

УДК 372.878+373.51

ТВОРЧІ ВЗАЄМВІДНОСИНИ ВОКАЛІСТА Й КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Белова І.Й.

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

У статті йде мова про можливість встановлення ефективних творчих взаємовідносин між виконавцем-вокалістом і концертмейстером у контексті українського виконавства. Аналізуючи проблеми, які можуть виникнути на кожному етапі роботи, автор статті намагається показати шляхи їх подолання, познайомити з «евристичними» відкриттями, дати поради починаючим концертмейстерам, яким належить працювати з вокалістами в навчальних закладах III-IV рівня акредитації – музичних інститутах, консерваторіях, музичних академіях.

Ключові слова: українське виконавство, контекст, концертмейстер, вокаліст, виконавець, творчі взаємовідносини, інтерпретація.

Постановка проблеми. Проблема творчих взаємовідносин вокаліста та концертмейстера в контексті українського виконавства завжди виступала однією із заборук успішності. Зважаючи на те, що соліст-вокаліст дуже мало в своїй сценічній практиці виступає без супроводу, питання творчого дуету й партнерства відіграє визначальну роль. Цій проблемі були присвячені праці А. Люблінського і Є. Шендерович, Д. Вальденго і М. Баренбойма [7; 12; 3; 2]. Не дивлячись на те, що в означеній галузі виконавства є чимала кількість праць, недостатньо таких, де б професія концертмейстера розглядалася не лише в контексті її виконавських функцій, а й у якості фундаментального партнерств, творчих взаємин. Тому автор статті ставить мету розкрити пріоритети у взаємовідносинах співака й акомпаніатора, що мають стати запорукою успішного виконавства.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. У вищих музичних навчальних закладах обов'язковим предметом для піаністів, окрім спеціальності, є концертмейстерство або мистецтво акомпанементу. Для того, щоб випустити в професійне життя музиканта, в НМАУ трудиться великий висококваліфікований педагогічний колектив. Окрім педагога із спеціальності з кожним студентом індивідуально працюють педагог камерного ансамблю і педагог-концертмейстер. Це, зазвичай, піаністи з творчою та концертною біографією. Проте найчастіше між викладачем по класу концертмейстерства та студентом знаходиться ще один педагог – концертмейстер-ілюстратор, який грає важливу роль в комунікації педагога – студента. Коли студент виходить у «доросле» життя, педагога з ним вже немає, та залишається досвід компетентного фахівця, здатного самостійно мислити, вміти знаходити спільну мову з колегами, а також обґрунтовано втілювати творчі ідеї та завдання.

Автор статті працює в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського педагогом-співаком. Дуже цікаво спостерігати за зростанням і розвитком студентів, досягається те, що «... потрібно художникам: цікавість, допитливість, творче натхнення, спрямоване на пошук «істини пристрастей»... Виконавство – велика творчість і справжнє мистецтво» [2, с. 15]. У своїх роздумах про професію концертмейстера хотілося б звернути увагу на роботу піаністів. Навіть

знамениті музиканти завжди із задоволенням розповідають про концертмейстерів і підкреслюють їхній величезний внесок у виконавську майстерність соліста. Всім відомі такі дуети: Важа Чачава – Олена Образцова, Ірина Архипова; Наталія Кондратюк – Микола Кондратюк; Зоя Ліхтман – Валентин Пивоваров, Галина Сухорукова, Анатолій Кочерга; Єлизавета Зарицька – Зінаїда Бузина. І навіть Яша Хейфіц, Шаляпін, Плевицька вважали геніальним концертмейстером Сергія Рахманінова і з великим задоволенням концертували з ним.

Виклад основного матеріалу. Є багато книг і статей написані піаністами про складнощі концертмейстерської роботи, про казуси, що виникають при перекладі партитури в клавір тощо. Але існує ще один важливий аспект, котрому слід приділити увагу і розкрити у цій статті з точки зору досвіду концертмейстера-ілюстратора. У будь-якій книзі, написаній співаком або про співака, завжди знайдуться рядки, присвячені концертмейстерам, яких вони зустріли на творчому шляху. Ось що говорила О. Образцова: «Коли я прийшла в оперний клас до Кіреєва... вперше дізналася, що таке концертмейстер, коли почула Єлизавету Митрофанівну Костроміну... Яскрава людина! Вона вчила з нами оперні уривки. Вчила нас співати. Вчила нас музиці. Вона перша дала мені відчуття, що таке співоче дихання» [11, с. 69]. У тій же праці читаємо: «З великою теплотою згадую Євгена Михайловича Шендеровича, мого концертмейстера і друга. З ним я готувала програми для конкурсів у Гельсінки та імені М. Глінки. А потім ми разом виступали на моїх перших сольних концертах. Талановитий піаніст, він зовсім перетворюється на сцені та творить натхненно, легко і пристрасно» [11, с. 71].

