

70
P68
Б

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет мистецтв імені І.П.
Котляревського
Кафедра оперної підготовки

**Роль концертмейстера
у визначенні художньої концепції
виконання камерної вокальної музики**

Методичні рекомендації для студентів фортепіанного факультету

Харків – 2016 р.

780.616.432.071.2:781.66:784.3

Методичні рекомендації склали професор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Л.І. Кучер

Рецензенти – А.В. Калабухін, народний артист України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

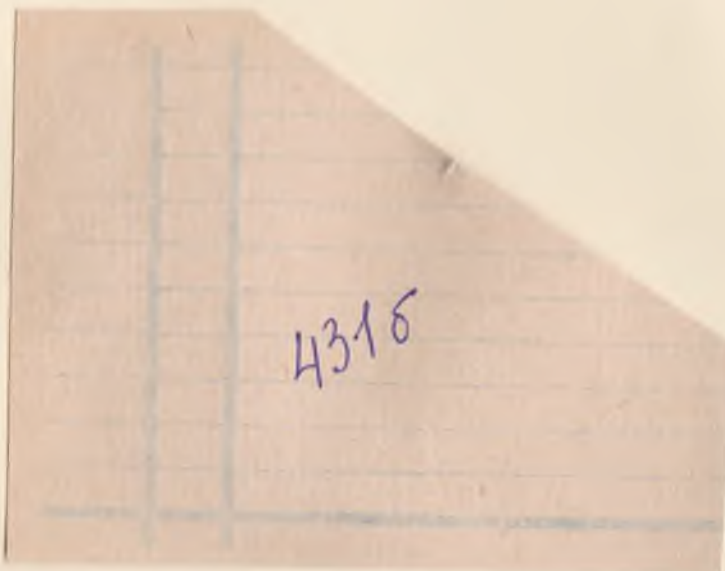
І.С. Драч – доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Рекомендовано до друку на засіданні Ради університету 18 лютого 2016 р, протокол №7.

Відповідальний за випуск – професор І.С. Драч

Редактор – професор Л.І. Кучер

УДК 784.071.2



Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет мистецтв імені І.П.
Котляревського
Кафедра оперної підготовки

**Роль концертмейстера
у визначенні художньої концепції
виконання камерної вокальної музики**

4315



Методичні рекомендації для студентів фортепіанного факультету

Харків – 2016 р.

Бібліотека ХНУМ



Б431

АБ

Роль концертмейстера у визначенні художньої концепції виконання камерної вокальної музики. Методичні рекомендації для студентів фортепіанного факультету.

(Упорядник Л.І. Кучер – Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2016 - 13с.)

Навчальне видання

Упорядник Кучер Людмила Іванівна.

Відповідальний за випуск І.С. Драч

Редактор Л.І. Кучер

Підписано до друку 18.02.2016 Формат А5

Термін камерна музика (рос. – кімнатна) італійського походження, так в Італії у XVI столітті називалася, на відміну від церковної, світська вокальна та інструментальна музика. Якщо спочатку камерна музика безпосередньо була пов'язана з побутовою піснею, то поступово її діапазон розширився. суттєво змінилися характер і суспільне призначення. З XIX століття камерна вокальна музика знаходить вихід на концертну естраду. Цей перехід характеризується бурхливим розвитком романсу, що триває до нашого часу.

Якщо на початку свого існування романс був переважно ліричною сповіддю, то в подальшому його види стають різноманітнішими, багатшими. Уже на ранніх стадіях з'являються картини епічного характеру («Два гренадери» Р. Шумана, «Нічний огляд» М.І. Глінки), побутові замальовки (у О. Аляб'єва, О. Даргомижського, М. Мусоргського), образи сатирично загострені («Черв'як», «Титулярний радник» О. Даргомижського). Для російського романсу, особливо в епоху визвольного руху 60-70 років, стає характерною яскраво виражена соціальна спрямованість (у творчості М. Мусоргського і почасти О. Бородіна). Філософськи поглибленою думкою проникнути ряд романсів І. Брамса, С. Танєєва, О. Метнера. Привабливий жанр романсу – лірично зворушливі, емоційно забарвлені картини природи. Вони широко представлені у творчості таких досить різних за своєю індивідуальністю композиторів, як Р. Шуберт, І. Брамс, К. Дебюссі, М. Римський-Корсаков, С. Танєєв, С. Рахманінов.

У зв'язку з різноманітністю музичного змісту до виконавців романсів ставляться вимоги, продиктовані природою жару, - виразності, чіткої дикції, тонкого, проникливого нюансування, володіння багатою звуковою палітрою. Із середини XIX століття в романсах важливої драматургічної функції набуває фортепіанна партія – доповнює і збагачує мелодійний образ, «коментує» поетичний текст, поглиблює зміст. Вона еволюціонує разом із збагаченням самої музики. Якщо порівняти відомий «Гавот» Ф. Госсака з будь-якою із скрипкових мелодій С. Прокоф'єва або «Будиночок-крихітка» Л. Гурильова із «заклинанням» Ю. Шапоріна, не важко зрозуміти, що

фактура супроводу зазнала не менших змін, ніж весь стиль музики, виражальні можливості сольного голосу.

