

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ МИКОЛИ КОВАЛЯ

Магістерська робота

Ветрова Олексія Володимировича

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Ніколаєвська Ю. В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

 О. В. Ветров

Харків – 2020

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ КОВАЛЯ В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВИКОНАВСТВА	
1.1. Аспекти вивчення виконавського стилю в музиці.....	6
1.2. Етапи творчої біографії М. Ковалю.....	10
Висновки до розділу 1	25
Розділ 2. ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ М. КОВАЛЯ В ТРАКТУВАННІ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ	
2.1. Характеристика виконавської творчості.....	27
2.2. Драматичні партії (Ріголетто, Борис Годунов, Скарпія).....	39
Висновки до розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Микола Петрович Коваль (09.05.1946 – 09.02.2018) – Народний артист України, професор, соліст Харківського національного театру опери та балету імені М. В. Лисенка. В його виконавському доробку оперні ролі та камерні програми з творів Дж. Верді, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, Ж. Бізе, Ф. Шуберта, П. Майбороди, В. Губаренка.

Професор М. П. Коваль — яскравий наслідувач традицій корифеїв українського оперного мистецтва, яких вирізняє майстерність співу та виразність акторської гри. Артистична воля, відвертість висловлення, щедра емоційність – характерні риси акторської гри артиста. Унікальність його виконавського стилю, індивідуальність і глибина прочитання образа недостатньо вивчені та представлені в музичному мистецтві.

Об'єкт дослідження – виконавський стиль як феномен музичного мистецтва.

Предмет дослідження – особливості виконавського стилю М. П. Коваля.

Мета дослідження – виявлення домінант виконавського стилю Миколи Коваля на прикладі його інтерпретацій зразків оперного мистецтва та камерної музики.

Задачі дослідження:

- сформулювати аспекти вивчення виконавського стилю в музиці;
- дослідити життєвий та творчий шлях М. Коваля;
- охарактеризувати оперні ролі та камерний репертуар співака;
- проаналізувати специфіку трактування драматичних партій у творчості М. Коваля (Ріголетто, Скарпія, Борис Годунов).

Методологія дослідження. В роботі залучені такі наукові методи:

- біографічний – необхідний для створення творчого та особистісного портрету митця;

- стильовий – дозволяє виявити специфіку особистісного виконавського стилю співака в аспекті традицій;
- системний – залучений задля цілісного уявлення про виконавський стиль М. Ковалю;
- виконавський аналіз – потрібен для виявлення особливостей відтворення співаком композиторського тексту, досягнення поставлених художніх завдань.

Теоретична база. В дослідженні використані наукові джерела за наступними напрямками:

- стиль в музиці, зокрема виконавський – роботи В. Москаленка [32], Н. Корихалової [19], С. Скребкова [43, 44], Є. Назайкінського [33; 34; 35], Ю. Ніколаєвської [38], Д. Рабіновича [39];
- оперне мистецтво в історичній проекції та сучасності – І. Драч [14], Л. Соловцова [45], Е. Фрид [47];
- вокальна творчість та виконавство – Л. Дмитрієв [12; 13], С. Фучіто [48], В. Морозов [31], Ж-Л. Дюпре [16];
- творчість М. Ковалю – біографічні статті [9; 10; 23], монографія Ю. Щукіної [61].

Книга Ю. Щукіної «Гамма творчої долі Миколи Ковалю» [61] є особливо цінною, бо створювалась ще за життя співака, містить інформацію про творчий шлях та спогади його колег про роботу зі співаком.

Окремим джерелом інформації слугували рецензії на спектаклі та концерти М. Ковалю, а також інтерв'ю автора дослідження з колегами та учнями співака, власні спогади.

Матеріалом дослідження стали аудіо- та відеозаписи оперних вистав та сольних концертів М. Ковалю з особистих архівів автора, Т. Кондратьєвої та В. Болдирєва.

Наукова новизна отриманих результатів. Пропонована робота є однією з перших, в якій досліджується виконавський стиль народного артиста України, професора М. П. Ковалю.

Практична значимість отриманих результатів. Результати дослідження виконавського стилю М. Ковалю можуть бути використанні при підготовці молодих виконавців, а також як матеріали курсів «Основи вокальної педагогіки», «Музична інтерпретація», «Історія вокального виконавства».

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні положення магістерської роботи пройшли апробацію у виступі на «Ярмарці ідей» в межах науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 6.12.2019 р.). Також за матеріалами магістерської роботи підготовано наукову статтю «Виконавський стиль Миколи Ковалю на прикладі образу Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді» (електронна збірка «Магістерські читання – 2020»).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, загальних Висновків дослідження та Списку використаних джерел. Обсяг основного тексту роботи – 58 сторінок, список використаних джерел включає в себе 62 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ КОВАЛЯ

В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВИКОНАВСТВА

1.1. Аспекти вивчення виконавського стилю в музиці

Основна мета пропонованої роботи – цілісний аналіз виконавського стилю співака Миколи Ковалю, тому важливо зупинитися на деяких аспектах сучасного вивчення виконавського стилю. Ця тема в сучасному музикознавстві є досить актуальною проблемою. Поняття «виконавський стиль», що є базовим для даної роботи, розроблено у дослідженнях В. Медушевського [27, 28], В. Москаленка [32], О. Катрич [18], Ю. Ніколаєвської [38], І. Сухленко [46], Л. Шаповалової [57]. Формулювання власне виконавського напрямку є прояв певної еволюції музикології: від теорії до інтерпретології.

Так, ще в 1970-х роках питанням стилю приділялося багато уваги. С. Скребков (1973) вважав стиль «вищим проявом художньої єдності» [43, с. 10], В. Медушевський в ранніх працях (1979) формулював визначення стилю як семіотичного об'єкту, де система виразних засобів як означувальне стилю через «цілісність світосприйняття» нерозривно пов'язана з тим, що означається [27, с. 31-32]. За визначенням М. Михайлова (1981), «...стильові ознаки – суть вираження спільних рис між різними творами даного композитора або різними групами, які визначаються спільністю жанровою або змістовно-образною» [30, с. 125], а сам стиль пов'язаний з сукупністю художніх можливостей, зосереджених в конкретній особистості. В дослідженнях Є. Назайкінського є динаміка визначень стилю. Так, в монографії «Логіка музичної композиції» (1984) автор пише про стильовий зміст, що є «віддзеркаленням авторського характеру, темпераменту, манери» [34, с. 53]. В навчальному посібнику 2003 р. надано таке визначення: «Стиль – та якість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює» [33, с. 17]. Іншими словами, поступово у

визначеннях стилю виокремлюється не тільки «авторське», а взагалі – особистісне (що стосується й стилю виконання). По контрасту з визначенням авторського стилю, що запропоновано В. Холоповою («композиторський стиль – індивідуальна, історично нова, досконала і цілісна художня система, яка визначається об'єктивними соціально-культурними умовами і особливостями особистості автора; один з факторів *типізації* (курсив наш – О.В.) музики» [50, с. 225]), можна сказати, що виконавський стиль є одним з проявів *індивідуалізації музики*, бо від особистісної позиції виконавця залежить переведення типізованого змісту власне в площину звукопередачі.

Як цільний феномен вивчає виконавський стиль О. Катрич (Львів) [18]. Її модель виконавського стилю, що має назву «музично-виконавська стильова концентрація» має в своїй основі позицію виконавського стилю і характеризує систему музично-виконавського стилетворення. Всі рівні цієї системи представляються одночасно самостійними та взаємопов'язаними. Також автор вводить поняття «музично-виконавський архетип» як узагальнюючий тип музичного мислення виконавця, і пропонує поділ виконавців як представників аполоністичного (оповідальний спосіб виконання) і діонісійського (дієвий спосіб виконання) архетипів.

Авторка пропонує вивчати виконавський стиль як концентричний процес з рівнями, що є взаємопов'язаними, але незалежними один від одного, для чого формулює поняття «сконцентрованість стилю виконавця музики» та формулює три підтипи виконавських стилів, що впливають на інтерпретацію.

На основі наближення-віддалення від авторського задуму пропонує класифікацію виконавських стилів О. Чеботаренко [53], виокремлюючи репродукцію, редакцію та транскрипцію.

Одним з важливих досліджень при вивченні виконавського стилю є навчальний посібник з музичної інтерпретації В. Москаленка [32], в якому автор формулює таке визначення «стилю музичної творчості»: «Специфіка світовідчуття та музичного мислення творчої особистості, яка реалізується

через систему музично-мовленнєвих ресурсів створювання, інтерпретування та виконання музичного твору» [32, с. 232].

На тонкий зв'язок звуковідчуття як світовідчуття вказує у дослідженнях 2000-х років В. Медушевський. «Звуковідчуття як світовідчуття – це праматерія інтонації, її передначало і передоснова, що існує до часу. Без цієї праснови інтонація була б порожня, так що нічого було б розгортати в часі. [...] Від надміру серця – від світоспоглядальної серцевини звуковідчуття – нервові нитки тягнуться до периферії, до місця, де звук (при безпосередньому або опосередкованому клавіш контакті з ним) незбагнено стикається з тією або іншою частиною тіла (палець піаніста, губи при грі на духових, зв'язки та весь апарат голосоутворення при співі) [...] Ніякий звук не народжується раніше звуковідчуття і прихованого в ньому світовідчуття»¹.

В посібнику «Духовний аналіз музики» В. Медушевський відмічає: «А хіба не всі засоби музики в руках виконавця? Виконавські засоби – такі, начало котрих може бути позначено в нотному тексті, а кінець втрачається в недосліджуваності інтонації. Остання може бути зафіксована в звукозапису, а слухом визначена тільки по духу, а не по букві» [28, с.512-513]. Але все ж таки, не дивлячись на принципову «недосліджуваність» виконавської інтонації, саме у виконанні формується особливий різновид твору – виконавський твір. Саме так називає продукт виконавського мистецтва Н. Корихалова. Ще в книзі «Інтерпретація музики» (1979) вона пише, порівнюючи композитора та виконавця: «Зміст діяльності в одному випадку – створення музичного твору, в іншому – його інтерпретація. Нарешті, продукт діяльності в першому випадку створений музичний твір, у другому – якийсь особливий “виконавський твір”, трактування твору, одноосібним автором якого виступає композитор. Створюване художником-артистом виконавське трактування, що містить його бачення, прочитання, тлумачення ним об'єктивно даного твору – ось плід його творчої діяльності» [19, с.156].

¹ Дана теза викладена в авторській електронній версії посібника В.В.Медушевського «Духовно-нравственный анализ музыки», 2014 р.

Одна з останніх праць, де обговорюється поняття «виконавський стиль», є монографія Ю. Ніколаєвської. Так, як засвідчує авторка, «основними параметрами виконавського стилю з позиції виконавської інтерпретології (разом із домінантними рисами особистості) є:

1) виконавська культура (на яку впливають, звісно, наявність школи, творчих контактів) і яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента;

2) виконавське мислення (перевага інтелектуалізму, логіки чи емоційності, системність), що обумовлює вибір репертуару та структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні «від твору – до тексту»);

3) виконавська поетика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіка, структурне мислення або формотворчий слух);

4) усвідомлена «звукотворча воля» (або хроноартикуляційна стратегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смислародження у виконавській інтерпретації;

5) постульовані стратегії творчості конкретної особистості, Номо Interpretatus» [38, с. 230].

Отже, підсумуємо. При вивченні виконавського стилю актуалізуються інші закони цілісності. По-перше, важливою є традиція або наявність школи (тобто генеза виконавського стилю), по-друге, вагомим у формуванні стилю є особистісні якості (темперамент, характер); по-третє, вагомим фактором є зв'язок між світовідчуттям і звуковідчуттям та еволюція стилю в часопросторі під впливом об'єктивних причин (творчих зв'язків, обставин життя тощо). Все вищеперераховане впливає на формування констант виконавського стилю.

Стиль виконання залежить не тільки від авторського задуму твору, що виконується, але і від індивідуальності виконавця, його інтелекту, темпераменту, нарешті, від смаків епохи, країни, навколишнього середовища. В якому б обсязі ми не розглядали виконавський стиль, він завжди зберігає

свої індивідуальні характерні ознаки. З огляду на це ми маємо право розбирати і властиві певному стилю репертуарні тяжіння та уподобання. Виходячи з даного тлумачення виконавського стилю, можна вважати, що безпосереднім його виразом є, виконавська інтерпретація. Теорія стилів формувалася протягом багатьох десятиліть і в наш час має певну структуру. Стили поділяються на епохальні, національні, історичні, стилі шкіл, напрямків, індивідуальний стиль і т. д. Кожен з напрямків має свої індивідуальні риси та структуру.

1.2 Етапи творчої біографії М. Ковалю

«Спів – це не професія, це – стан душі» – стверджував народний артист України, професор Микола Петрович Коваль.

Життєвий та творчий шлях М. Ковалю умовно можна розділити на такі етапи:

1. допрофесійний;
2. навчання в консерваторії;
3. творче становлення (початок служіння в театрі);
4. зрілий (педагогічна діяльність).

Почнемо аналізувати творчу біографію М. Ковалю з *допрофесійного етапу*.

Коваль Микола Петрович народився 9 травня 1946 року в селі Верхосулка, Сумського району, пізніше з всією сім'єю переїхав у селище Косівщина. Звертаючись до книги Ю. Щукіної «Гама творчої долі Миколи Ковалю», дізнаємося, що батьки майбутнього видатного артиста добре і охоче співали. Микола Коваль пригадував часті «вечорниці» в батьківській оселі: «В родині всі співали, по лавках сидячи». Старша сестра Миколи Лідія додала: «Коли батьки співали, то лампа в хаті гасла – голоси мали сильні. Арії з «Запорожця за Дунаєм», українські пісні, популярні «Чорнобривці». Батько весь час співав «Реве та стогне Дніпр широкий». Йдемо лугом, а він

як заведе пісню, то в мене аж серце заходилося. Раніше так скрізь в нас було – де йдеш, там і співаєш» [цит. за 61, с. 19].

Микола Коваль рано став самостійним. Ледь дочекався завершення дев'ятого класу і не маючи ще сімнадцяти років, вирішив поїхати з рідних країв до Маріуполя навчатися в будівельному училищі. Приїхавши один в чуже, велике місто, він проявив себе як людина рішуча, працездатна, та яка не боїться труднощів. В часи навчання в училищі, Микола Петрович згадував, що не знаючи нот, співав під гітару популярні на той час пісні. І саме в Маріупольському училищі пристрастився до гри в волейбол.

