

Деркач Л.

Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского

НЕ ЗВУКОМ ЕДИНЫМ...

(МЕТАМОРФОЗЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ)

УДК 78.071.2: 784.3

Статья посвящена вопросам сценической реализации исполнительского замысла в сфере камерно-вокального музицирования. Специфика камерно-вокального жанра, его морфологические свойства, определяют основные пути сценической реализации. Отмечаются наиболее характерные жанровые координаты и интерпретационные возможности исполнителей по воплощению композиторского замысла. Приводится исторический обзор сценического поведения певцов. Изначальная пространственная локализация и персональный контакт исполнителя и слушателя постепенно нивелируются. Сценическое поведение певцов камерно-вокального жанра к середине XX века становится максимально консервативным, что выражается в статичном воплощении образа, превалировании в нем звучащей составляющей. На современном этапе развития выявляется тенденция к взаимодействию с публикой в различных форматах интерактивного поведения. *Ключевые слова:* камерно-вокальное музицирование, сценическое воплощение, исполнительская интерпретация.

Деркач Л. Не звуком єдиним... (метаморфози сценічного втілення у камерно-вокальному жанрі). Стаття присвячена питанням сценічної реалізації виконавського задуму у сфері камерно-вокального музикування. Специфіка камерно-вокального жанру, його морфологічні властивості, визначають основні шляхи сценічної реалізації. Відзначаються найбільш характерні жанрові координати та інтерпретаційні можливості виконавців по втіленню композиторського задуму. Наводиться історичний огляд сценічної поведінки співаків. Первинна просторова локалізація та персональний контакт виконавця й слухача поступово нівелюються. Сценічна поведінка співаків камерно-вокального жанру до середини XX століття стає максимально консервативною, що виражається в статичному втіленні образу, превалюванні у ньому звукової складової. На сучасному етапі розвитку виявляється тенденція до взаємодії з публікою в різних форматах інтерактивної поведінки. *Ключові слова:* камерно-вокальне музикування, сценічне втілення, виконавська інтерпретація.

Dercach L. Not a single sound... (the metamorphosis by stage incarnation in the Chamber-vocal genre). The article is devoted to the implementation of stage performing concept in the field of Chamber vocal music. The specificity of Chamber-vocal genre, its etymology, determine the main ways of the stage implementation. There are the most typical genre coordinates and interpretation possibilities for artists to translate the compositional concept. Provides a historical review of the stage behavior. The original spatial localization and the personal touch of performer and listener gradually atrophy. Stage behavior singers Chamber-vocal genre by the mid-20th century is very conservative, which is reflected in a static image, the ascendancy of sounding incarnation. At the present stage of development is the tendency to interact with the public in a variety of formats of the interactive behavior. *Key-words:* Chamber-vocal music, stage incarnation, performance interpretation.

«Пение есть истина,
изливающаяся из сердца»
Стендаль

Постановка проблемы. Обращаясь к исследованию антологии современного камерно-вокального музицирования, приходится признать, что его позиции, по сравнению с оперным жанром, за последнее столетие заметно ослабли. Практически все композиторы прошлых эпох в своем творчестве обращались к написанию песен, романсов, вокальных циклов и т.п., таким образом, создав поистине сокровищницу музыкального материала, способного удовлетворить самые взыскательные вкусы. Да и современные композиторы активно творят в данном жанре, поскольку, в силу своей специфики, он дает больше возможностей для художественной реализации актуальных идей и быстрее находит дорогу к слушателю. В сегодняшних социально-экономических реалиях композитор, создавая оперы, рискует никогда не увидеть их сценическое воплощение, поскольку огромные материальные затраты на постановочный процесс могут себе позволить лишь считанные театры по всему миру. В данном аспекте камерно-вокальный жанр находится в более выигрышном положении, что в комплексе со свойственной ему художественной мобильностью делает его потенциально одним из наиболее актуальных жанров.

В свою очередь исполнители продолжают совершенствовать вокальное мастерство и предлагать публике различные камерные программы, вот только количество слушателей на рядовых филармонических концертах постепенно уменьшается, то есть аудитория теряет интерес к подобному жанру в его консервативном музыкально-сценическом решении. Проблема эта не нова, исполнители всегда остро реагировали на внимание публики, считая его определенной «лакомой бумагой» собственного мастерства.

