Кокто Ж. Человеческий голос. Пьеса в одном действии. Перевод с французского Е.Якушкиной.
7. Маре Ж. Непостижимый Жан Кокто. М.: Текст, 2003
8. Медведева И. Ф.Пуленк., М. 1969
9. Наталья Ковалева. Жан Маре и Жан Кокто.Журнал "Самиздат", 2007
10. Станиславский К.С. Беседы в студии Большого театра. (Записи К.Н.Антаровой )М., "Искусство", 1952
11. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., "Искусство", 1988
12. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Ч. I и II. М., "Искусство", 1989
13. Ф.Пуленк. Клавир моно-опера "Человеческий голос". Издательство "Музыка" 1967г.)
14. Филенко Г. Французская музыка ХХ века., Л.1983
15. Франсис Пуленк . Я и мои друзья. — Ленинград: Музыка (Ленинградское отделение), 1977. — С. 53.
16. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., "Московский рабочий", 1989
17. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Серия "Вопросы истории, теории, методики". М.М. 1987