Після закінчення навчання в училищі, Микола Коваль був призваний служити в армії. Саме під час служби відбувся перший публічний виступ Миколи Ковалю, про який він розповідав: «В армії я вперше й вийшов на сцену, пам'ятаю. Це було для мене тоді як у вищому світі побувати! Мій перший виступ у великому клубі побачили тисячі слухачів, дев'ять рот. Я саме тоді вивчив «Пісню кохання», яку співав Микола Кондратюк. Я ж її запам'ятав і став співати. Гарна пісня... Не знаю, як співав, проте – оплески і в підсумку перше місце. От таким був мій перший вихід» [цит. за 61, с. 23]. Художня особистість М. Ковалю формувалася на основі української та найкращих зразків світової музичної культури, а саме на популярних в той час піснях з репертуару М. Магомаєва, Е. Хіля, В. Ободзинського, Д. Гнатюка, Ю. Гуляєва.

Більшість часу військової служби йому пощастило служити в Львові. Олександр Чепалов згадує: «Якось ми їхали до Львова в поїзді в одному купе і він довго розповідав з жартами, як він це любив, що в армії його начальник - генерал, у якого він працював водієм, почувши його на одному з концертів, сказав, що йому потрібно вчитися і Коваль не заперечував»². Ось так завдяки людській небайдужості до самородку, М. Ковалю пощастило прослухатись у професора по вокалу у львівській консерваторії. На прослуховуванні його природні здібності були оцінені по заслугах. Зі слів М. Ковалю, його майже

² З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим.

прийняли до консерваторії: «Пригадую, до консерваторського хорового класу привели мене. Там я вперше прослуховувався. Не знаючи нот, ані азів академічного співу, я заспівав “Черемшину”. Потім мені професор арпеджіо грав. Я заспів вокалізи на голосні. Професор зацікавився, сказав – треба вчитися, можна вступати на підготовче відділення. Відтоді мрія про те, щоб стати співаком розпалася в мені чимдужче» [цит. за б1, с. 25].

Але навчатися у Львові Миколі Ковалю так і не судилося, так як для цього треба було десь жити (прописки не було), працювати (але на роботу не візьмуть, бо не прописаний, та й на військовий облік треба ставати за місцем прописки). Незважаючи на те, що на шляху до професії своєї мрії стали тоді для Миколи Петровича, здавалося б, нездоланні побутові труднощі, він не відмовився від неї.

2. Навчання в консерваторії

Майбутній співак ніяк не міг розраховувати на чийсь підтримку: за його спиною не було іменитих в музичному товаристві батьків, і він був змушений важко фізично працювати, щоб влаштувати своє життя. Досягав всього лише своєю працею – все він робив з повною віддачею, відповідально та сумлінно. Тому після закінчення військової служби, Микола Коваль влаштувався працювати на завод, але мрія про професію співака його не залишала, і він вечорами, після роботи поспішав до музичної школи в клас свого першого педагога по вокалу Ярослава Сергійовича Кульчинського, котрий був випускником класу В. Монахова в Харківській консерваторії. Саме Я. Кульчинський і зорієнтував Миколу на вступ в Харківську консерваторію.

Для вступу до консерваторії Микола підготував різноплановий басовий репертуар. Програма складалася з арії Варязького гостя з опери «Садко» М. Римського-Корсакова, з популярних пісень обрав улюблену «Черемшину» з платівки Дмитра Гнатюка, а також пісню «Варна», яку почув в виконанні М. Магомаєва.

Не маючи чіткого усвідомлення, до кого в клас хоче вступити на навчання, Микола Коваль довірився долі: «Коли приїхали на консультацію, Ярослав Сергійович мене запитав, до кого я хочу в клас. Назвав мені народного артиста СРСР Євгена Червонюка. Я ж до нього і схилився. Проте в той день Червонюка не було і мене перехопив Костюк» [цит. за 61, с. 29] Так в 1970 році Микола Коваль був зарахований на підготовче відділення вокальної кафедри Харківської консерваторії в клас О. Костюка.

М. Коваль згадував, що підхід викладача був індивідуальний, відбувалася «виточка» артиста, співака: «Костюк не заважав, а підказував. Зараз розумію, що він був правий. Ми з Олексієм Олександровичем засвоювали поступово по півтону. Неквапливо розширювали діапазон. Мі-бекар, потім Фа. І так щороку. Костюк не форсував моє навчання» [цит. за 61, с. 40]

Саме в студентські роки Миколі Ковалю пощастило зустріти свою майбутню дружину – Тетяну Кондратьєву, яка прийшла викладати на кафедру концертмейстерської майстерності (від 1976 року). Талант акомпаніатора, значний досвід викладача у купі з винятковою професійною школою, успадкованою від наставників та педагогів, надали можливості Тетяні Ігорівні розвинути вокальний дар Миколи Ковалья та сприяти його кар'єрному зростанню.

У 2014 році Микола Петрович так відповів на запитання щодо ролі Т. Кондратьєвої у своєму професійному зростанні: «Тетяна Ігорівна для мене, як співака, це все, це фундамент мого успіху. Нехай хто завгодно інший про мене щось говорить, тільки їй я довіряю суцільно. У дружини ідеальний слух. Навіть так скажу, якщо в антракті вона до мене у гримерку не зайшла, то я знаю: погано сьогодні співаю партію» [цит. за 61 с. 43].

Протягом семи років навчання в консерваторії (1970 – 1977 роки) маестро розвивав смак, удосконалював культуру виконання, розкривав яскравість і своєрідність голосу, який все більше і більше кристалізувався як *драматичний баритон*.

Завдяки своїм яскравим природним вокальним даним, винятковій працездатності та наполегливості, в той час коли майбутній співак перейшов з підкурсів на перший курс навчання в консерваторії, його одразу взяли до оперної студії. Першою прем'єрою, в якій випала честь співати Миколі, стала опера «Евгеній Онегін» П. Чайковського. Постановку здійснювали диригент А. Калабухін та режисер І. Ривіна. В прем'єрі Микола Коваль виконував зовсім маленьку партію Зарецького – секунданта Онегіна, якого грав Владислав Верестніков. Трохи згодом А. Калабухін доручив студентові ще одну невелику партію в цій же опері – Ротного. А вже через рік, навчаючись на другому курсі, Микола заспівав свою першу головну роль – Євгенія Онегіна, постановку здійснив легендарний Ізраїль Соломонович Штейман.

До кінця 3-го курсу в репертуарі студента М. Ковалю вже було декілька серйозних оперних партій, з якими можна було прослуховуватись до оперного театру: Євгеній Онегін в однойменній опері П. Чайковського, Марсель в опері «Богема» Дж. Пуччіні та Григорій Грязной в опері «Царева наречена» Н. Римського-Корсакова.

Коли М. Ковалю лишався всього рік до завершення консерваторії, Володимир Лукашов – режисер-постановник та на той час художній керівник Харківського академічного театру та балету ім. М. Лисенко, доручив йому виконати в оперній студії вкрай відповідальну центральну партію Григорія Грязного в опері «Царева наречена» Н. А. Римського-Корсакова», роль, яка стане однією з основних в подальшій творчості співака завдяки дивному збігу з комплексом внутрішніх і зовнішніх даних актора. Для амбітного чоловіка така велика роль була підставою змагатися за першість з іншим виконавцем, вже провідним солістом харківської опери Анатолієм Грозою. Партнерами молодого соліста стали Ірина Журіна, Олена Соболева та Світлана Орлова – Марфа, Олена Романенко та Наталія Сікалова – Любаша.

Про ті роки зберіг безцінні спогади режисер-вчитель Миколи Ковалю Володимир Лукашев: «У Колі був повний комплекс даних для співака-актора оперного театру. Його дані рідкісні. Дуже працездатний та обдарований, він

прийшов до консерваторії з недостатніми культурою та інтелектуальною базою, але тут були педагоги (як згодом і в театрі, де Миколою опікувалися головний диригент, головний режисер, балетмейстер), які здатні були навчити, сформувавши смак, культуру, вкласти знання. Коля ж був здатний до навчання, навіть спраглий. Коваль приклад того, як навчання наповнює посуд людини по вінця. Він не лише артистичний, але й завжди уважний до того, що йому пропонувалося, фундаментальність в опануванні партіями йому прищепила унікальна плеяда викладачів харківської консерваторії. Тому вже з перших робіт Коваль став набирати. Його Грязной вже в оперній студії став заявкою, що зацікавила театр. Як професіонал він був активним, він був трудар, причому не з поверхових талантів, які є дуже обдарованими, проте не дотягують до планки видатних. В театрі тоді було багато баритонів: Гроза, Манжула, Іванов, Манойло, Білобров, багато молоді. Людей сім було. І, не зважаючи на це, Коля поступово зробив провідні партії. На моїх очах він виріс у чудову повноцінну творчу особистість» [цит. за 61, с. 45].

Роль Грязного стала фінальним акордом успішного навчання у консерваторії для Миколи Коваля. На молодого співака звернув увагу тоді головний диригент Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка Анатолій Калабухін і запропонував йому роботу в театрі в якості соліста. У 2019 році народний артист України, професор, завідувач кафедри оперної підготовки ХНУМ ім. І. П. Котляревського А. Калабухін згадував: «З Миколою Петровичем ми були пов'язані багато років, починаючи з того моменту, коли він був ще студентом, співав в оперній студії. По закінченню консерваторії він мав наміри працювати в філармонії, але я, будучи тоді головним диригентом ХНАТОБу, запропонував йому роботу в оперному театрі. Він ще сумнівався, але його дружина, Тетяна Ігорівна Кондратьєва (вона тоді ще не була його дружиною, а працювала концертмейстером у класі, в якому навчався Микола Петрович), переконала

його неодмінно йти до оперного театру».³ Так у Миколи Коваля і почалась кар'єра оперного співака на сцені уже рідного Харкова, в академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка, де виступав з 1975 року (почав ще на третьому курсі консерваторії) і до останніх днів свого життя.

3. Творче становлення (початок служіння в театрі)

Прийшовши до Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка в 1975 році, Микола Коваль протягом перших років заспівав майже в кожній виставі усі невеликі ролі. Виконував партії Ротного та Зарецького в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського, які він вивчив та виконував ще в оперній студії на першому курсі консерваторії, Марулло – в «Ріголетто» Дж. Верді, Маркіза в «Травіаті» Дж. Верді; Моралеса та Данкайро – в опері «Кармен» Ж. Бізе».

М. Коваль виступав у великій кількості в виставах для дітей. Про той час згадує доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Олександр Чепалов: «Микола Коваль, коли прийшов в театр, ми з ним практично в один час почали працювати, ще був студентом консерваторії і співав невеликі партії, наприклад партію Вовка з дитячої опери «Червона шапочка» І. Гокієлі, і тоді у нього була невелика тремоляція в голосі. У той час працювали Манойло, Гроза, Жайворонок, Іванов і на перший погляд ніщо не віщувало того, що він може продовжити цю чудову когорту»⁴.

У 1977 році театр випустив новаторську для свого часу постановку опери «Кармен» Ж. Бізе. На прем'єрі вистави Микола Коваль співав невеличку партію Моралеса, а згодом і роль ватажка контрабандистів – Данкайро, чий розкішний квінтет з Кармен, Мерседес, Фраскітою та Ремендадо увінчує собою третю дію опери. Заспівавши майже всі баритональні партії в опері «Кармен» Ж. Бізе, Микола Коваль вже за рік досягнув в цій постановці піку бажаного для співака-баритона – роль

³ З особистого інтерв'ю автора з А. Калабухіним, 2019.

⁴ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2020.

Ескамільйо, яка вперше була виконана співаком 27 листопада 1977 року. М. Коваль прийшов на партію тореадора в умовах жорсткої конкуренції, коли цей образ вже переконливо інтерпретували А. Гроза, О. Нікітюк і О. Ткаченко.

Як згадує колега по сцені, соліст балету Володимир Марков (виконавець партії тореро у «Кармен-сюїті»), козирна роль тореадора «лягла» на несамовиту, неприборкану природу Миколи Ковалю: «Динамічний, пристрасний характер образу плюс голос від Бога завжди забезпечували Ковалю захоплення глядачів, особливо від куплетів Ескамільйо, які він частенько виконував і в концертах» [цит. за 61, с. 65].

Режисер вистави В. Лукашов назвав образ Ескамільйо першою значною удачею Миколи Ковалю у класиці: «Він відповідав як образу в Меріме, так і у Ж. Бізе. Як зіграти національного кумира? Тореро – той, хто ризикує життям і водночас той, в якому бурлить кров лицедія, тобто віртуоз у грі зі смертю. Так що від виконавця цієї ролі вимагається особливий комплекс якостей. Ковалю пасує ця, бо він сценічно «витончений», граційний, пластичний і має відповідний до Ескамільйо темперамент» [цит. за 61, с. 57].

Так від партії до партії М. Коваль впевненими кроками прямував на зустріч оперному олімпу театру. Після вдало виконаних невеликих партій, співаку почали доручати уже більш вагомні ролі, такі як партія Султана (травень 1978 рік) в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, партнерами в постановці були В. Думенко в ролі Карася, Є. Жаріков в ролі Селіх-аги, партія Ебн-Хакиа (Грудень 1978 року) в опері «Іоланта» П. Чайковського, партнерами в постановці були народна артистка СРСР, солістка «Большого» театру Т. Мілашкіна в ролі Іоланти, А. Гроза – Роберт, К. Шаша – Водемон, Т. Мактіна – Лаура.

Микола Коваль у трупі театру був наймолодшим серед виконавців партії Григорія Грязного з опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова

яку вперше молодий соліст заспівав на сцені оперного театру 30 грудня 1978 року.

Наступними партіями в репертуарі М. Ковалю стали такі значні ролі як Жорж Жермон в опері «Травіата» Дж. Верді, яку вперше на сцені харківського оперного театру він виконав в січні 1980 року (головну роль Біолетти виконувала народна артистка СРСР В. Арканова). Згодом з'явилася партія Томського в опері «Пікова дама» П. Чайковського (виконана в 1981 році), Тоніо з опери «Паяці» Р. Леонкавалло в постановці режисера В. Лукашова та диригента Я. Скибінського.

У знаковій для себе опері «Ріголетто» Дж. Верді М. Коваль на шляху до головної ролі спочатку виконував другорядні партії старця Графа Монтероне та «шляхетного» придворного Марулло. Фондовий запис зберіг голос Миколи Ковалю в партії Марулло в сцені та арії Ріголетто «*Cortigiani, vil razza*», роль якого виконував народний артист СРСР М. Манойло. Сам Микола Коваль розповідав про свій шлях до головної партії опери: «Великі партії готуються роками. Вивчив, спробував, попрацював із диригентом і режисером – відклали партію, подумали, потім повернулися до неї знову» [цит. за 61, с. 74].