Оперному співакові у створенні художнього образу поряд із суто вокальними засобами допомагає акторська майстерність. Камерному співаку доводиться втілювати задум твору лише вокальними прийомми, тому його музично-інтонаційна палітра повинна бути особливо багата. Євген Нестеренко в своїй книзі «Роздуми про професію» з цього приводу писав: «...на камерній сцені відсутнє режисерське вирішення вистави, оформлення, публіка всі зорові враження отримує від співака, від його міміки, жестів. Кожен жест, зміна виразу обличчя, нове положення тіла – мате-

ріал, із якого ліпиться образ» [10, с. 43]. Величезну роль в успішному виступі співака на камерній сцені в буквальному і переносному сенсі грають концертмейстери. Хоча, як писав Є. Нестеренко, «...бувають випадки, коли з піаністом зустрічаєшся незадовго до виступу, – репетиції при цьому або взагалі немає, або вона занадто коротка. У таких виступах теж є своя принагідність – принагідність імпровізації» [10, с. 45].

Чудовий співак Дітріх Фішер-Діскау сказав про піаніста Джеральда Мура, з якими йому довелося працювати: «Зникла бліда тінь за клавіатурою – він у всьому дорівнює партнеру!». В інтерв'ю Аліку Епштейну відомий піаніст і педагог, автор наукових робіт та композитор Євген Михайлович Шендерович (1918-1999) зазначив: «...для мене спільне музикування – найпривабливіший вид мистецтва. Не тому, що я не можу грати соло, а тому, що безмежно люблю вокальну музику!» [12, с. 37]. І далі: «Соліст – це вітрило, акомпаніатор – кермо: позбавлений одного з цих компонентів човен втратить орієнтир і не пристане до бажаного берега» [12, с. 38].

Музика – емоційне втілення життєвих вражень. У кожній епохи свої враження. Майже 100 років тому на території СРСР заборонялася музика Ф. Шопена. У середовищі пролетарських музикантів цього композитора вважали «дрібнобуржуазним тютхтієм», а П. І. Чайковського – «співачом занепадаючого дворянства». Музика здатна втілити різні сторони і рівні психічної діяльності – від найпростішого психофізичного імпульсу до програмних і філософсько-концепційних побудов. Виконавство – це з'єднання думки і почуття, розуму і натхнення, свідомості і творчої інтуїції. На думку В. Белінського, для того, щоб уміти зображати мало одного дару творчості: потрібен ще розум, щоб розуміти дійсність.

Робота зі співаком дивна і прекрасна. Дивна вона для початківця концертмейстера тим, що співак ще й дихає. І музика, прекрасна сама по собі, знаходить новий сенс і звучання, наповнившись словами. Інструмент співака знаходиться всередині людини. Зазвичай до першої зустрічі з співаком педагог розповідає студенту-піаністу, що прийде вокаліст, який шукає натхнення. І надихнути співака непросте завдання. У класі має бути розроблена спільна художня інтерпретація. Страх сцени, технічні та фізичні недосконалості можуть надовго взагалі відбити бажання займатися музикою. Проте присутність глядачів, вид яскраво освітленого залу й загальна обстановка концертного виконання викликає творчий і святковий підйом.

Концертмейстеру потрібно навчитися відчувати фізичні можливості співака. Подих у всіх різний. Потрібно дихати зі співаком. «Із вами, співаками, – говорив А. Тосканіні, – треба вміти поводитися. Ви дивний народ, і треба вміти вас правильно направити в потрібну сторону, як оксамит...» [3, с. 96]. Відсутність публіки на академічних концертах спочатку завжди дещо бентежить, а за кінцевим підсумком – присутність не одного, а кількох педагогів призводить до відчуття нескінченної репетиції. Який же концертний досвід отримує концертмейстер, крім душевного трепету перед поважною комісією? Щоб наповнити сенсом атестаційний виступ, студенту-

піаністу слід запросити на академічний концерт якомога більше своїх товаришів, однокурсників і навіть людей, що не мають відношення до навчального процесу, які потім поділилися б своїми враженнями про його виступ. Власне для того й навчаються в музичній академії, щоб стати артистами, виносячи свою працю на публіку.