Анализ последних исследований и публикаций. В работах мемуарного характера выдающихся певцов прошлого и современности (Ф. Шаляпина, А. Доливо, Ю. Левик, С. Лемешева, Е. Образцовой, И. Архиповой, Е. Нестеренко, Н. Андгуладзе, Дж. Лаури-Вольпи, П. Доминго, Р. Флеминг и др., а также концертмейстеров и

дирижеров А. Пазовского, Дж. Мура, В. Чачавы, Е. Шендеровича и др.) содержится значительное количество размышлений на данную тему. Исследователи истории исполнительства время от времени поднимали эту проблему в своих статьях, так С. Яковенко в статье «Театр одного певца?», которая затем нашла развитие в одноименной книге¹, рассуждая над судьбами современного ему камерного музицирования, проводит аналогию с литературными нравами пушкинского времени и приводит высказывание поэта из письма к П. Вяземскому: «Круг поэтов становится час от часу теснее. Скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи на ухо, и то хорошо!» [11, с. 96].

Можно долго говорить о причинах подобного явления – это и недостатки эстетического воспитания слушателей, и потребительское отношение к музыке в связи с постоянным противостоянием массового и элитарного искусства, и огромный выбор выдающихся исполнений, которые предоставляет «всемирная паутина», и, возможно, некоторая исполнительская косность, присущая многим певцам на постсоветском пространстве, и множество других социально-культурных факторов. Однако, опыт ряда современных певцов, чьи выступления неизменно ожидаемы и успешны, даёт некоторые варианты решений, основанные на высоком вокально-драматическом уровне исполнения и определенном взаимодействии с публикой – интерактивности представления.

Цель данной статьи – проследить трансформацию особенностей сценического воплощения произведений камерно-вокального жанра, а также охарактеризовать оптимальные пути его реализации в условиях современного музыкально-художественного пространства.

Изложение основного материала исследования. Для начала отметим, что специфика камерного вокального жанра предъявляет свои требования к исполнителям и во многом обуславливает пути сценической реализации. Исследователь Г. Орлов приводит высказывание Э. Холла касательно пространственно-коммуникативных особенностей функционирования камерной музыки. «Персональная дистанция и персональный контакт свойственны камерной музыке – музыкальному аналогу портрета. В обоих случаях тонкие детали выступают с наибольшей рельефностью и воспринимаются с наибольшей ясностью, будь-то фактура кожи или нюансы звуковой ткани. Персональная дистанция обеспечивает максимально отчетливое видение и слышание: возможность видеть участников ансамбля значительно усиливает эффект, производимый музыкой. Более того, пространственная близость слушателей неизбежно создает более

тесный контакт между исполнителем и аудиторией, реакции которой, теряющиеся в большом зале, легче достигают их внимания и оказывают заметное влияние на ход исполнения» [цит. по 8, с. 225].

Пространственная локализация камерно-вокального жанра определяет круг образов и идей, поскольку это, в основном, монолог или же диалог с публикой, систему выразительных средств и их художественно-техническую реализацию, повышенное, по сравнению с оперным жанром, значение вербального компонента и т.д. Безусловно и то, что в камерно-вокальном жанре ансамблю певец-концертмейстер предоставлена большая творческая свобода в отношении интерпретации композиторского текста даже в рамках современных требований максимальной адекватности реализуемого замысла. Вот как данное обстоятельство комментирует выдающийся камерный певец первой половины XX века А. Доливо: «Первая задача исполнителя, в пределах возможной точности воспроизвести физический «лик» произведения, ..., за ней возникает вторая, не менее ответственная, но более высокая и подчас более трудная: одухотворить создаваемое им воплощение музыкальных начертаний» [4, с. 223].

Проявление индивидуальности исполнителя в его интерпретации находится в сфере построения концепции произведения, его архитектонике, индивидуализированном ощущении темпо-ритмических координат и градации динамической нюансировки, богатстве тембральной палитры, а также степени артикуляционной проработанности. Все эти параметры, так или иначе, связаны и с интеллектуальной деятельностью – рациональной стороной прочтения композиторского произведения, и с эмоциональной сферой – художественным отображением внутреннего мира личности исполнителя, его духовной зрелости.

В разные периоды вокального искусства в исполнительских традициях превалировала то одна, то другая сторона интерпретации, что становилось отражением эстетических предпосылок стиля как отдельного композитора, так и национальной школы, эпохи. Например, И. Стравинский отзывался о своих требованиях к исполнителям так: «Метрономическая точность, никакого *rubato*. ... Я часто говорил, что мою музыку нужно «читать», «исполнять», но не «интерпретировать»» [цит. по 10, с. 51]. В то же время можно найти много свидетельств иного отношения, так Ф. Лист, в предисловии к партитуре «Мазепы», писал: «Было бы ошибочно считать, что можно зафиксировать на бумаге все то, что придает красоту и характерность исполнению. Тайной этой обладает лишь талант...» [2, с. 145].