4. Зрілий період творчості та педагогічна діяльність

З точки зору еволюції виконавського стилю М. Ковалю, зрілий період характеризується безпосередньо професійним володінням вокалом та стабільністю виконання.

З плином часу, партії, які М. Коваль виконував понад двадцять років з моменту приходу до театру, змінилися та поглибшали в його інтерпретаціях. Навіть просто кожна чергова вистава привносила у виконання щось нове та ледь помітне, а інколи, навпаки, суттєве, не говорячи вже про вплив вражень від участі у численних гастрольних виставах. Але й на рідній харківській сцені приводом переглянути, дещо змінити трактовку свого персонажа, виходячи не тільки з режисерського прочитання, але й з свого збагаченого культурного та життєвого досвіду, стають для Миколи Ковалю нові

постановки опер, в яких він вже виступав раніш. Одна з таких партій, до якої на новому етапі знов довелося повернутися співакові – Тоніо з «Паяців» Р. Леонкавалло. У 1987 році М. Коваль співав Тоніо у кількох виставах Познанського великого оперного театру і здобув своєю грою та, здебільшого, чарівним голосом схвальні відгуки місцевих репортерів. Тож іншою характерною рисою зрілого періоду творчості М. Ковалю є *переосмислення драматургії ролі*.

Окрім класичних оперних ролей, співак мав в своєму творчому доробку ролі в операх сучасних композиторів на зразок «Іркутської історії» М. Кармінського або опери-водевіля «Сват мимоволі» В. Губаренка, яку було написано спеціально задля Миколи Ковалю, де він грав головну роль – Шельменка.

Це одна з небагатьох комічних ролей, яку виконував М. Коваль. Микола Петрович володів не абияким почуттям гумору, та часто любляв пожартувати. Тетяна Ігорівна розповідала: «Почуття гумору він не втрачав навіть на сцені. Ось наприклад, в опері «Царева наречена» М. Римського-Корсакова він взагалі смішив своїх колег по сцені. В третій дії, коли він, вітаючи Ликова і Марфу, співав аріозо “*Пускай во всём Господня будет воля*”, стояв боком і якимось так майстерно заплющував одне око, ніби підморгуючи, не можна було встояти. Я була свідком, коли О. Соболева та інші солісти мало не падали від сміху. Потім він, звичайно, перестав це робити. Але він дуже любив гумор»⁵.

Опера В. Губаренка, на жаль, не стала знаковою для виконавця. І. Драч вказує на те, що опера не стала на початку 1980-х років репертуарною в Харківському театрі, бо «...запропоноване композитором нове трактування добре знайомих комедійних образів “Шельменка-денщика” відчутно полемізувало з пануючим тоді раціонально-соціологічним підходом до літератури, коли при характеристиці будь-якого твору підносилися виключно елементи реалізму. <...> Той ступінь умовності, з яким відтворювалися

⁵ З особистої розмови з автором з Т. Кондратьєвою, 2020.

Губаренком персонажі Г. Квітки, певною мірою залишалися недосяжними для харківської трупи, що більше орієнтувалася на здобутки “натуральної” школи та естетику народного примітиву» [14, с. 88]. Можливо, тому, що «постановники так і не визначилися, якої їй бути – чи ліричною, чи комедійною, чи жанрово-побутовою» [там само], а можливо – тому, що партія видалася зависокою для М. Коваля (за згадкою В. Болдирєва), цей образ залишився в творчості співака побічним, хоча, на нашу думку, міг би вийти в нього дуже вдало.

Особливо значущу роль відіграла у біографії М. Коваля вистава «Пам'ятай мене», написана композитором В. Губаренком. Це була друга редакція опери «Відроджений травень», яку в Харкові ставили диригент Л. Джурмій та режисер І. Черничко (прем'єра в Харкові відбулася 30.04.1980 р.). Опера призначалася для двох виконавців. Сам факт цієї вистави свідчить про те, що молодий співак у цей період вже досягнув такого рівня драматичної майстерності та досвіду, що був здатний протягом цілої вистави утримувати увагу глядача у загострено психологічному ліричному дуеті зі своєю партнеркою за виставою – Ліною Черних. Сам композитор називав цю оперу «ліричною новелою» (за визначенням І. Драч [14] – дуодрама у супроводі оркестру та хору) й, гадаємо, цей жанр виявився природним для співака, з його могутнім сильним голосом та вмінням відчувати сенси кожного слова.

У репертуарі кожного актора є хоча б одна роль, яка не просто стає улюбленою, а об'єктивно більш, ніж інші відповідає творчій індивідуальності майстра. У 1991 році, до відкриття чергового сезону, вже в новому приміщенні, Харківський національний оперний театр опери та балету здійснив постановку опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. У певному сенсі роль Бориса Годунова стала для Миколи Коваля нагородою та визнанням його зрілої майстерності. Зі спогадів Тетяни Ігорівни Кондратьєвої: «Бориса Микола Петрович почав співати на початку 1990-х років, коли в театр приїхав диригент з Москви Горелик, який ставив “Тоску”».

Він був дуже грамотною людиною. Такого виконання “Тоски”, яке було у нього, я давно не чула. Все було як мозаїка, оркестр був просто виліплений, там дуже важка фактура і для оркестру, і для солістів, без кінця міняються розмір і темп, але він настільки все зробив переконливо і здорово! Микола Петрович не відразу в “Тосці” все збагнув, йому потрібно було це довести і позайматися, а у нього було недостатньо уроків і він відмовився від прем’єри, так як ще не відчував себе в ролі Скарпіа. І ось саме Горелик сказав в театрі: ставте “Бориса Годунова” і співати повинен Коваль. Не бас, а саме він. І це була й залишалася найулюбленіша роль Миколи Петровича»⁶. Протягом наступних десятків років співак був єдиним виконавцем цієї партії у виставі. Бориса Годунова в його виконанні мали нагоду побачити та оцінити і європейські глядачі. В 1996 році Харківський оперний театр дав чотири вистави спочатку у французькому місті Рубе, а потім, за спеціальним запрошенням у Парижі, в славнозвісній залі «Опера де Массі».

Водночас від 1990 року М. Коваль почав викладати вокал в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського. В 1999 році він отримав звання народного артиста України, а з 2011 року став професором кафедри сольного співу. Роман Ткаченко, будучи першим учнем Миколи Петровича, який навчався в нього від першого курсу до асистентури-стажування, згадував: «Микола Петрович був педагогом, який дуже любив своїх учнів, дуже за нас переживав під час виступів, мабуть навіть сильніше чим за себе. Микола Петрович був суворим, але одночасно справедливим, був сильною особистістю. Для своїх учнів він був другим батьком і студенти це відчували. До кожного відносився з любов’ю та трепетом. Зі мною він працював над вирівнюванням звучання голосних звуків, над диханням. Особливу увагу приділяв “масці” – головному резонатору. Часто спеціальність проходила в театрі в гримерці Миколи Петровича, більшу частину уроку ми розспівувалися та співали вокалізи. Було декілька творів, обов’язково народна пісня та простенька арія. На початку навчання ми не

⁶ З особистої розмови автора з Т. Кондратьєвою, 2020.

прагнули одразу оволодіти всім діапазоном. На першому курсі я співав програму, в якій верхніми нотами були фа – фа-дієз, і потім кожен рік ми додавали по півтону і так далі. Микола Петрович ніколи не форсував розвиток голосу, він стверджував, що голос – це дуже тендітний інструмент і відноситись до нього потрібно дуже обережно. Тим паче той, хто поспішає швидко розширити діапазон, може навпаки нашкодити голосу»⁷.

У М. Ковалю в класі було не багато учнів, тому що співак працював за сумісництвом. І завдяки цьому професор Коваль мав змогу займатися з кожним студентом окремо та індивідуально. Часто через те, що спеціальність за розкладом у студентів була двічі, або в кращому випадку тричі на тиждень, Микола Петрович за для кращого вокального росту своїх студентів, запрошував їх до себе на урок в театр. Його гримерка була вокальною майстернею, в якій панувала завжди тепла, дружельюбна та творча атмосфера. Будучи учнем Миколи Петровича, завжди з великою радістю та неприхованим інтересом автор цього дослідження поспішав на спеціальність до театру, і думка про те, що ти будеш співати в оперному театрі ще більш мотивувала як найскоріше опанувати секрети вокального мистецтва і вийти на омріяну сцену. Микола Петрович сам, будучи «ковалем» свого голосу знав, що займатися своїм голосом треба систематично кожний день, потрібно вміти перед тим, як виходити на сцену (чи навіть на репетицію), правильно настроїти свій голосовий апарат. Співак постійно займався своїм вокалом, повторював партії, у нього був постійний тренаж. Він співав Бориса в 70 років, що свідчить про його правильну вокальну школу. В нього дуже гарно зберігся голос, повний сили, краси та кантилени. В. Болдирєв розповідав про професіоналізм Миколи Петровича: «Що стосується його творчої діяльності, варто відзначити таку деталь, що з голосом потрібно кожен день «вітатися». Микола Петрович належить до тих професіоналів, яких мало в театрі. Це дійсно професіонали такого плану, як хокеїсти, які незалежно від зборів, збирає їх тренер чи ні, виходять на лід і тренуються, так само як диригент

⁷ З особистої розмови автора з Р. Ткаченком, 2020.

викликає на репетиції співаків. Микола Петрович кожен день приходив в театр і перше що робив, це об одинадцятій годині ранку відкривав гримерку і починав розспівуватися. З таких співаків це були ще Шуляк, Романенко, Гращенко і ще декілька, які дійсно були віддані своїй професії. Коваль відноситься до таких. І так як спочатку у нього не було ідеальної школи, постійна робота над собою допомогла йому вирости в технічному плані»⁸.

Професор на початку уроку сідав за інструмент, грав мелодію розспівки, потім показував своїм голосом, а вже потім просив повторити студента. Весь урок від початку до кінця проходив в спокійній обстановці, завдяки чому досягалась максимально концентрація на вокалі. Микола Петрович ніколи не форсував навчання, а навпаки наполягав на систематичних заняттях і поступовому розвитку вокальних даних. Кожен урок завжди проходив в позитивному настрої. Часто коли щось не виходило й ти одразу засмутився, Микола Петрович вмів підбадьорити, вдало пожартувати – й одразу все знову налагоджувалось. Р. Ткаченко так згадував: «Ми – його студенти, вступаючи до консерваторії, думали, що до 5 курсу будемо вже солістами театру! Ось така ілюзія першокурсника... А Микола Петрович говорив: “Ну... років так через 15-20 навчишся”»⁹. Але то було сказано так, що хотілося вчитися і вчитися.

З власного досвіду спілкування з Миколою Петровичем та з його учнями, можна зробити висновок, що в житті він був Людиною з великої літери. В ньому було дуже розвинене почуття справедливості, з ним можна було порадитися навіть з приводу життєвих ситуацій, і він завжди закликав до справедливості та чесності по відношенню до інших та до самого себе. Микола Петрович ніколи не втручався в закулісні склоки, а всього досягав завдяки своїй праці та доказував все своїми виступами на сцені. Він дотримувався принципу: «Краще менше говорити, а більше робити».

⁸ З особистого інтерв'ю автора з В. Болдирєвим, 2020.

⁹ З особистої розмови автора з Р. Ткаченко, 2020

Концертмейстером в класі М. Коваля працювала Ольга Кобленць. Вона так згадує ці часи: «Праця концертмейстером у класі народного артиста України, професора Коваля Миколи Петровича збагатила моє життя спілкуванням з приголомшливою людиною і видатним артистом.

Працюючи в класі зі студентами, Микола Петрович всю свою вокальну майстерність, артистизм, музикальність і життєвий досвід намагався передати студентам в доброзичливій і гумористичній формі, що допомагало студентам бути розкутими і вільними. Створюючи яскраві і неповторні образи на сцені, Микола Петрович вимагав від студентів точного вивчення музичного матеріалу твору і на основі цього знаходження правильної музичної інтонації, яка б відповідала до виконуваного образу. Іноді одне проінтоноване слово або фраза змінювали сенс цілої сцени і образ ставав яскравішим і цікавішим. Досвід Майстра і талановитої людини дуже важливий не тільки для студентів, а й колегам (концертмейстерам і педагогам)»¹⁰.

Безумовно віхою в новій історії Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка стала постановка одного з найрепертуарніших творів російської класики – опери О. Бородіна «Князь Ігор», яка відбулася з аншлагом у червні 2007 року. Спектакль був показаний до закриття XI фестивалю «Харків мистецький». Постановку здійснили режисери І. Нестеренко та народний артист України, професор В. Лукашев, головний диригент театру, заслужений діяч мистецтв України та республіки Марій Ел В. Куценко, головний хормейстр О. Чернікін, головний художник театру, заслужений художник України Н. Швець. Хореографія виконана в постановці народного артиста УРСР С. Сергеева.

Першим князем Ігорем на новій харківській сцені став народний артист України Микола Коваль. Царствений, владний і вольовий, в усій поставі, в кожному погляді та жесті, Ігор у його виконанні був сповнений дії та сили.

¹⁰ З особистої розмови автора з О. Кобленць, 2020.

Микола Коваль до останнього дня свого життя був повністю відданим сцені театру, на якій він провів 45 років свого життя, а це половина взагалі існування харківського оперного театру, та своїм учням. Значення такого досвіду не можна недооцінювати, адже на той час, коли Микола Коваль почав співати провідні партії в цих виставах, він вже добре уявляв собі місце і завдання свого образу у цілісній концепції вистави й знав партитуру набагато ширше, ніж тільки в межах своєї партії.

Висновки до розділу 1

Життєвий та творчий шлях М. Ковалю умовно можна розділити на такі етапи: допрофесійний; навчання в консерваторії; творче становлення (початок служіння в театрі) та зрілий (блискучі ролі в театрі та педагогічна діяльність). Самостійне доросле життя співака стартувало доволі рано – з сімнадцяти років Микола Петрович переїхав до Маріуполя з бажанням отримати освіту в училищі. Зі спогадів сестри та інших родичів, з раннього віку Коваль проявляв себе як рішуча та відповідальна людина. Саме в училищі Микола Петрович вперше заспівав в колі товаришів під гітару. Не володіючи нотною грамотою, зі слів сестри, він відчув тягу та натхнення до музики, що і вважається початком довгого шляху в музичний світ. Перший доволі серйозний виступ Миколи Петровича відбувся в роки служби в армії – тоді публіка, за словами Ковалю, налічувала близько тисячі глядачів.