У автора статті в репертуарі є «Чотири строгих наспіви» Брамса (ор. 121). Цей «опус» І. Брамса завершив наприкінці свого творчого та життєвого шляху. «Глибока прірва розділяє «Чотири строгих наспіви» і всі інші пісні композитора для одного голосу. Вже сам вибір тексту незвичайний, але ще більш незвично їхнє виконання... Безнадійним песимізмом віють обидва перших наспіви, де з безвихідною суворістю звіщається марність усього земного. Морок розсіюється лише в третьому наспіві, в кінці якого звеличується блаженство смерті для страждених та обтяжених. Проте завершення твору і його кульмінацію утворює четвертий наспів, у якому словами незрівнянного послання до коринфян, прославляється сила любові» [4, с. 111]. Саме цим хворий, близький до смерті художник зробив останнє зізнання: «всєдадна любов може перемогти навіть страх перед смертю» (Карл Гейрінгер, Йоганнес Брамс, Москва, видавництво Музика, 1965). Практично композитор створив свого роду сольну ораторію. Про це пише дослідник життя і творчості Брамса К. Гейрінгер: «...вибір біблійних текстів, що тяжіють то до речитативу, то до аріозо, декламаційний характер голосової партії, архаїчний стиль викладу і оркестрова фактура фортепіанної партії наводять на думку про ораторію» [4, с. 304]. Твір складний не лише для співака, але й для піаніста-акомпаніатора. Співакові важко зберегти звучність голосу і довге дихання до четвертого номеру – найвищому в плані теситури та емоційно піднесеному. У першому номері переходить від *Andante* до *Allegro* вимагають від акомпаніатора чіткої й ясної пульсації. Якщо вивчаємо новий твір – то досліджуємо літературу біографічну і дослідну. Особливо, коли мова йде про «Чотири строгих наспіви», який окремі дослідники творчості І. Брамса назвали «Другим німецьким реквіємом». Прагнучи розуміти кожне слово, віднаходимо кілька варіантів перекладу Біблійних текстів. В одному з російських видань виявила ремарку «для баса». У монографії «Йоганнес Брамс» знаходимо лист Брамса до А. Зіброка, друга і видавця: «...пісеньки... біса серйозні... І все ж вони доставлять тобі задоволення. Та з ними нічого не можна зробити, а лише доручити заспівати басу з фортепіано. Було б смішно віддавати їх будь-якій дівчинці або тенору...» [4, с. 301]. «Наспів» у німецькому виданні дійсно написані в басовому ключі. Діапазон вокальної партії «фадієз» першої октави – соль великої. Фрази дійсно розраховані на безрозмірне «чоловіче» дихання. В жодному з номерів немає скільки-небудь значного фортепіанного вступу або відіграшу, щоб співак міг відпочити.

Часто доводиться чути прохання від студента-концертмейстера повторити ще і ще «упівголоса», щоб піаніст усвідомив цілісність твору. Танцюрист може танцювати «впівноги», інструменталіст грати «впівруки»? Повторення такого роду може лише нашкодити в першу чергу

співакові і абсолютно не допоможе піаністу. При неповному змиканні голосових зв'язок відбувається їх підвищена амортизація. Лікарями-фоніатрами всебічно вивчений процес фонації, а більшість співаків прийшли емпіричним шляхом до таких висновків: «шепітна мова», не підтримана дихальною опорою, спів напівголосно і навіть слухання неправильного співу призводить до втоми і втрати еластичності голосового апарату. Для того, щоб не перенапружувати співака, бажано, щоб концертмейстер був готовий до уроку в достатній мірі, тобто знав не тільки свої два рядки, а й третю сходинку (партію голосу) теж бачив. Нескінченне повторення співаком своєї партії не принесе користі студенту-піаністу ще з однієї причини. Співак – не платівка, не магнітофонний запис, ніхто не співає двічі однаково. Звичайно звуковисотність, паузи і слова залишаються ті ж самі, а ось динамічні відтінки відрізняються.