Мы специально привели высказывания творцов музыки, поскольку камерно-вокальное исполнительство всегда теснейшим образом вза-

¹ Яковенко С. Б. *Театр одного певца: о камерно-вокальном исполнительстве* / С. Б. Яковенко. – М.: Знание, 1982. – 56 с. – (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство», № 6).

имодествовало с композиторским творчеством. Это справедливо не только в отношении создания музыкальной литературы², где очень частой является ситуация написания произведения под определённого певца с учётом его художественно-технической индивидуальности³, но также и в связи с вокальной педагогикой. Как известно, вплоть до начала XX века, когда вокальное воспитание певцов повсеместно было систематизировано и организовано в стенах учебных заведений, многие композиторы (Дж. Каччини, Н. Порпора, Д. Чимароза, Дж. Паизиелло, К. Кавос, А. Варламов, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, Г. Алчевский и многие другие), как отечественные, так и зарубежные, занимались обучением певцов, репетиторством, то есть – создавали «инструменты» для воплощения своих музыкально-эстетических воззрений. Как правило, знание особенностей воспитания голосов, наиболее продуктивного их использования, находили отражение в произведениях, которые не наносили вред голосу, в отличии от многих современных сочинений, написанных без учета вокальной специфики. К сожалению, не все традиции дошли до нашего времени в своем подлинном виде, что во многом затрудняет поиски стиливой адекватности при обращении к музыке композиторов прошлых веков. В то же время, изучение исполнительских традиций, осознание основных тенденций в стиливых изменениях камерно-вокального музицирования может служить ориентиром для вокалистов, стремящихся быть объективными интерпретаторами композиторского замысла.

Однако необходимо отметить, что изучать исполнительскую традицию по письменным источникам весьма проблематично⁴, приходится согласиться с П. Чайковским, которому приписывают знаменитый афоризм: «Лучше танцевать об архитектуре, чем говорить о музыке». Ценность такого рода источников заключается в исторических фактах, воспоминаниях современников.

² Как писал В.-А. Моцарт: «Я люблю, чтобы ария столь же аккуратно была пригнана по певцу, как хорошо сшитое платье» [1, с. 104].

³ Примеров подобного содружества композиторов и исполнителей в истории вокального искусства множество, их исследование может стать объектом самостоятельного изучения, что в наши задачи не входит. Приведем лишь один пример – Александру Молаас принято считать сподвижницей композиторов «Могушей кучки», ее называют первой русской камерной певицей драматически-характеристического плана, поскольку именно для нее и с учетом ее вокальных данных М. Мусоргский написал цикл «Детская», как и множество других своих вокальных произведений, Н. Римский-Корсаков посвятил ей романс «Тайна», М. Балакирев для нее написал «Приди ко мне», Ц. Кюи – «О чем в тиши ночей» и др.

⁴ Наиболее яркий пример – аутентичное исполнение барочной музыки, живые исполнительские традиции которого были абсолютно утрачены и восстанавливались в течении всего XX века по многочисленным трактатам о вокальном искусстве, написанным композиторами и вокальными педагогами, а также С ПОМОЩЬЮ программных трудов по музыкальной риторике и учению об аффектах.

Большее доверие вызывают аудио записи⁵, поскольку они дают возможность оценки с точки зрения современных критериев исполнительского мастерства. Но и здесь необходимо помнить, что даже в рамках творчества одного певца это лишь единичная интерпретация из множества: «С точки зрения самого исполнителя, ничто не стареет так быстро, как записанная им на пластинку или пленку спетая или сыгранная вещь. Постоянными остаются лишь ноты на бумаге. Реальные же звуки, скрывающиеся за нотами, благодаря исполнителю, постоянно обновляются» [3, с. 175]. Таким образом, объективному анализу можно «подвергнуть» искусство века XX, а если учесть, важность сценического поведения, то рамки придется ограничить периодом видео фиксации.

Камерно-вокальное искусство, как говорилось выше, изначально обуславливалось персональным контактом со слушателем и несколько столетий ограничивалось пространством музыкального салона. Развитие профессионального искусства, повышение уровня сложности произведений, социальное развитие общества и рост слушательской аудитории привели к формированию классической модели сценического поведения певца с определенной дистанцированностью от публики. Это выражалось и в введении конферанса, то есть общение между певцом и слушателем ограничивалось музыкальными средствами, и в статичности сценической реализации образа. В воспоминаниях известного концертмейстера Дж. Мура находим следующее высказывание о возможностях камерного певца: «Стоя же у рояля, он ограничен, так как любое движение здесь строго запрещено, в концерте имеет значение лишь его голос» [6, с. 64]. Отметим, данное рассуждение касается работы с Э. Шварцкопф и относится к середине XX века. Влияние слушательской аудитории на процесс составления программ камерных вечеров намеренно нивелируется. Если еще в конце XIX – начале XX века обыденной была ситуация исполнения любимых публикой произведений «по требованию», то теперь ей оставлены лишь некоторые уступки в качестве исполнения на бис или же одного-двух дополнительных номеров.