Завдяки людській небайдужості до самородку, М. Ковалю пощастило прослухатись у професора по вокалу у Львівській консерваторії. На прослуховуванні його природні здібності були оцінені по заслугах – професор порекомендував неодмінно займатися вокалом. До поради Микола Петрович дослухався – після повернення зі служби, влаштувавшись робітничим до заводу, почав відвідувати вечірню музичну школу та освоювати нотну грамоту. Згодом йому вдалося вступити на підготовче відділення вокальної кафедри Харківської консерваторії в клас О. Костюка.

Значний внесок у формування виконавця зробив не лише педагог, а й майбутня дружина – Тетяна Кондратьєва. Завдяки своїм яскравим природним вокальним даним, винятковій працездатності та наполегливості, в той час, коли майбутній співак перейшов з підкурсів на перший курс навчання в консерваторії, його одразу взяли до оперної студії. Зрештою, до закінчення третього курсу в репертуарі студента М. Ковалю вже було декілька серйозних оперних партій, з якими можна було прослуховуватись до оперного театру: Євгеній Онегін, Марсель, Григорій Грязной. Ще трохи згодом на перспективного співака звернув увагу Анатолій Калабухін і запропонував йому роботу в театрі в якості соліста. Так у Миколи Ковалю і почалась кар'єра оперного співака на сцені уже рідного Харкова, в академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка, де виступав з 1975 року (почав ще на третьому курсі консерваторії) і до останніх днів свого життя.

Прийшовши до Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка в 1975 році, Микола Коваль протягом перших років заспівав майже в кожній виставі усі невеликі ролі, виступав у великій кількості вистав для дітей. Перша головна роль була партія Ескамільйо з «Кармен» яку він заспівав 27 листопада 1977 року. Так від партії до партії М. Коваль впевненими кроками прямував на зустріч оперному олімпу.

З точки зору еволюції виконавського стилю М. Ковалю, зрілий період характеризується безпосередньо професійним володінням вокалом та стабільністю виконання. З плином часу, партії, які М. Коваль виконував понад двадцять років з моменту приходу до театру, змінилися та поглибшали в його інтерпретаціях. Окрім класичних оперних ролей, співак мав в своєму творчому доробку ролі в операх сучасних композиторів на зразок «Іркутської історії» М. Кармінського або опери-водевіля «Сват мимоволі» В. Губаренка, яку було написано спеціально задля Миколи Ковалю, де він грав головну роль – Шельменка. Справжніми шедеврами у виконанні Миколою Петровичем стали ролі Бориса Годунова, Ріголетто, Ескамільйо, Скарпія. Працюючи в класі зі студентами, Микола Петрович всю свою вокальну майстерність,

артистизм, музикальність і життєвий досвід намагався передати студентам в доброзичливій і гумористичній формі, що допомагало студентам бути розкутими і вільними.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ М. КОВАЛЯ В ТРАКТУВАННІ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ

2.1 Характеристика виконавської творчості М. Ковалю

Об'єктом осмислення музиканта, безумовно, є музичний твір, в роботі над яким розкриваються індивідуальні особливості виконавського стилю артиста. Виконавський аналіз, на відміну від музикознавчого аналізу, який спрямований на побудову теоретичної моделі твору або обґрунтування художньої інтерпретації, спирається на практичний арсенал способів і прийомів виконання і являє собою аналітичну діяльність щодо нотного тексту музичного твору, але безпосередньо пов'язану з вивченням тексту в процесі його виконання.

Визначимо основні аспекти виконавського аналізу:

1. дослідження виконавських засобів виразності (штрихів, артикуляції, динаміки, агогіки, фразування і т. і.);
2. виконавські засоби моделюють структуру, яка зафіксована в нотному тексті і обумовлюють драматургічний профіль твору, який реалізується в інтерпретації виконавця;
3. жанрові основи музичного твору (в деяких випадках саме виконавство може істотно вплинути на жанровий нахил) і його стилю (збіг чи розбіжність стильових установок автора-виконавця).

В цілому, вищезазначені пункти допомагають розкрити і аргументувати художній генезис твору на основі його стильових, жанрових та інших координат.

Аналізувати виконавську інтерпретацію образів ми будемо, використовуючи метод слухового стильового аналізу, намагаючись виявити позиції:

- особливості використання виконавських засобів виразності;

- аналіз формотворчих елементів виконавського стилю виконавця;
- класичні традиції виконання і виявлення власного виконавського стилю.

Звертаючись до інтерпретацій образів, які М. Коваль мав в своєму репертуарі, пропонуємо розглядати виконавський стиль співака як певну систему.



Згідно представленої таблиці, перш за все, звернемося до стабільних параметрів виконавського стилю Миколи Ковалю, а саме до *типу голосу*.

Якщо правильне твердження Бюффона, що стиль – це людина, то ми можемо стверджувати з тим же правом, що забарвлення звуку або тембр – «це і є сам співак» [48, с. 26]. У співаків особливо чітко можна помітити

відповідність якості звучання голосу характеру самого митця, так як вокалісти найбільше відрізняються один від одного саме забарвленням голосів. Особисті риси характеру М. Ковалю відтворювалися у тембрі голосу співака: він був прямолінійний, доволі категоричний, вольовий, сміливий. Про характер Миколи Петровича розповіла його дружина Тетяна Ігорівна: «Микола Петрович міг сперечатися, коли він вже “підріс” в музичному відношенні. Тоді у нього складалося своє особисте уявлення, яке він доводив своїм виконанням. Ось так і не інакше. Через це ставалися часті сутички в театрі: працюючи з такими режисерами як Куколев, який ставив прекрасні вистави, Микола Петрович не завжди погоджувався на запропоновані трактування ролі. У нас з ним також були суперечки. Наприклад, якось ми вчили Онегіна (ще коли Микола Петрович навчався в консерваторії і співав цю партію в оперній студії), і так розсварилися, що я викинула ноти, а він грюкнув дверима і вийшов з класу. І чому? Він співав першу фразу *«Вы мне писали, не отпирайтесь»* надто агресивно і не в тому ключі – не враховуючи інтелігентність Онегіна – ні, хотів лише по-своєму. В результаті Микола все одно погоджувався. Він багато доводив не словами, а музикою – своїм співом»¹¹.

Микола Коваль небагатослівний – риса характеру, яка є дуже рідкісною в артистичному середовищі. Розповів про характер М. Ковалю і його «хрещений батько» в музиці А. Калабухін: «Ми пройшли з ним разом дуже великий шлях, і ось, що можу сказати про нього як про людину – в театрі склоки і скандали це звичайна справа, але Микола Коваль ніколи не брав участі в подібних ситуаціях. Виключено! Коваль і інтриги це речі несумісні. Він досягав результатів лише своєю працею і особистісними якостями, а не закулісними інтригами. Мав великий успіх у публіки, безсумнівний успіх!».

Індивідуальність тембрів співаків залежить не лише від характерних якостей та рис: не можна уникати факту фізіологічної унікальності – в світі не має однакових тембрів, не зважаючи на єдину фізичну будову голосового

¹¹ З особистого інтерв'ю автора з Т. Кондратьєвою, 2020.

апарату. Якщо аналізувати якість звучання, наприклад, скрипки чи кларнету, то вагомим стає матеріал, з якого виготовлено інструмент і звичайно майстер, що не є значущим в характеристиці голосу. В цьому є своєрідний парадокс. Природа наділяє співаків безліччю фізичних механізмів, а художнє застосування голосових резонаторів може тонко змінювати звукову цінність і барви голосу. Анатомічна причина різного забарвлення голосу полягає виключно в різноманітності пристосування порожнин-резонаторів до роботи голосових зв'язок. Таким чином, у співаків виявляється тембр голосу – критерій музичної індивідуальності.

За класифікацією типу голосу, Микола Петрович драматичний баритон, або бас-баритон. Своїми враженнями про першу зустріч з М. Ковалем поділився народний артист України, професор Володимир Болдирєв: «Коли я вступив до консерваторії, Микола Петрович уже закінчував. Ми займалися у одного педагога, я тоді ще був доволі недосвідченим в музичному сенсі, але відразу звернув увагу, що у Ковалю сам “матеріал” був шикарний»¹².

Темний та оксамитовий окрас його тембру свідчить про повноцінне використання низьких та грудних обертонів. Але це не є ознакою відсутності високої форманти – співак завжди фокусував звук у «масці», яку сам він називав «мікрофоном», завдяки чому йому вдавалося перекривати потужну звукову «стіну» оркестру та доносити кожне слово до слухачів на останньому ряду, навіть на *piano*. Цьому вмінню вчив і своїх студентів – вміти користуватися своїм природним «мікрофоном» – «маскою», бо завдяки цьому прийому досягається важливий ефект – «співати процентами, не витрачаючи повного потенціалу», так як саме це є запорукою довголіття голосу, його здоров'я та витривалості. Проаналізуємо особливості **вокальної школи** співака.

В ХХ столітті після створення Харківської консерваторії (1917 рік) вокальний клас цього закладу започаткував вихованець італійських майстрів У. Мазетті, Ф. Бузоні, П. Масканьї – Федеріко Алессандро Бугамеллі (1876–

¹² З особистого інтерв'ю автора з В. Болдирєвим, 2020.

1946), який і став фундатором харківської вокальної школи. Ще один етап становлення школи сольного співу пов'язано з трьома ключовими фігурами: П. Голубєва, М. Михайлова, Т. Веске. Власне, професор Павло Васильович Голубєв – учень та послідовник Ф. Бугамеллі – обіймав посаду завідувача кафедрою сольного співу у довоєнні та післявоєнні роки ХХ століття (всього протягом 23 років, 1930–1953). З його класу вийшли всесвітньо відомі співаки – Народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Манойло, Н. Суржина та багато інших. Він був творчою особистістю, мав могутній інтелект, багату внутрішню культуру. Його велика заслуга не тільки у педагогіці, а й у науково-дослідницькій роботі.

Саме завдяки творчій плідній взаємодії італійської, російської та української вокальних традицій Л. Цуркан називає харківську вокальну школу однією з «провідних мистецьких шкіл в Україні» [51, с. 56].

Микола Коваль навчався в консерваторії в класі О. Костюка, вчителем якого був П. Голубєв, тож справедливо стверджувати, що корні вокальної школи Миколи Петровича мають витоки з італійської вокальної школи «*Bel canto*». Про це свідчить також захоплення Миколи Ковалю видатними італійськими оперними співаками, такими як тенор Франко Кореллі та баритон Етторе Бастіаніні. Саме ці артисти були кумирами Миколи Петровича, про це він сам розповідав своїм студентам на уроках зі спеціальності та часто ставив співаків в приклад, як свій еталон звучання. Також Микола Петрович згадував, що його колеги в театрі часто вказували на подібність та схожість в голосах та в вокальній школі з італійським співаком Етторе Бастіаніні.

Будучи на гастролях за кордоном в 1982 році на сценах Мадриду (Іспанія), Миколі Ковалю пощастило співати в концертах на одній сцені з італійськими співаками, які славляться майстерністю на весь світ, і він розповідав, що італійці в основу звукотворення ставлять саме «маску», тобто високу позицію та дихання, в розспівках активно використовують голосну «і» та ніколи не перевантажують грудним звуком свій голос особливо в

самому початку занять. Також особливу важливість «маски» в співі Микола Петрович відзначав коли доводилося співати в складних акустичних умовах: погано чуючи себе та втрачаючи слуховий контроль, співак починає надолужувати звучання за рахунок надмірного форсування, що одразу позначається на якості звучання голосу та його витривалості. Голос швидко втомлюється та втрачає свої барви. В такій ситуації Микола Петрович спирався на внутрішні відчуття, і саме «мікрофон» був помічником. Тож, у формуванні власних навичок Микола Коваль був прихильником італійської вокальної школи.

Важливою рисою майстерності М. Ковалю була стабільність вокалу. В. Болдирєв поділився спогадами: «Коваль був професіоналом своєї справи, рідко хворів: на моїй пам'яті всього дві-три вистави, коли через хворобу головного виконавця спектакль скасовували. Це свідчило про його професійний «стрижень» і найголовніше про його професійне ставлення до театру і до творчості». Володимир Олександрович зазначив, що регулярність та систематичність занять є важливим фактором розвитку виконавця: «... якщо ти один день не позаймався, ти цей день як співак прожив даремно. Саме тому Коваль був професіонал з великої літери».

Побудова драматургії ролі. Головним інструментом Миколи Ковалю в створенні сценічного образу був красивий, звучний, благородного тембру та повного діапазону **голос – драматичний баритон**. Артистові властива «інтелектуальна» голосова емоція. Його вокальна манера завжди знаходить підкріплення в сценічному комплексі зовнішніх даних і раціональності трактування образів. Аналізуючи метод роботи М. Ковалю з авторським нотним текстом, треба відзначити, що його трактування є строго класичним та точним щодо вказівок композитора. М. Коваль не допускає неточностей та агогічних відхилень, поважно ставиться до тексту виконуваних творів все це вказує на превалювання «інтелектуального типу» виконавця. Ось як про це згадує дружина Миколи Петровича, Тетяна Ігорівна: «Що стосується раннього періоду творчості Миколи, він вступив до консерваторії без

музичної освіти, уважно слухав і намагався робити все, що йому пропонували, був ідеально слухняний з технічної сторони; але, що стосується музики, ось тут він був впертою людиною»¹³. Також, Тетяна Ігорівна згадувала про спільну роботу над романсом О. Бородіна «*Для берегов отчизны дальней*», будучи концертмейстером співака: «...романс дуже важкий: там потрібні і інтелект, і голосоведення, і знання поетичного тексту, що є аргументом для трактування. І він так його заспівав, я просто не очікувала. У нього спрацьовувала інтуїція і було дуже виразним слово, в яке він багато вкладав»¹⁴. Кожне слово співака і в опері, і в камерній музиці було чутно тому, що він вкладав душу у поетичний текст. Також яскравою індивідуальною рисою виконавця була краса кантилени, плавність та гнучкість звуковедення. Особливу увагу М. Коваль приділяв ораторському мистецтву – співак ніколи не ставився посередньо до вимови тексту, не зважаючи на мову, на якій співав, а навпаки, завжди з особливою повагою та «смаком» ставився до поетичного слова. У нього кожне слово було настільки чітким, завжди було зрозуміло про що він співає. Завжди чітка артикуляція та дикція. І студентів своїх вчив, що треба кожне слово гарно промовляти, навіть якщо виникають якісь вокальні труднощі, то саме слово може допомогти подолати вокальні труднощі.