Специфіка і сила людських голосів зумовлює ті чи інші відтінки виконання; акомпаніатор вправі дозволити собі невелику свободу і навіть може не виконувати деякі вказівки композитора, так як теситура голосу і фізичні можливості кожного співака повинні обов'язково прийматися до уваги. Крім спеціального кругозору і знання традицій виконання одного і того ж твору різними голосами в різних тональностях, дуже допоможуть концертмейстеру у професійній діяльності відомості про класифікації співочих голосів та їх особливості. Наприклад: Каватина Розіни з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» традиційно існує у двох тональностях – для сопрано і меццо-сопрано; куплети графа Орловського з оперети «Летюча миша» Й. Штрауса можуть виконуватися як чоловіком, так і жінкою в залежності від режисерського задуму тощо. «Контральто, справжній драматичний тенор, бас-профундо майже зникли з обігу. І тому доводиться слухати ліричних тенорів, які виконують драматичні партії, і сопрано, які стають знаменитостями в партіях меццо-сопрано» [3, с. 88]. Зараз в оперній режисурі спостерігається тенденція – максимально наблизити вік співака-виконавця до віку персонажа. Коли в Європі зародилася й почала розвиватися опера, жінки на сцену не допускалися й усі партії виконували чоловіки і хлопчикидисканти, контртенора, кастрати. Тенор-альтіно цілком міг виконати й виконував партії в операх Моцарта, Глюка, Гуно, Мейєрбера (Зібель, Керубіно, Орфей та інші). Але з російською оперою справа йде складніше. М. Глінка для своїх Вані та Ратміра припускав все-таки жіночий голос контральто. Ми бачимо, що десятирічного хлопчика-сироту повинна виконувати цілком зріла тітонька у віці близько 30 років. Чайковський теж не врахував вік Ольги Ларіної, доручивши цю партію контральто. Є. Нестеренко в своїй книзі «Роздуми про професію» писав: «Останнім часом в оперних театрах, якщо можливо, навіть стали замінювати виконавицю-жінку дитиною. Так, у Великому театрі пісню пастушка в опері

«Тоска» співає вже не меццо-сопрано, а хлопчик. У постановці «Пеллеас і Мелізанда» Ла Скала роль Іньоля теж виконував хлопчисько, причому співав він дуже добре – грав впевнено і його голос, голос дитини, досить слабкої істоти, було прекрасно чути в залі. Звичайно ж, ця постановка набагато виграла у порівнянні з іншою, яку я бачив в Сан-Франциско, де роль Іньоля виконувала отака грудаста сопрано. Іноді і Федора в «Борисі Годунові» грає хлопчик» [10, с. 179]. Не завадило б акомпаніатору добре знати лібрето опери, номери або сцену, з якої виконує, – це може допомогти у виборі характеру і темпу акомпанементу.

Директор Лондонської Королівської опери у відповідь на міркування про те, що опера як жанр, як мистецтво вмирає, сказав: «Ні, поки людей цікавить, приваблює, захоплює любов, смерть, страждання і відчай, люди будуть ходити в оперу. Тому що краще, ніж опера, такі грандіозні теми ніхто не піднімає. В опері ви можете пережити справжній катарсис, саме стикаючись з цими грандіозними темами, вона вас виносить абсолютно в інший вимір. Навіть у найкращому драматичному театрі вас не виносить в іншу стратосферу, якщо завгодно» [9, с. 67]. Після закінчення консерваторії далеко не всі піаністи хочуть стати концертуючими і часто гастролюючими музикантами. Більшість ще за часів студентства починають працювати концертмейстерами. Це нелегка, але дуже захоплююча діяльність особливо, якщо «душа лежить» до концертмейстерства. Співакам акомпаніатор потрібен буквально з перших кроків у музиці, з вокального дитинства. А концертмейстеру потрібно відразу освоювати в повному обсязі транспонування. Отже, підсумовуючи вище сказане, приходимо до висновків: вивчати твір слід до зустрічі із співаком; інколи співак може продемонструвати своє бачення твору заздалегідь і до цих порад варто дослухатися та за його типом підбирати тональність твору; необхідно вчитися мистецтву транспонування, уважно ставитись до текстів клавірів; уявляти, з якими фонетичними труднощами може зустрітись співак залежно від вибору тему; необхідно пам'ятати, що між піаністом та солістом завжди має бути діалог рівних музикантів, а не суперечка, боротьба за чись домінування. Акомпанемент – фундамент, на котрому базується сольна партія. Якщо «фундамент» буде не певним, не стійким, то і вся «будівля» твору похитнеться, зруйнується.