Все эти элементы дистанцирования исполнителя от слушателя, на наш взгляд, обусловлены повсеместным распространением так называемой лёгкой музыки, призванной развлекать, стремлением противопоставить ей академическую традицию, культивирующую не только эстетический аспект, но и направленную на размышление. Процесс дифференциации достиг своего пика к

⁵ Естественно, необходимо помнить о специфике старых записей. Так на рубеже XIX-XX веков камертон был на полтона ниже нынешнего (в СССР официально как Госстандарт камертон «а¹» 440 Гц был принят в 1936 г.). Кроме того, патефоны имели регуляторы скорости вращения, что при реставрации записей обычно не учитывалось, в результате чего сильно искажался тембр голоса, изменялся обертоновый состав.

середине XX века, что выражалось в отношении исполнителей к нотному тексту – непревзойденный пиетет перед нотной записью и скрупулезная расшифровка композиторских указаний ограничивали роль исполнительской инициативы в творчестве, приводили к появлению «стандарта» в интерпретациях. О. Степанидина считает, что: «Это – поколение исполнителей-интеллектуалов, для них любой выход за пределы того, что написано в нотах, – настоящее кощунство» [10, с. 52]. С одной стороны – данная тенденция способствовала очищению камерно-вокальной музыки композиторов-классиков от редакторских корректур романтического периода, но, с другой стороны – «за бортом» внимания певцов остались, например, старинные романсы А. Гурилева, А. Варламова, П. Булахова и др. Их исполнение считалось признаком плохого вкуса, они причислялись к легкой музыке, и только авторитет маститых певцов, таких как С. Лемешев, Н. Обухова, позволял включать их в некоторые программы.

Выдающиеся певцы способны сильно повлиять на эстетические идеалы, как композиторов, так и публики, развивать тот или иной «вкус к звуку». С. Лемешев, пребывая под впечатлением от посещения концертов Ф. Шаляпина, напишет: «после Шаляпина уже нельзя было петь так, как пели до него» [5, с. 60]. И именно великие оперные исполнители, переносившие традиции драматического переживания роли, ее интерпретации сквозь призму собственной личности на произведения камерного жанра, способствовали постепенному уходу от бытующего тогда эмоционального аскетизма и стремлению к театрализации камерного сценического пространства. Это отразилось на повышении интереса к вокальным циклам, которые за счет внутренней программы давали возможность максимально продемонстрировать развитие образа, его сценическую трансформацию; созданию театров песни, где каждое произведение решалось как сценическая миниатюра с привлечением мизансцен, костюмов, бутафории, световой партитуры и т.п. Усиливается интерес к характерному репертуару, который способствует яркому проявлению актёрской составляющей исполнительского мастерства, что, в свою очередь, обостряет проблему индивидуального прочтения поэтического текста, являющегося первоосновой композиторского творчества. Отношение певцов к вербальной составляющей вокального произведения следующим образом комментирует певец, снискавший известность как яркий исполнитель характерных произведений – Е. Нестеренко: «Если я исполняю произведение как чтец, то сталкиваюсь с тем, что композитор проинтонировал его, дал определенное настроение, темпо-ритм, создал образ, который я, как певец, должен интерпретировать, – уже не просто слова, а словесно-музыкальное произведение» [7, с. 15].

Исследователь И. Силантьева, в работе «Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве» [9], рассматривая диалектику внешнего и внутреннего в творчестве оперного певца, выделяет особо востребованный в современных сценических условиях тип «певца-актера», реализуемый посредством развития персонажного сознания (термин И. Силантьевой). Конечно же, в рамках оперного спектакля – его значительной временной продолжительности и драматургического развития, создание модели личности персонажа через образно-смысловое интонирование, углубленный подход к слову, объективизации его сознания в мысли, чувстве, действии, пластике, представляется в достаточной мере реализуемым. Однако, на наш взгляд, в условиях камерной специфики персонификация персонажного сознания относительно каждого романса также крайне необходима.