Природа обдарувала його не тільки красивим, проникливим тембром, але й яскравим акторським талантом. Його харизматичність, артистичний магнетизм не залишають байдужими глядачів в залі, та змушують співпереживати і проживати разом зі співаком життя його сценічних героїв. Зі слів О. Чепалова¹⁵, у М. Коваля була внутрішня наповненість і, як наслідок, благородство, значущість: виходячи на сцену, кожен герой був значним. Особливою енергетикою володів артист: він привертав увагу всіх глядачів та не міг залишитися не поміченим на сцені ще й тому, що він був волейболістом та мав гарну фізичну форму.

¹³ З особистого інтерв'ю автора з Т. Кондратьєвою, 2020.

¹⁴ З особистого інтерв'ю автора з Т. Кондратьєвою, 2020.

¹⁵ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2019.

Ще один приклад впливу співака на глядачів наводить Тетяна Кондратьєва: «Микола Петрович дуже багато працював над образом Бориса, багато раз говорив, що відчуває, що робить щось не так і це стосувалося останньої сцени з сином – чимось він був незадоволений. Він мені пояснив, що не так це вимовляв *«сын мой, дитя моё»*. І після того, як він зробив так як йому хотілося, мені подзвонила колега, яка відвідала виставу, і розповіла, що ридала від того, як Микола Петрович заспівав цю фразу. Тому що все у нього йшло від глибини душі. Взагалі він був дуже вразливою і тонкої натури людиною».

Співак завжди перед початком освоєння нової ролі, звертався до літературних першоджерел та до оригіналу твору. Особливу увагу приділяв точному перекладу іншомовного тексту. Головний режисер Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка Армен Калоян розповідав, що дослівний підстроковий переклад всього клавіру опери «Кармен» Ж. Бізе він знайшов саме у Миколи Петровича, який співак сам власноруч підписав у своєму клавірі при вивченні партії Екамільйо. Це свідчить про те, що співак прагнув розуміти не тільки текст, який належав його герою, а повністю зануритись у драматургію та розвиток сюжетних ліній опери. Саме завдяки такому скрупульозному відношенню до значення слова, текст з вуст співака набував особливого значення, змісту та глибини, – кожне слово, кожна інтонація перетворювалася у «музично-смысловий подих». Також Микола Петрович активно користувався цезурами, що допомагало «оживити» музичну фразу та фіксувати увагу глядача на головній думці в тексті героя.

В день вистави Микола Петрович був зібраним, намагався менше спілкуватися, хвилювався. Хоча здавалося, він вже народний артист і має за плечима великий багаж виступів, але все одно хвилювався. Говорив, що краще коли хвилюєшся, чим коли навпаки. М. Коваль ніколи не був байдужим до того, що робить – в цьому глибина його особистості.

«Субтекст». В процесі інтерпретування ролей Микола Петрович звертав увагу на кожен дрібничок, він хотів зрозуміти чому його персонаж так діє, які його мотиви. Кожен його рух був доцільним та підкріпленим внутрішнім сенсом. В його рухах не було нічого зайвого, навпаки помітна стриманість та глибина, якими він і підкорював глядача. Артист, створюючи сценічний образ, активно користується зовнішніми засобами виразності: пластикою тіла, жестами, мімікою, ходом. У певній економії виконавських засобів відбивалося характерне для співака почуття міри, яке, однак, не виключало глибокого і непоказного вживання в образ, при яких сценічні почуття відчувалися як реальні, справжні і пережиті в дану мить. Говорячи про динаміку розвитку ролі, О. Чепалов зазначав: «М. Коваль співав дуже значно, в основному це було за рахунок вокалу. Він більше вокаліст сама динаміка в сенсі змін пластики, якихось швидких рухів – це йому не було властиво. Артист не вживав всяких прийомів, як, наприклад, Євген Червонюк: він скочувався з трону і постаменту, а у М. Ковалю такого не було»¹⁶.

М. Коваль прекрасно володів майстерністю художнього гриму, що є особливо важливим в оперному театрі, де співаків часто призначають на роль не за віковими або зовнішніми ознаками, а за голосовим критерієм. Виразність гриму в кожній ролі М. Ковалю завжди є частиною його образу. З першого погляду на нього розумієш напромак, в якому актор трактує персонажа, домінуючу рису його характеру: розум та важкий тягар страждання на обличчі Бориса або Алеко; елегантність та франтуватість Томського; царственість та неквапливість Султана; суворість та брутальність Грязного; імпозантність Ескамільйо. Співак завжди відповідально ставився до костюмів, в яких грав виставу, про що свідчать слова Тетяни Ігорівни: «... до костюмів він дуже приксіпливо ставився, він повинен був виглядати ідеально. У цьому сенсі Микола Петрович був дуже вимогливим»¹⁷.

¹⁶ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2019.

¹⁷ З особистого інтерв'ю автора з Т. Кондратьєвою, 2020.

Аналізуючи виконавський стиль М. Ковалю, виявляємо, що співак, працюючи над створенням образів, вживається в роль в певній послідовності: спочатку чітко вибудовує психологічний портрет ролі та прагне зрозуміти обставини та мотиви дій і думок героя. Наступним етапом є емоційне наповнення образу, яке здійснюється протягом кожної вистави по-особливому і, що найголовніше, органічно. З кожним новим виходом на сцену Микола Коваль багато обдумував образ, який виконував, і кожен раз щось змінювалося та переосмислювалося співаком, як згадує Тетяна Ігорівна: «... ось, наприклад, вночі прокидаюся і бачу, що він лежить і ворушить губами – про себе співає, щось переглядає в партії, а вранці мені каже: “А я не дарма не спав, дещо придумав, але ти це побачиш на сцені”. Тому що він переживав, що я буду заперечувати. Я ніколи не тиснула на нього, або так, щоб він цього не помічав. Він переглядав прочитання партії, і ось потім, коли Горелик вже не приїжджав, запросили на Бориса диригента з Одеси Шаврука. Микола Петрович його дуже цінував»¹⁸.

Такі образи зі складною і суперечливою психологією вчинків, як Борис Годунов, Ріголетто, Григорій Грязной, Скарпіа – найулюбленіші і найкращі в репертуарі М. Ковалю. Артист знаходив в драматургічній або музичній характеристиці образу натяк на можливість виправдання або послаблення будь-якої провини героя, якого грає. Співак був на стороні свого персонажа, роблячи усе можливе, щоб він став близьким і зрозумілим глядачу так само, як цей герой близький власне йому. А в тому, якими переконливими засобами вдається М. Ковалю досягти цього, і полягає особлива приваблива сила його виконавської майстерності.

Є певна індивідуальна логіка в підході Миколи Ковалю до образу і протягом вистави. Чим далі від початку, тим більш розкуто та невимушено почуває себе Микола Коваль в ролі. Його герой не одразу опановує актором і починає певною мірою керувати його почуттями та діями, навіть підказувати щойно винайдені риси зовнішнього малюнку ролі, інтонаційні акценти. І

¹⁸ З особистого інтерв'ю автора та Т. Кондратьєвої, 2020.

головним чинником, збуджуючим творчу уяву М. Ковалю протягом вистави, є музика і слово. Такий методичний підхід М. Ковалю до створення ролі дозволяє акторові, незважаючи на будь-які обставини (втомленість, погане самопочуття), залишатися на стабільно високому професійному рівні виконання. Вокалістам взагалі складніше, ніж іншим акторам, виходити кожного разу на сцену в оптимальному стані. При ідеальному самопочутті виконавцю доводиться співати дуже рідко. В усіх інших випадках доводиться спиратися на майстерність. Чітко окреслений, раціонально вистроєний фундамент ролі завжди забезпечує Ковалю його професійний мінімум. А професійний максимум залежить від натхнення.

Театрознавець О. Чепалов згадував: «Микола Коваль був абсолютно універсальний співак. Це довів не тільки Борис Годунов, а й інша будь-яка партія у нього була гідна втілення. Не можна сказати, що Ріголетто у нього був краще, а Амонасро гірше – він був завжди абсолютно рівний і стабільний, виступав навіть будучи хворим. У нього не було такого, що один спектакль гірше, а інший краще. Він мав значну кількість прихильників, які ходили спеціально на нього. І ось він дожив до таких років, зумівши не втратити вокальну форму. Як це йому вдавалося це інше питання. Але форму він не втрачав, в ці роки співаки вже щось «хімічать», намагаються якось підтримати самого себе, розраховують свої сили, у нього такого не було, він виходив і як кажуть співаки, – доповідав по повній програмі»¹⁹.

Поряд з оперними партіями, в творчому доробку М. Ковалю значне місце займає і камерний репертуар, серед якого твори П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, Ф. Шуберта, І. Брамса, С. Рахманінова, М. Глінки, О. Даргомижського, А. Рубінштейна. Дуже любляв Микола Петрович авторські естрадні пісні А. Бабаджаняна, Г. Свиридова, О. Білаша, І. Шамо, П. Майбороди, В. Михайлюка та інших. Зі слів Тетяни Ігорівни: «З камерного репертуару він дуже добре співав романс Рубінштейна “Перед воєводою”, тому що це була театралізація з внутрішнім

¹⁹ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2019.

монологом. Також дуже любив народні пісні, наприклад “*Ноченька*”, яку часто виконував в дружньому колі. Всі завмирили, коли він співав»²⁰.

У Миколи Петровича було багато концертів у Національному технічному університеті «Харківський політехнічний інститут», на яких він виконував класичну музику, народні пісні та романси. Микола Петрович відчував себе більш комфортно на оперній сцені в образі, ніж за роялем, виконуючи камерний репертуар, тому співаючи романси, він перетворював їх на театральне дійство. О. Чепалов часто був ведучим концертів, на яких виступав Микола Петрови, тому зберіг такі спогади: «У створенні образу йому дуже допомагала Тетяна Ігорівна, тому що, наприклад, в камерному репертуарі, коли він співав романси М. Мусоргського, це були маленькі сценки, при чому сценки він не розігрував, а за рахунок інтонації і тембрового забарвлення прикрашав і робив сценками, він наче вів діалог між автором і персонажем, і все це було всередині одного невеликого романсу-мініатюри. Я пам'ятаю дуже добре, це був його вечір, я вів його в малій залі, стою за лаштунками і думаю: “Ну дає!”. Ось така була у нього образність»²¹.

Ось що говорить про важливість камерного репертуару для співака В. Болдирєв: «Концертно-камерне виконавство ми завжди недооцінювали, коли почали займатися роботою в театрі, а, взагалі, це навіть набагато складніше ніж співати в спектаклі, адже сховатися нема чого: ні гриму, ні костюмів, ні декорацій. І найголовніше, що заспівати сольний концерт необхідно витримати велике вокальне навантаження. Ось, здавалося б, магомаєвські пісні (мій проект, з яким мене запрошували в різні міста) – просто пісні, але вони є радянською класикою, іноді легше арію заспівати ніж пісню. А заспівати їх близько двадцяти, ще і з оркестром, – це велике навантаження на голосовий апарат, дуже важко заспівати. Я не був на

²⁰ З особистого інтерв'ю автора та Т. Кондратьєвої, 2020.

²¹ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2019.

ювілейному концерті М. Ковалю, але слухав запис, і мені дуже сподобалося. Особливо його улюблена пісня І. Шамо – «Осіннє золото»²².

Завершуючи огляд творчості М. Ковалю, підкреслимо, що він був справжнім співаком-артистом і найвдалишими в його репертуарі є драматичні партії, до аналізу яких ми й переходимо.

2.2. Драматичні партії в репертуарі М. Ковалю

Образ Ріголетто

Опера «Ріголетто» написана композитором Дж. Верді за мотивами п'єси В. Гюго «Король бавиться». В основі драми були реальні діючі герої, тільки перенесені в оригінальні сюжетні колізії. Дж. Верді насамперед цікавила психологічна драма, тому текст В. Гюго піддався скороченням. Сюжет набув більш камерного звучання; акцент був перенесений на показ особистих взаємин героїв у драматичних ситуаціях.

Композитору було запропоновано змінити горбатого блазня на традиційного оперного красеня, чому маестро рішуче заперечив. «Співаючий горбань? – писав Верді. – Чому ж ні? Чи буде це вражаючим? Цього я не знаю; але якщо цього не знаю я, то цього не знають і ті, хто запропонував це змінити. Я ж якраз знаходжу привабливим зобразити це дійова особа зовні потворним, безглуздим і внутрішньо пристрасним, повним любові» [цит. за 45, с. 215].

Партитура «Ріголетто» була закінчена надзвичайно швидко – за сорок днів. У сюжеті легковажний герцог, який прагнути насолоди, протиставлений своєму придворному блазневі, під в'їдливою маскою якого ховається люблячий і страждаючий батько. Придворних Верді виписує як підлабузників і лицемірів, а Джилду – дочку Ріголетто – виводить зразком душевної чистоти і відданості. Багатогранність цих персонажів і глибину їх переживань підкреслює музика.

²² З особистого інтерв'ю автора з В. Болдиревим, 2020.

Аналізувати інтерпретацію М. Ковалю образу Ріголетто будемо на прикладі відеозапису спектаклю, який відбувся 26 жовтня 2013 року в Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка. Матеріал взято з особистого архіву Т. Кондратьєвої.

Про постановку опери «Ріголетто» в Харківському національному театрі опери та балету ім. М. Лисенка розповідав О. Чепалов: «Для мене образ Ріголетто це не обов'язково образ, який повинен бути дорослою та старою людиною. Але справа в тому, що постановка «Ріголетто» у нас в театрі була дуже традиційною»²³. Наразі вже існує безліч осучаснених постановок, навіть ті, що проходять на сцені цирку, що додає особливого шарму історії персонажів та їх образам. О. Чепалов засвідчує, що М. Коваль інтерпретував образ Ріголетто, наслідуючи М. Манойло: використовував горб, підтискав ліве плече, вдавав, що він накульгує; додаючи: «... він міг би, суто з режисерської точки зору, грати хоч просто у фракку – за рахунок свого голосу, інтонацій, він би з цією роллю впорався – просто заспівати Ріголетто (неважливо в якому костюмі, це була не те що б лущиння, це було все наносне і другорядне)»²⁴.

До партії Ріголетто Микола Коваль звернувся в той час, коли її виконували такі метри вокального мистецтва як Народний артист Радянського союзу Микола Манойло. Саме він ввів молодого оперного співака в цю партію.

Олександр Чепалов розповідає: «Микола Манойло сам призначив Ковалю своїм наступником і з ним працював. Я думаю, що саме таке звучання його голосу: кантилена, розспівність, згладженість регістрів, темперамент, це все від Миколи Манойло. Зважаючи, що Манойло був учнем Голубєва, тут прослідковується наслідування вокальної школи»²⁵. Також О. Чепалов вказує на неабияку впливовість та розсудливість артиста Манойло, бо він був

²³ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2020.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

нагороджений званням народного артиста СРСР, тому, той факт, що Манойло працював з Ковалем, «... це був дійсно знак якості».