Ще є багато тем для детальнішого обговорення – це і різнобарвність і мерехтливність акомпанементу вокальних творів К. Дебюсі, і складнощі в акомпанементі оперної музики російських композиторів, й особливості супроводу вокальної музики українських композиторів різних епох тощо. Окремої розмови заслуговує питання вивчення нових творів та оперних партій із вокалістами, бо робота концертмейстера із співаком дуже цікава, багатогранна, сповнена чудових музичних знахідок.

Список літератури:

1. Багадуров В.А. Очерки с истории вокальної педагогіки. – М.: Музгиз, 1956. – 286 с.
2. Баренбойм М.Л. Вопросы фортепьянной педагогіки и исполнительства. – Л.: Искусство, 1969. – 148 с.
3. Вальденго Д. Я пел с Тосканини / Д. Вальденго. – Л.: Музыка, 1989. – 122 с.
4. Гейрингер К. Йоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М.: Музыка, 1965. – 308 с.
5. Свтушенко Д. Питання вокальної педагогіки. – К. Мистецтво, 1963. – 212 с.
6. Зданович А.П. Некоторые вопросы методики. – М.: Музыка, 1965. – 318 с.
7. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. – Л.: Искусство, 1972. – 172 с.
8. Майкапар С.М. Годы учебы. – М.-Л.: Искусство, 1938. – 288 с.
9. Назаренко В.К. Искусство пения. – М.: Музгиз, 1948. – 206 с.
10. Нестеренко Е. Размышления о профессии. – М.: Искусство, 1985. – 238 с.
11. Шейко Р. Олена Образцова. Записки в дороге. Диалоги / Р. Шейко. – М.: Искусство, 1983. – 156 с.
12. Шендерович Е.В. концертмейстерскомом классе. – М.: Музыка, 1996. – 88 с.
13. Шендерович Е.В. О преодолении пианистических трудностей. – М. Музыка, 1987. – 174 с.

Белова И.И.

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

**ТВОРЧЕСКИЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ВОКАЛИСТА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА****Аннотация**

В статье идет речь о возможности установления эффективных творческих взаимоотношений между исполнителем-вокалистом и концертмейстером в контексте украинского исполнительства. Анализируя проблемы, которые могут возникнуть на каждом этапе работы, автор статьи пытается показать пути их преодоления, познакомить с «эвристическими» открытиями, дать советы начинающим концертмейстерам, которым предстоит работать с вокалистами в учебных заведениях III-IV уровня аккредитации – музыкальных институтах, консерваториях, музыкальных академиях.

Ключевые слова: украинское исполнительство, контекст, концертмейстер, вокалист, исполнитель, творческие взаимоотношения, интерпретация.

Belova I.I.

Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**CREATIVE RELATIONS OF VOCALISTS AND CONCERT MASTER
IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN PERFORMANCE****Summary**

The article deals with the possibility of an effective relationship between the creative artist, vocalist and accompanist in the context of Ukrainian performance. Analyzing the problems that can arise at each stage of the work, the author tries to show how to overcome them, to introduce the «heuristic» discoveries give advice to beginners accompanist, who will work with singers in schools III-IV level accreditation – music institutes, conservatories, music academies. Summarizing the above, concludes study work to be meeting with the singer; sometimes singer can demonstrate their vision and work to advance these tips should listen and pick up on his tone type of work; need to learn the art of transposition, attentive to the word libretto; imagine phonetic difficulties which may meet singer depending on the choice of theme; remember that between the pianist and soloist must always be equal musicians dialogue, not debate, fighting for someone's dominance. Accompaniment – the foundation, which is based on the role solo. If the «foundation» is not defined, is not sustainable, then the whole «building» work shaken, destroyed.

Keywords: Ukrainian performance, context, accompanist, singer, artist, creative relationships, interpretation.