Искусство многих выдающихся певцов прошлого и современности лишь подтверждает тезис о вневременном интересе публики к фигуре «певца-актера». Более того, творчество больших мастеров своего дела демонстрирует уход от дистанцирования и стремление к возвращению такого жанрового начала камерной музыки как персональный контакт. Все это становится возможным через взаимодействие со слушателем, которое проявляется по-разному. Например, в серии концертов «Концертмейстер. Мастер концерта», одним из приглашённых звёзд которых был и украинский

(харьковский) тенор М. Пастер, акцент делается на создании атмосферы гостиницы, где певец и концертмейстер не только исполняют музыку, но и активно беседуют со слушателями. Безусловно, выбор подобного формата концерта-беседы, с переключением вербального компонента на вокальный, в рамках постоянного пребывания на сцене, требует от исполнителя значительного мастерства. Иной вариант интерактивной коммуникации демонстрирует французская певица П. Петибон, концертная программа которой «French Touch» с пианисткой С. Манюфф, не оставила равнодушными слушателей по всему миру. Программа включала известные произведения французских композиторов, однако ее сценическая реализация была до предела наполнена всевозможной бутафорией (удочки, набор детских ударных инструментов, паук, клоунские носы и прочее), а также «подсадных уток» в зале. Каждый номер, будь то лирическая песня Ф. Пуленка, абсурдная миниатюра Э. Сати, или даже печальная ария Ж. Массне из «Манон», в их исполнении превращался в уморительную сценку. Однако, следует сказать, что хороший вкус ни разу не изменил певице, поскольку театральные эскапады никоим образом не вредили вокалу, а пародии не были грубыми.

Конечно же, приведенные примеры не исчерпывают всех возможностей тенденции, направленной на взаимодействие певца и публики, подчеркнем лишь, что все они строятся на отменном владении вокальной техникой, хорошем вкусе и прекрасных актерских способностях исполнителей.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**: для того, чтобы соответствовать возросшим требованиям современной публики, певцу необходимо стремиться не только к качественному звучанию, стиливой адекватности, убедительности своей интерпретации, но и предлагать интересное визуальное решение сценического воплощения того или иного произведения, что позволит расширить границы слушательского восприятия, добиться целостности музыкально-художественного пространства.

Важно отметить, что каждая эпоха распределяет искусства «по ранжиру» в зависимости от их общественно-художественной значимости для данного социума, процесс этот имеет волнообразный характер, поэтому различные виды и даже жанры искусств сменяют друг друга на пике популярности. Поэтому так важно сохранить преемственность исполнительских традиций, дабы не потерять их для будущих поколений.

Перспективы дальнейших исследований.

Безусловно, поставить точку в данном исследовании пока не представляется возможным.

Предлагается один из аспектов постановки проблемы такого рода. Если привлечь к её дальнейшей разработке дополнительный ряд материалов и исследований, то можно получить системные результаты решения проблем композиторского и исполнительского сотворчества камерно-вокального стиля, что позволит привлечь более широкую аудиторию слушателей.

Литература:

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: [монография]. Ч. 1. Кн. 2. / Герман Аберт ; пер. с нем., коммент. К. С. Саквы. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 608 с.
2. Грум-Гржимайло Т. Н. О музыкальном исполнительстве / Т. М. Грум-Гржимайло. — М. : Знание, 1965. — 85 с.
3. Доливо А. Л. Заметки об истоках русской классической и советской вокальной школы / А. Доливо // О музыкальном исполнительстве: сб. статей / [под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова]. — М., 1954. — С. 171–185.
4. Доливо А. Л. Певец и песня / Анатолий Доливо. — М. ; Л. : Музгиз, 1948. — 252 с.
5. Лемешев С. Я. Путь к искусству. Изд. 2-е / С. Я. Лемешев ; Послесл. Е. Грошевой. — М. : Искусство, 1974. — 384 с.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор : воспоминания, размышления о музыке : пер. с англ. / Джеральд Мур. — М. : Радуга, 1987. — 432 с.
7. Нестеренко Е. Е. Размышление о профессии / Евгений Нестеренко. — М. : Искусство, 1985. — 184 с.
8. Орлов Г. Древо музыки / Генрих Орлов. — СПб. : Сов. композитор, 1991. — 408 с.
9. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве / И. И. Силантьева // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. — М.-СПб. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — С. 65–73
10. Степанидина О. Д. Стилиевые изменения в камерно-вокальном исполнительстве XX века / О. Д. Степанидина // Современные проблемы музыкального исполнительства / [под ред. О. Д. Степанидиной, Ю. М. Чебукова]. — Саратов, 1987. — С. 43–58.
11. Яковенко С. Театр одного певца? / С. Яковенко // Советская музыка — 1971. — № 4. — С. 96 — 98.