Сам М. Коваль розповідав, що, вперше відкривши клавир опери та продивившись повністю партію Ріголетто, – одразу ж його закрив, бо, на перший погляд, здалося, що занадто важка партія. «Великі партії готуються роками: вивчив, спробував, попрацював із диригентом і режисером – відклали партію, подумали, потім повернулися до неї знову», – розповів він про свій шлях до Ріголетто [цит. за 61, с. 103] Насправді так і є: партія Ріголетто є однією з найважчих партій в репертуарі баритона, вона є апогеєм майстерності та показником високого професіоналізму співака. Про це свідчать й спогади видатних виконавців. «Один із найкращих світових виконавців ролі Ріголетто – Тіто Гоббі писав, що він йшов до неї одинадцять років. Це найскладніша баритональна партія, для якої потрібен драматичний баритон, дужий, але польотний! Менше того, її не можна виконувати молодому співакові, яким би він не був майстром: у нього ще організм не той, він може пошкодити зв'язки, втративши самоконтроль на сцені. От заспіваєш ти Ріголетто так, як співаєш Онегіна, і можеш не доспівати до кінця, тому що ця партія провокує форсувати звук», – писав К. Гарсєв в статті про виконання М. Ковалю [10]. Закономірно, що до однієї з головних ролей свого репертуару – Ріголетто, М. Коваль прийшов за аналогією до Тіто Гоббі, на другому десятку років роботи у театрі. На думку В. Болдирєва, «...це був момент у Миколи Петровича, можна сказати критичний в його творчості, коли він взявся за партію Ріголетто»²⁶. Володимир Болдирєв також розповів про талановитого співака Ярослава Іванова, що був відомий на весь радянський союз у 1980-ті роки та співав в той час в харківському театрі. Іванов трохи глузував, відгукуючись про М. Ковалю на початку його виконання партії, ніби «ще один каліка з'явився». Насправді ж важкими для М. Ковалю видалися перші два роки роботи над партією, бо, як зазначає В. Болдирєв, «... в нього були проблеми з інтонацією. Але потім, включаючи

²⁶ З особистого інтерв'ю автора з В. Болдирєвим, 2020.

свої мізки і свою працездатність, він вплив з цієї ситуації»²⁷. Задля досягнення результату в опері Верді, М. Ковалю довелося відмовитися на час від виконання партії Ескамільо, передавши цю партію у виконання В. Болдирєву.

За сюжетом, Ріголетто вперше перед глядачем з'являється в першій картині першої дії на розкішному балу Герцога Мантуанського. Раптово загальні веселощі і танцювальна музика перериваються грізним голосом. Це старий граф Монтероне, який прийшов сюди з прокляттям герцогу за зганьблену честь своєї дочки. У цей момент придворний блазень герцога, горбань Ріголетто, виходить вперед і зло насміхається над старим. Монтероне зберігає гідність і в той момент, коли герцог наказує укласти його під варту, Монтероне загрожує Ріголетто страшною помстою та проклинає блазня. Це було прокляття, вимовлене ображеним батьком. Ріголетто – сам батько і глибоко забобонна людина – в жаху відвертається.

В цій сцені, на перший погляд, може здатися, що гра М. Ковалю дещо стримана в своїй емоційності. Проте, коли на загально витриманому тлі особливо загострено проступають кульмінаційні моменти ролі, стає зрозумілим, що саме в цьому контрасті стриманості та неприхованості бурхливих почуттів і полягає трагічний вплив, який властивий виконанню Ковалем ролі Ріголетто. Зовнішня характерність образу народжується у актора, здається, через внутрішнє психофізичне перевтілення: внутрішня сутулість, пригніченість своїми комплексами реалізується у зовнішньому прояві – горбі та кульгавості.

Інтриги Ріголетто — це своєрідна форма захисту від жорстокого та розбещеного суспільства, проте «нормальних» зовнішньо людей. У трактовці Ковалю Ріголетто аж ніяк не звикся та не пристосувався до свого каліцтва. Воно і фізично, і морально гнітить його, розвинувшись у щось на зразок комплексу. Тому його обличчя, навіть коли на ньому з'являється недобра усмішка, сповнене болу в очах. На відміну від інтерпретації образу

²⁷ З особистого інтерв'ю автора з В. Болдирєвим, 2020.

М. Манойлом, персонаж якого не погоджується з тяжбою долі та ніби кидає виклик життєвим подіям, що виражено в зовнішньому вольовому посилі, образ Ріголетто в інтерпретації М. Ковалю є більш замкненим, інтровертним та сконцентрованим на собі.

В фіналі першої картини – М. Коваль переконливо передав враження передчуття майбутньої катастрофи: як реакція на прокляття Монтероне, як потрясіння та усвідомлення неминучості розплати за усі попередні злочини, вихоплюється в його на смерть переляканого героя, поваленого на підлогу, страшний, надлюдський стогін. І тимчасове повернення в рідну оселю до улюбленої дочки, єдиного уособлення гармонії, краси та любові в його житті, не приносить Ріголетто заспокоєння.

Однією з найбільш хвилюючих і драматичних сцен, коли-небудь написаних Верді, є сцена та арія Ріголетто «*Cortigiani, vil razza*» («*Куртізани, виплодки пороку*») з другої дії, коли горбань повернувся в будинок Джильди, але не знайшов її там. Зрозумівши, що її викрали, він дає клятву знайти викрадачів і помститися їм. Ріголетто поспішає до замку герцога, він у відчаї, наспівує, як і повинен робити придворний блазень, пісеньку «*Ла-ла, ла-ла...*», але цього разу його весела пісенька сповнена тривоги і болю. Він всюди шукає свою дочку, і коли на мить з'являється паж з повідомленням для герцога, то Ріголетто здогадується, що його дочка тут, в замку у герцога. В обуренні і розпачі кидається він на присутніх, намагаючись пробитися крізь них до дверей; ридаючи, він у відчаї падає на підлогу; він жалібно молить їх – але, на жаль, все марно.

З моменту появи М. Ковалю на сцені, він вступає у взаємодію з партнерами. Це виражено у швидкоплинному погляді на хор та сатиричній посмішці до Марулло. Далі у сцені артист уникає прямого зорового контакту з героями, його погляд спрямований вниз, голова схилена. М. Коваль *не використовує швидких рухів, динаміка зміни пластики помірна, але одночасно всі жести є значними та переконливими.*

Режисером було не дарма обрано мізансцену, в якій М. Коваль знаходиться на авансцені, а артисти хору знаходяться в глибині сцени й оточують його. Таким чином, персонаж Ріголетто є протиставленням морально скаліченому суспільству. Відмітимо використання героєм економних жестів: рухи руками є обмеженими за амплітудою, що виражає пригнічений психологічний стан героя. Привертає увагу глядачів те, що артист в епізоді, коли він звертається до знаті: *«Так ви спали? Отже мені все наснилося»* певний час стоїть нерухомо на авансцені, а потім на контрасті динаміки використовує активний вольовий посыл в сторону придворних, ніби замах на них, але розуміючи своє безсилля зупиняється, продовжуючи наспівувати лейтмотив арії: *«Ла-ла, ла-ла...»*. Мізансцени та рухи, які виконує співак є завжди продуманими та підкріплюються змістом виконуваного ним тексту. Кожен рух артиста має смислове підґрунтя, та не використовується дарма. Такий принцип економії та раціональності жестів і виразних засобів свідчить про інтелектуальний тип виконавця.

Свідомо розвиненого художнього смаку Миколи Ковалю у поєднанні з драматичним талантом є фінальна сцена вистави, в якій Коваль – Ріголетто, пригортаючи до себе свою дитину, що помирає, стриманою мімікою, немов тамуючи страшенний фізичний біль, передає усе остаточне розуміння катастрофи, яка сталася, і в інтонаціях, найтонших нюансах почуттів Ріголетто, які висловлюються у його голосі, проглядає внутрішній світ самого Миколи Ковалю. Мабуть, тому такою вільною від штамів, переконливою та глибоко драматично-зворушливою є ця сцена у виконанні артиста.

Розпач та трагізм долі Ріголетто у фінальній сцені М. Коваль виражає через схлипування у інтонуванні мелодичного матеріалу. Окрас голосу темний, густий, сповнений печалю. Такого ефекту досягає через навмисне затемнення та акцент на грудному резонуванні та низьких обертонах. Короткі, майже речитативні мотиви вимовлені з особливою чіткістю та активно проартикульовані. В контрастному фінальному епізоді привертає

увагу раптова зміна психологічного стану героя. За сюжетом Джилльда помирає на руках в батька. Всю сцену М. Коваль стоїть навколішках, його мізансцена досить скупа, енергетику та дієвість виражають міміка: насуплені брови, зморщений лоб, прищурений погляд, спущені кутики рота; та жести: погладжування в своїй долоні рук доньки, обійми за плечі.

Енергетичного магнетизму артист досягає завдяки внутрішньому монологу: майстерно взаємодіє з партнерами в паузах, виражає осмислений погляд, не виходить з психологічного стану та тримає інтригу до фінального акорду.

Образ Бориса Годунова

Роль Бориса Годунова із однойменної опери М. Мусоргського можна вважати однією з найкращих ролей у виконанні М. Ковалю і через велике психологічне навантаження, яке властиво цьому образу, і через відточеність, і через максимальну цілісність, виключне відчуття актором загальної концепції ролі, яку він реалізує в кожному слові, в кожному жесті, навіть просто у погляді. Борис Годунов М. Ковалю – це роль, в якій безпомилково було винайдено інтонацію та внутрішній темпоритм.

Лібрето опери написав сам композитор за мотивами однойменної трагедії О. Пушкіна. Є багато редакцій опери «Борис Годунов». Сам М. Мусоргський залишив дві; його товариш М. Римський-Корсаков зробив ще дві, один варіант оркестровки опери запропонував Д. Шостакович і ще два варіанти були зроблені Дж. Гутманом і К. Ратгаузом в середині двадцятого століття для нью-йоркської Метрополітен-опера. Кожен з цих варіантів дає своє вирішення проблеми, які сцени, написані Мусоргського, включити в контекст опери, а які вилучити, а також пропонує свою послідовність сцен. Останні дві версії, до того ж, відкидають оркестровку О. Римського-Корсакова і відновлюють оригінал М. Мусоргського. М. Коваль був прихильником другої редакції (1872 рік) Мусоргського, так як принцип, закладений композитором,

передбачає виконання, яке було б скоріше наближеним до розмовної інтонації, ніж до демонстрації краси мелодії.

По сюжету дія в опері відбувається в Росії і Польщі в 1598-1605 роках. Борис вперше з'являється на сцені в другій картині прологу, його гнітять сумніви і зловісні передчуття. При характеристиці Бориса в палітрі фарб у Мусоргського переважають темні тони: низький регістр супроводу, великоваговий, розмірений ритм басів, похмурі гармонії, мінорні тональності. У центрі другої картини прологу – аріозо Бориса *«Скорбит душа»* – це його перше висловлювання. Уже тут відчувається розлад героя і з самим собою, і конфлікт з боярами, з народом. Вокальна лінія в партії Бориса речитативна і завдяки цьому рельєфно «малює» в музиці сенс кожного його слова. Наприклад, при зверненні до Бога (*«О праведник, о мой отец державный! Воззри с небес на слёзы верных слуг...»*) мелодія разом з думкою Бориса спрямовується вгору, до найвищого, кульмінаційного звуку аріозо. На словах *«Теперь поклонимся почиющим властителям Руси»* відбувається ладо-тональне «освітлення», особливо рельєфно після похмурого початку. Славлення з дзвоном обрамляє сцену коронації Бориса.

Проаналізуємо інтерпретацію образу Бориса Годунова Миколою Ковалем на матеріалі відеозапису постановки опери в Харківському національному театрі опери та балету ім. М. Лисенка. Матеріал взято з особистого архіву В. Болдирєва.

М. Коваль, створюючи образ величного, вольового і, разом з цим, трагічно самотнього царя, не награв, не намагається удавати «царственість». В особливо відповідальній першій сцені Бориса музична тема його монологу різко контрастує з піднесеною, бурхливою, переповненою пафосом картиною коронації на царство. Голос Миколи Коваля звучить з якоюсь трагічною, втомленою інтонацією, весь його образ вражає величністю, якої співак досягає напрочуд простими засобами. В кожному наступному монолозі Бориса, коли співак залишається наодинці з залом, він дотримується принципу щирої сповіді. Запобігти виникненню пафосності, штучності

інтонації в цих великих, напружених за зміною думок та почуттів, монологів, зробити їх виправданими в контексті виключного реалізму музики Мусоргського, Ковалю вдається через *прийом внутрішнього монологу* Годунова перед самим собою, перед власною совістю.

Друга дія опери відбувається в царському палаці в Кремлі. Борис, увійшовши до кімнати, ласкаво звертається до дочки, а потім з цікавістю слухає захоплену розповідь свого сина Феодора, який розглядає карту-креслення землі Московської. Речитатив і арія Бориса в цій сцені є найбільш розгорнутою його характеристикою в опері. Мелодична лінія округла і пластична, вона передає душевний вигляд благородної і страждаючої людини, змученої сумнівами і докорами сумління. Але ні в родині, ні в державних справах Борису немає – це кара за вбивство царевича (монолог *«Достиг я высшей власти»*). Співаку органічно та переконливо вдається передавати відтінки інтонацій, з якими його герой звертається чи то до ненависного Шуйського, чи то до улюблених доньки та сина. Амплітуда виразності його тембру дуже велика – від жорстокої погрози до сповненої співчуття та скорботи інтонації. Проте домінантою завжди, в кожній фразі Ковалю, відчувається благородство і моральна та ідейна перевага Бориса над усіма, хто його оточує. Князь Шуйський приносить звістку про появу в Литві самозванця Дмитрія. А коли Шуйський, на прохання Годунова, з садистсько-документальною точністю описує картину події вбивства, смакуючи жахливі подробиці, муки Бориса досягають апогею – починає бити годинник з курантами, йому мариться привид вбитого царевича. З неперевершеною майстерністю Мусоргський втілює в музиці душевні переживання царя, якого переслідує образ царевича Дмитрія («сцена з курантами»: *Ух, тяжело!.. Дай дух переведу»*).

М. Коваль надає особливе значення кожному слову та фразі в партії Годунова, що створює більше можливостей щодо роботи над роллю, не тільки з огляду на її музичну складову, але й стосовно драматичного тексту. Наприклад, кульмінаційна сцена видіння Бориса: *«Что это там, в углу...*

колышется, растет?..», в якій співак позбавлений як музичного супроводу, так і мелодичного матеріалу, є цікавою саме тим, що в ній виконавець отримує можливість продемонструвати свій хист в якості драматичного актора. Борис Годунов Миколи Коваля навіть в цьому епізоді не виглядає метушливим та наляканим, а згідно з особливостями творчої індивідуальності актора, залишається благородно-стриманим у проявах почуттів, аж наскільки вражаюче-драматичними вони б не були.

Зовнішньої виразності образу додають пишне вбрання героя та майстерний грим. М. Коваль, створюючи гримування власноруч, підкреслює контур брів, використовує перуку та бороду, що слугує вираженням мудрості, вагомості, статності. Хода актора є прямою, впевненою, рухи та кроки помірні за темпом, що не провокує відчуття квапливості та дрібності. М. Коваль користується широкими та відкритими жестами: підіймає руки до рівня грудей, вгору, ніби взиваючи. Співак раціонально використовує сценічний простір: маючи з реквізиту лише один стілець, він динамізує діалог з Шуйським завдяки переміщенню сценою. Виразним засобом є смілива постать спиною Ковалю до залу, що створює ефект присутності глядача. В даній сцені композитором було використано прийом психологічного протиставлення: епізоди зі сміхом Бориса є вираженням певної наляканості, стану, що межує між реальністю та містикою. Співак втілює прийом засобами міміки: округлює очі, підіймає вгору брови та скули, погляд стає ніби скляним; а також контрастом настроїв: завмираючи в стані стурбованості, раптово та стрімко прямує в глиб сцени. Пластичним прийомом у використанні Ковалю є ефект відчуття задухи: співак намагається вивільнитися від зайвої одежі та тугих комірців, передаючи стан знесилення та душевної тяжби. Таким чином, весь арсенал «субтексту» співака слугує задля реалізації об'ємності образу Бориса. Р. Ткаченко, який є співаком хору театру та мав нагоду буди учасником постановки з Миколою Петровичем на одній сцені, згадує: «Дивлячись на Миколу Петровича на сцені в образі, реально лякається, в гарному сенсі, бо розумієш, що це вже не Микола Петрович, а

справжній цар Борис. Ти забуваєш, що це вистава і по-справжньому переймаєшся його акторською грою, що доповнена прекрасним вокалом»²⁸.

Тембр голосу співака є стабільно-драматичним, але використання різних відтінків і «фарб» створює цілісний та різносторонній образ героя. Відмітимо, що М. Коваль широко використовує мелодекламаційний характер звуковедення своєї партії, спираючись на композиторський задум. Увагу глядача привертає вимова літературного тексту, що базується на активній роботі мовного апарату: «крупное» слово, чітка дикція, округла артикуляція. У сцені з Шуйським Борис переживає повну палітру емоційних станів: від заляканого до рішучого, від безсильного до сповненого мужності; всі ці стани поділяються на зовнішнє вираження почуттів та внутрішнє: екстравертні та інтровертні. Співак демонструє такі зміни емоційного фону героя не лише засобами «субтексту», а й тонко користується «барвами» тембру голосу: екстравертні стани, кульмінаційні епізоди артист відтворює за рахунок гучних динамічних нюансів, більш кантиленного звучання та міцним енергетичним посилом голосу; інтровертні стани, так звані «тихі кульмінації», виконуються здебільшого на *piano*, у речитативному характері, окрас голосу виражає відчуття знесилення.

Образ Скарпіа з опери «Тоска» Дж. Пуччіні

«Тоска» – одна з найбільш драматичних опер Дж. Пуччіні, яка написана на сюжет однойменної п'єси французького драматурга В. Сарду. Музика її яскрава та експресивна. У розгорнутих сценах вільно чергуються речитативні та аріозні форми, що об'єднуються детально розробленою оркестровою партією.

За сюжетом Барон Скарпіа – головнокомандувач поліції, цинічна і жорстока людина. Це контрастний образ жахливо порочного і при цьому щирого, світської людини і служителя влади. Такі протиставлення надають драматизму та неабиякого демонізму образу. Незважаючи на таку

²⁸ З особистої розмови автора з Р. Ткаченком, 2020.

характеристику, і навіть всупереч цьому, в репертуарі Миколи Ковалю ця роль є однією з найкращих.

М. Коваль в створенні образу відштовхувався не тільки від негативних рис Скарпіа (жорстокість, підступність). Артист використовував в цій ролі багато виразних штрихів та засобів, якими він володіє як в вокальному плані, так і в драматичному, а саме в *пластичному вирішенні образу*. Почуття художньої міри не дозволило М. Ковалю піти стандартним шляхом у винайденні характерності цього образу. Актор витримує інтригу, прагнучи, щоб глядач, так само як і головна героїня, якомога пізніше дізналися про справжню сутність його Скарпіа.

Визначними рисами його барона є шляхетність походження, розум, бездоганне володіння світськими манерами, неквапливість. В першому акті вистави, під час розмови з Флорією в каплиці, Скарпіа виявляє до героїні таку щирю турботу, що не можна не захопитися високим рівнем артистизму та містифікаторства начальника поліції. Він вміє вислухати, поспівчувати, висловити надію на краще майбутнє, розмовляє з Тоскою нарочито вповільнено, дещо монотонно. Таким чином, співак створює враження, ніби його герой поступово гіпнотизує свою жертву в лиці Флорії Тоски. І все це без жодного різкого руху чи то роздратованої інтонації, щоб жертва не встигла запідозрити, що їй готують пастку. Цинізм та брутальність Скарпіа в інтерпретації Ковалю не в зовнішніх проявах, а в глибокому переконанні, що можна шляхом погроз домогтися прихильності або видерти зізнання шляхом катування чи спровокувати зраду за допомогою наклепу. В сцені смертельної агонії Микола Коваль завжди вдало уникає натуралістичних деталей і саме в цій картині дозволяє своєму героєві, вперше та в останнє, певну людяність в інтонації, хоча слова Скарпіа вихоплюються з його грудей з останнім тужливим подихом, глухо та віддалено, немов душа не хоче розлучатися з тілом.

М. Ковалю в ролі Скарпіа вдалося максимально виявити свої зовнішні дані: атлетична висока постать, струнка сценічна статура, контрастні, мужні

риси виразного обличчя, яке так гарно підлягає гриму. Завдяки низько насуненій на чоло темній перуці та недоброму з-під неї погляду очей, створюється ледь вловиме враження схожості персонажа на хижака, дуже розумного хижака. І хоча Скарпіа зодягнений в розкішний камзол з позументом та пишними мережаними манжетами і жабо, не можна позбутися враження, що це не зовсім і людина, а щось на зразок демонічного.

Своїми враженнями про образ Скарпіа у виконанні М. Ковалю поділився О. Чепалов та зазначив важливу деталь: «Я дуже любив його Скарпіа. У нього *не було поділу образів на лиходіїв, на хороших і поганих*. Його Онегін здавався мені менш переконливим, тому що там повинен бути лиск, тонкість душевна. У нього це було все більш прямо, але ось сам характер переживань він передавав дуже переконливо»²⁹.

Голосова виразність Ковалю в цій ролі – це вдалий збіг властивих його голосу ознак з особливостями образу, який він відтворює.

Висновки до Розділу 2

Аналіз виконавської інтерпретації образів, що входять у репертуар М. Ковалю, був зроблений на основі слухового стильового методу, який став підґрунтям для виявлення наступних позицій:

- особливості використання виконавських засобів виразності;
- аналіз формотворчих елементів виконавського стилю виконавця;
- класичні традиції виконання і виявлення власного виконавського стилю.

Виконавський стиль був розглянутий крізь призму певної системи, що включає стабільні (тип голосу, вокальна школа, побудова драматургії ролі, наявність внутрішнього монологу) та мобільні (тембр голосу, агогіка, динамічне нюансування, репертуар, «субтекст») параметри.

²⁹ З особистого інтерв'ю автора з О. Чепаловим, 2019.

Особисті риси характеру М. Ковалю відтворювалися у тембрі голосу співака: він був прямолінійний, доволі категоричний, вольовий, сміливий. Микола Коваль був людиною небагатослівною – риса характеру, яка є дуже рідкісною в артистичному середовищі. За класифікацією типу голосу, Микола Петрович драматичний баритон, або бас-баритон. Темний та оксамитовий окрас його тембру свідчить про повноцінне використання низьких та грудних обертонів, при цьому співак завжди фокусував звук у «масці», яку сам він називав «мікрофоном». Миколи Ковалю орієнтувався на звучання видатних італійських оперних співаків, таких як тенор Франко Кореллі та баритон Етторе Бастіаніні, які були його кумирами.

Головним інструментом Миколи Ковалю в створенні сценічного образу був красивий, звучний, благородного тембру та повного діапазону голос – драматичний баритон. Артистові властива «інтелектуальна» голосова емоція. До того ж, він добре грав у шахи, що свідчить про аналітичний склад розуму.

Його вокальна манера завжди знаходить підкріплення в сценічному комплексі зовнішніх даних і раціональності трактування образів. Аналізуючи метод роботи М. Ковалю з авторським нотним текстом, треба відзначити, що його трактування є строго класичним та точним щодо вказівок композитора. М. Коваль не допускає неточностей та агогічних відхилень, поважно ставиться до тексту виконуваних творів – все це вказує на превалювання «інтелектуального типу» виконавця. Яскравою індивідуальною рисою виконавця була краса кантилени, плавність та гнучкість звуковедення. Особливу увагу М. Коваль приділяв ораторському мистецтву – співак ніколи не ставився посередньо до вимови тексту. Співак прагнув розуміти не тільки текст, який належав його герою, а повністю зануритись у драматургію та розвиток сюжетних ліній опери. Саме завдяки такому скрупульозному відношенню до значення слова, текст з вуст співака набував особливого значення, змісту та глибини, – кожне слово, кожна інтонація перетворювалася у «музично-смісловий подих».

Артист, створюючи сценічний образ, активно користується зовнішніми засобами виразності: пластикою тіла, жестами, мімікою, ходом. У певній економії виконавських засобів відбивалося характерне для співака почуття міри, яке, однак, не виключало глибокого і непоказного вживання в образ, при яких сценічні почуття відчувалися як реальні, справжні і пережиті в дану мить.

Аналізуючи виконавський стиль М. Ковалю, виявляємо, що співак, працюючи над створенням образів, вживається в роль в певній послідовності: спочатку чітко вибудовує психологічний портрет ролі та прагне зрозуміти обставини та мотиви дій і думок героя. Наступним етапом є емоційне наповнення образу, яке здійснюється протягом кожної вистави по-особливому і, що найголовніше, органічно.

Особливим шармом та проявом професійної майстерності Миколи Петровича як співака, так і актора, були драматичні оперні ролі. Як вважають колеги-співаки, диригенти, колеги-педагоги, яким випала можливість працювати з Ковалем та спостерігати його творчий шлях, шедеврами в творчому доробку стали ролі Бориса, Ріголетто, Скарпіа. Всі вони отримали відбиток рис характеру, властивих М. Ковалю. На основі аналітичних спостережень, в дослідженні вдалося висвітлити особливості інтерпретації даних ролей.

Так, образ Ріголетто у виконанні Ковалю є більш замкненим, інтровертним та сконцентрованим на собі, на відміну від інтерпретації М. Манойло. Відмітимо використання героєм економних жестів: рухи руками є обмеженими за амплітудою, що виражає пригнічений психологічний стан героя. Особливо яскравими виглядають вольові посилення, що створюють контрастність та багатогранність характеру героя. М. Коваль раціонально використовує сценічний простір: динамізації набувають його переміщення із авансцени вглиб. Взаємодія з партнерами відбувається завдяки зоровому контакту; виразного ефекту на глядача справляє прийом розфокусованого погляду, схиленої голови та загальної постави. Окрас голосу темний, густий,

сповнений печалю. Такого ефекту досягає через навмисне затемнення та акцент на грудному резонуванні та низьких обертонах. Короткі, майже речитативні мотиви вимовлені з особливою чіткістю та активно проартикульовані. Енергетичного магнетизму артист досягає завдяки внутрішньому монологу: майстерно взаємодіє з партнерами в паузах, виражає осмислений погляд, не виходить з психологічного стану та тримає інтригу до фінального акорду.

Роль Бориса Годунова із однойменної опери М. Мусоргського можна вважати однією з найкращих ролей у виконанні М. Ковалю і через велике психологічне навантаження, яке властиво цьому образу, і через відточеність, і через максимальну цілісність, виключне відчуття актором загальної концепції ролі, яку він реалізує в кожному слові, в кожному жесті, навіть просто у погляді. М. Коваль, створюючи образ величного, вольового і, разом з цим, трагічно самотнього царя, не награв, не намагається удавати «царственість». Голос Миколи Ковалю звучить з якоюсь трагічною, втомленою інтонацією, весь його образ вражає величністю, якої співак досягає напрочуд простими засобами. Запобігти виникненню пафосності, штучності інтонацій Ковалю вдається через *прийом внутрішнього монологу* Годунова перед самим собою. Домінантою завжди, в кожній фразі М. Ковалю, відчувається благородство і моральна та ідейна перевага Бориса над усіма, хто його оточує. Хода актора є прямою, впевненою, рухи та кроки помірні за темпом, що не провокує відчуття квапливості та дрібності. М. Коваль користується широкими та відкритими жестами. Пластичним прийомом у використанні Ковалю є ефект відчуття задухи: співак намагається вивільнитися від зайвої одежі та тугих комірців, передаючи стан знесилення та душевної тяжби. Таким чином, весь арсенал «субтексту» співака слугує за-для реалізації об'ємності образу Бориса. Співак демонструє такі зміни емоційного фону героя не лише засобами «субтексту», а й тонко користується «барвами» тембру голосу: екстравертні стани, кульмінаційні епізоди артист відтворює за рахунок гучних динамічних нюансів, більш

кантиленного звучання та міцним енергетичним посилом голосу; інтровертні стани, так звані «тихі кульмінації», виконуються здебільшого на *piano*, у речитативному характері, окрас голосу виражає відчуття знесилення.

В створенні образу Скарпіа М. Коваль відштовхувався не тільки від негативних рис Скарпіа (жорстокість, підступність), скільки працював через *пластичне вирішення*. Йому вдалося максимально задіяти свої зовнішні дані: атлетична висока постать, струнка сценічна статура, контрастні, мужні риси виразного обличчя, яке так гарно підлягає гриму. Завдяки низько насуненій на чоло темній перуці та недоброму з-під неї погляду очей, створюється ледь вловиме враження схожості персонажа на хижака.

ВИСНОВКИ

Отже, дослідивши виконавську творчість одного із видатних оперних співаків України – Миколи Петровича Ковалю, сформулюємо наступні висновки щодо його домінант виконавського стилю.

1. На основі досліджень виконавського стилю (В. Медушевський, В. Москаленко, О. Катрич, Ю. Ніколаєвська) в пропонованому дослідженні виокремлені такі аспекти вивчення виконавського стилю: звуковідчуття як світовідчуття (В. Медушевський); реалізація специфіки світовідчуття та музичного мислення творчої особистості через систему музично-мовленнєвих ресурсів (В. Москаленко); формування «виконавського твору» (Н. Корихалова) – специфічного утворення, в якому наявним є прояв виконавської особистості; звукотворча воля або «хроноартикуляційні стратегії» (Ю. Ніколаєвська). Всі названі аспекти задіяні при аналізі творчості М. Ковалю.

2. Дослідження життєвого та творчого шляху М. Ковалю дозволило виокремити такі етапи: допрофесійний; навчання в консерваторії; творче становлення (початок служіння в театрі) та зрілий (видатні ролі в театрі та педагогічна діяльність). Засвідчимо, що Микола Коваль протягом всього життя відчував своє покликання бути артистом опери, для досягнення значних результатів він наполегливо та старанно працював не лише над вокальною майстерністю, а й в якості драматичного актора.

Його *виконавська культура* формувалася під час навчання в Харківській консерваторії (клас О. Костюка, учня П. Голубєва), тож можна сказати, що він є яскравим представником саме харківської вокальної школи. Світовідчуття М. Ковалю завжди було позитивним, він був людиною, яка не зупиняється на досягнутому, завжди шукає нові барви, нові трактовки, нові шляхи інтерпретації. Це відбивалося й в його діяльності на сцені (*поступове охоплення репертуару*), й в педагогіці (як і О. Костюк *поступово* розширював діапазон співака, так робив й М. Коваль, коли став викладати: головне – не поспішати, а крок за кроком, нота за нотою працювати над розвитком

голосу). Він дуже добре грав в шахи, що свідчить про аналітичний склад розуму й це відбилося на його вмінні працювати з матеріалом: завжди досліджувати історію створення опери, перекладати текст партитури (всі ролі, а не тільки свою!), щоб усвідомлювати взаємодію персонажу зі всіма партнерами, вміння ретельно та послідовно працювати над проблемами, які виникають, до їхнього подолання. М. Коваль був спортивною людиною й це також відбилося у творчості на його *вмінні працювати над голосовим апаратом*. Так, всі колеги відмічають постійну роботу М. Коваля над гігієною голосу (він рідко хворів, завжди розспівувався не тільки перед репетиціями, концертами, а й кожного дня). М. Коваль був людиною з добрим гумором й це відбивалося в його творчості вмінням створити гарну атмосферу на сцені, на виставі, в гримерці, в класі, на заняттях зі студентами, які завжди відчували його підтримку.

3. Виконавський стиль був розглянутий крізь призму певної системи, що включає стабільні (тип голосу, вокальна школа, побудова драматургії ролі, наявність внутрішнього монологу) та мобільні (тембр голосу, агогіка, динамічне нюансування, репертуар, «субтекст») параметри. Як провідний соліст театру, який провів на сцені близько 45 років, Микола Петрович Коваль сформував *систему параметрів виконавського стилю*, яка допомагала йому зробити ролі найбільш реалістичними та об'ємними. Так, за класифікацією типу голосу, Микола Петрович драматичний баритон, або бас-баритон. Орієнтуючись на звучання видатних італійських оперних співаків, таких як тенор Франко Кореллі та баритон Етторе Бастіаніні, М. Коваль зумів віднайти власне темброве забарвлення голосу. Темний та оксамитовий окрас його тембру свідчить про повноцінне використання низьких та грудних обертонів, при цьому співак завжди фокусував звук у «масці».

У *виконавському мисленні* М. Коваля перевага віддавалася інтелектуалізму та логіці, що обумовлює й процес роботи над текстом, й результат. Основою трактовок образів для М. Коваля завжди є досконале знання та розуміння вокального тексту, а також класичне трактування

образів, завдяки чому йому вдається досягти смислових глибин. Також рисою стилю співака є процес постійного *переосмислення драматургії ролі*, що можемо спостерігати на його інтерпретації ролей Бориса Годунова, Ріголетто. Окремим проявом інтелектуалізму стає й *прийом внутрішнього монологу*, який завжди відбивається на поведінці в мізансценах.

Що стосується *виконавської поетики* співака, то на проаналізованих прикладах виконання виокремлено головні риси виконавського стилю М. Ковалю: економія виконавських засобів, прихильність співака до ведення кантилени та роль «маски» в співі, роль ритмічної складової у вокальній партитурі, вміння підстроювати свій голос у різних вокальних ансамблях, яскравість *forte*, тощо. Усвідомлена «звукотворча воля», що демонструє шлях від *смісло-прочитання* твору до *смісло-народження* у виконавській інтерпретації.

Аналізуючи метод роботи М. Ковалю з авторським нотним текстом, треба відзначити, що його трактування є строго класичним та точним щодо вказівок композитора. М. Коваль не допускає неточностей та агогічних відхилень, поважно ставиться до тексту виконуваних творів все це вказує на превалювання *«інтелектуального типу»* виконавця. Особливу увагу М. Коваль приділяв ораторському мистецтву – співак ніколи не ставився посередньо до вимови тексту. Він прагнув розуміти не тільки текст, який належав його герою, а повністю зануритись у драматургію та розвиток сюжетних ліній опери. Артист, створюючи сценічний образ, активно користується зовнішніми засобами виразності: пластикою тіла, жестами, мімікою, ходом. У певній економії виконавських засобів відбивалося характерне для співака почуття міри, яке, однак, не виключало глибокого і непоказного вживання в образ, при яких сценічні почуття відчувалися як реальні, справжні і пережиті в дану мить.

4. Його *постульованою стратегією творчості* завжди була передача основної ідеї, яка й формує образ, який втілював співак на сцені чи в

концертному залі. М. Коваль мав особливий артистичний магнетизм, який й робив його ролі такими, що назавжди запам'ятовуються.

Особливими в доробку М. Коваля як співака та актора були драматичні оперні ролі – Бориса, Ріголетто, Скарпіа, Грязного. Зосередження на специфіці трактування М. Ковалем драматичних партій в даному дослідженні зумовлено тим, що вони в його доробку переважають. Але цікавою сторінкою є також презентація співаком творів українських композиторів, пісень, романсів, які ставали маленькими сценками, які він не стільки акторськи розігрував, скільки відтворював смисли за рахунок інтонації і тембрового забарвлення. Тому його виконавські інтерпретації завжди ставали *«виконавськими творами»*, настільки в них відбивалася його яскрава особистість.

Створюючи образ величного, вольового і, разом з цим, трагічно самотнього царя **Бориса Годунова**, М. Коваль не награв, не намагається удавати «царственість». Голос співака звучить з втомленою інтонацією, весь його образ вражає величністю, якої співак досягає напрочуд простими засобами. М. Коваль надає особливе значення кожному слову та фразі в партії Годунова, йому властиво *«крупное»* слово, чітка дикція, округла артикуляція. Борис Годунов Миколи Коваля не виглядає метушливим та наляканим, а згідно з особливостями творчої індивідуальності актора, залишається благородно-стриманим у проявах почуттів, аж наскільки вражаюче-драматичними вони б не були.

Образ Ріголетто у виконанні М. Коваля є інтровертним персонажем завдяки доволі таким прийомам: економні жести з обмеженою амплітудою та наявність постійного внутрішнього монологу. Особливо яскравими виглядають вольові посили, що створюють контрастність та багатогранність характеру героя. Окрас голосу темний, густий, сповнений печалю. Такого ефекту досягає через навмисне затемнення та акцент на грудному резонуванні та низьких обертонах. Короткі, майже речитативні мотиви вимовлені з особливою чіткістю та активно проартикульовані.

В створенні образу Скарпіа М. Ковалем ми відмітили *пластичне вирішення*, що відбивало розум, неквапливість та шляхетність цього зазвичай негативного персонажу. Цинізм та брутальність Скарпіа в інтерпретації Ковалю не в зовнішніх проявах, а в глибокому переконанні, що можна шляхом погроз домогтися прихильності або видерти зізнання шляхом катування, чи спровокувати зраду за допомогою наклепу.

Отже, підсумуємо. Микола Петрович Коваль — народний артист України, професор та педагог, в якого мав честь навчатися автор цієї роботи є яскравим наслідувачем традицій корифеїв українського оперного мистецтва, яких відрізняє майстерність співу в поєднанні з виразністю акторської гри. Артистична воля, відвертість висловлення, щедра емоційність – характерні риси акторської гри артиста. Унікальність його виконавського стилю, індивідуальність і глибина прочитання образів недостатньо вивчені та представлені в музичній науці.

Дана робота мала на меті виявлення унікальних рис виконавського стилю співака на основі власного досвіду спілкування з Миколою Петровичем, але вона не є закінченою, та потребує продовження дослідження ще непроаналізованих архівів, які доповнять та повною мірою розкриють сутність творчої та особистої унікальності виконавця, аби постать Миколи Ковалю зайняла належне місце серед митців оперної сцени країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. Москва. 1991. 320 с.
2. Андреев И. Проблема анализа искусства как формы познания. Москва. 2005. С. 90.
3. Асафьев Б. Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского. *Избранные труды. Т. III.* Москва. 1954. С. 78–99.
4. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» Мусоргского и их развитие в советской опере. *М. П. Мусоргский и музыка XX века: Сб. статей.* Москва. 1990. С. 110–136.
5. Беньтя Ю. Стиль як механізм інтерпретації. *Науковий вісник: сб. наук. статей.* / Упорядник В. Москаленко. Вип. 95. Київ. 2011. С 139–145.
6. Бордунова Ю. Песня остается с человеком : Певец Н. Коваль. *Слобода.* 2002. 30 апреля. С. 8.
7. Борис Годунов у царстві мармуру. *Вечірній Харків.* 1992. 21 січня. С. 12.
8. Варданян О. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль». *Науковий вісник: зб. наук. статей.* / Упорядник В. Москаленко. Вип. 95. Київ. 2011. С 163–172.
9. Величко Ю. Співає Микола Коваль. *Панорама.* 2001. № 22. Червень. С. 14.
10. Гареев К. Коваль играет Ковалья. *Еженедельник* 2000. №21 (559). 27 мая – 2 июня 2011. С. 2
11. Гарсиа М. Советы по пению: учебник для ВУЗов. Москва. 2014. 104 с.
12. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва. 1968. 156 с.
13. Дмитриев Л. Солисты театра Ла-Скала о вокальном искусстве. Москва. 2002. 184 с.

14. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: Монографія. Суми : СДПУ ім. А.С. Макаренка, 2002. 228 с.
15. Друскін М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века: учебник для консерваторий. Москва. Музыка, 1967. Вып. 4. 520 с.
16. Дюпре Ж-Л. Искусство пения. 2014. 288 с.
17. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури. Київ, 2006. 83 с.
18. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
19. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
20. Кучер Л. Анотований каталог вистав оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 112 с.
21. Лапко В. Моє відкриття «Бориса Годунова». *Вечірній Харків*. Харків. 1992. 22 жовтня. С. 4.
22. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва. 1990. 312 с.
23. Логачева Р. Париж его боготворил. К вечеру певца Н. Коваля в ХАТОБ. *Вечерний Харьков*. 2001. 12 мая. С. 2–7.
24. Логвиненко Л. Оркестр повернувся з гастролей. *Слобідський край*. 1995. 8 серпня. 8 с.
25. Лукашев В. Інтерв'ю від 21.04.14. Інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Київ, 2014.
26. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Москва. 1983. 29 с.
27. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.

28. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие. М, 2016. 632 с.
29. Менабени А. Методика обучения сольному пению. Москва. 1989. 93 с.
30. Михайлов М. Стиль в музыке: исследования. Москва. 1981. 261 с.
31. Морозов В. Искусство резонансного пения. Москва. 2013. 97 с.
32. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: Клякса, 2013. 272 с.
33. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
34. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1984. 319 с.
35. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва. 1972. 384 с.
36. Неболюбова Л. Теория и история музыкального исполнительства. Киев, 1989. 210 с.
37. Николаева А. И. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки: автореф. дис. ...д-ра пед. наук. Москва, 2004. 52 с.
38. Николаєвська Ю. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків: Факт. 2019. 576 с.
39. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 2. Москва, 1981. 208 с.
40. Ручьевская Е. Форма и стиль: сб. научн. тр. Ленинград, 1990. 549 с.
41. Северина С. Все жанры оперы в рассказе о Николае Ковале. *Харьковские известия*. 2016. 2 июня (№ 64). С. 5.
42. Сенько В. Николай Коваль: «Я должен передать кому-то свое мастерство. *Слоб. Край*. 2006. 19 мая. С 3–6.
43. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 511 с.
44. Скребков С. Стиль в музыке. Москва, 1973. 446 с.
45. Соловцова Л. Джузеппе Верди. Москва: Музыка, 1981. 418 с.

46. Сухленко И. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків. 2012. Вип. 37. С. 303–312.
47. Фрид Э. М. Мусоргский : Популярная монография. Москва: Музыка. 1987. 129 с.
48. Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. Ленинград, 1967. 78 с.
49. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. Москва. 2006. 432 с.
50. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для вузов. Санкт-Петербург, 2000. 320 с.
51. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу. *Pro Domo Mea : Нариси. До 90-річчя від дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2007. С 56–76 .
52. Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. Москва. 2001. 320 с.
53. Чеботаренко О.В. Культурологические аспекты исполнительской формы музыки: автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса. 1997. 20 с.
54. Чепалов О. Інтерв'ю від 07.02.14. Інтерв'ю брала Ю. Щукіна. Київ. 2014.
55. Чепалов О. Наставник. *Культура і життя*. 1985. С. 3–5.
56. Чепалов О. Творческий «порох» держат сухим. *Время*. 2001. 12 июля. С. 5–7.
57. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2007. Вип. 26. С. 218–228.
58. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ. Заповіт. 1998. 368 с.

- 59.Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. Москва. 1981. 261 с.
- 60.Щербинин Ю. В оперной студии – премьера. *Красное знамя*. 1972.
11 января. с. 4.
- 61.Щукіна Ю. Гама творчої долі Миколи Коваля. Харків. 2018. 340 с.
- 62.Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. Санкт-Петербург,
2002. 128 с.