Це ставить перед піаністом-концертмейстером серйозні завдання. У руках визначних майстрів фортепіанна партія часто набуває провідного значення, визначаючи весь «тонус» виконання та спрямованість трактування. Вона стає не пасивним супровідником, а одухотворяючим початком ансамблю, що можна було спостерігати, наприклад, у грі таких чудових піаністів, як М. Біхтер або М. Дулов.

Камерно-вокальне виконавство, як і камерно-вокальна композиторська творчість, у сучасному вигляді і значенні цього терміну – явище відносно молоде, етапи становлення якого проходили за кількома напрямками. Один з них був пов'язаний з епохою романтизму, з розвитком жанру романсу як художньо-концертної пієси; другий – обумовлений розвитком сольного віртуозного виконавства, що справило вплив на трактування фортепіано як сольного концертного інструменту. Таким чином, повинні були об'єднати свої зусилля: композитори, вокалісти з досвідом виступів на оперних сценах та концертних естрадах і піаністи-віртуози.

Перший етап становлення камерно-вокального виконавства можна пов'язати з розквітом романтизму в музичному житті Західної Європи XIX століття, найбільшим завоюванням якого було створення романтичної пісні композиторами Німеччини та Австрії (Ф. Шуберт, Р. Шуман, І. Брамс, Г. Вольф та ін.). В пісні Ф. Шуберт зрівняв вокальну та фортепіанну партії, надавши останній зовнішньо-зображувальних та психологічно-виражальних функцій. Саме Ф. Шуберт є основоположником наскрізного симфонічного розвитку фортепіанного супроводу, що в подальшому одержало розвиток у пісенній творчості Р. Шумана, у якого фортепіанний супровід відіграє не тільки важливу, але й панівну роль. Основні складові надзвичайно багаті спадщини німецьких композиторів-романтиків, а також їх виступи в камерно-вокальному жанрі з відомими на той час співаками (Ф. Шуберт – І.

Фогль, І. Брамс – Ю. Штокхаузен та ін..) заклали основи формування камерно-вокального виконавства.

З появою в російській музичній культурі М. Глінки та О. Даргомижського виникають передумови для утвердження виконання камерно-вокальних творів не тільки аматорами, але й професійними співаками. Немає сумніву в тому, що реалістичні тенденції О. Даргомижського, які одержали масштабний розвиток у вокальній творчості та виконавській діяльності М. Мусоргського, продовжили формування камерно-вокального жанру як виду концертного виконавства у музичному житті Східної Європи. Поява плеяди композиторів (С. Балакірєв, О. Бородин, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, А. Рубінштейн), які суттєво розширили і оновили музичні жанри та віртуозне сольне виконавство, поставила вимогу забезпечення професійними кадрами, що привело до становлення професійної музичної освіти. З відкриттям Петербурзької (1862 р.), а потім Московської консерваторії (1866 р.) та проведенням систематичних занять, у міру ускладнення учбового репертуару у педагогів вокального та інструментального відділів виникає нагальна потреба у висококваліфікованих помічниках. Серед ряду педагогів з'являються тенденції до виховання у своїх учнів акомпаніаторських навичок, що свідчило про появу перших провісників методики навчання акомпанементу. Звертає на себе увагу активізація концертного життя Києва у другій половині XIX століття, яка була обумовлена діяльністю місцевого відділення Російського музичного товариства (РМТ). Викликає інтерес участь у цих концертах таких піаністів, як М. Лисенко, В. Пухальський, М. Тутковський, М. Клейбель, О. Штос-Петрова.

Вокальна творчість М. Лисенка увібрала в себе типові риси світового мистецтва цього жанру і стала великим та важливим кроком у розвитку української камерно-вокальної музики, яка поєднала у собі глибоку змістовність та справжню художню виразність музичних засобів. Поряд з багатою композиторською творчістю та широкою педагогічною роботою М.

Лисенко велику частку життя присвятив виконавській діяльності, яка яскраво відбилася у його мистецтві ансамбліста та справила значний вплив на формування піаніста-ансамбліста як особливої виконавської категорії.

У зв'язку з викладеним вище стає зрозумілим, що діяльність сучасних концертмейстерів поєднує дві функції – власне виконавську та педагогічну. Для того щоб виконати свою партію вільно, не сковуючи творчої індивідуальності соліста, сучасний концертмейстер повинен володіти цілим арсеналом особливих художніх і технічних засобів. Від його майстерності і натхнення багато в чому залежить творчий стан соліста.

Часто у вступі містяться стисле викладення основних музичних характеристик, емоційний настрій або зображений музичними засобами пейзаж. Все це забарвлює у певні тони майбутню арію, романс чи оперну сцену. Можна навести безліч подібних прикладів із камерної літератури. Нагадаємо деякі з них.

У романсі О. Даргомижського «Нічний зефір», як відомо, за допомогою найпростіших штрихів відтворено таємничий нічний пейзаж Іспанії. Але той же композитор використовує фортепіанний вступ до гострохарактерного романсу «Черв'як» у зовсім іншому плані, даючи дві яскраві характеристики персонажів: послужливо-підлесливого чиновника, який приносить у жертву сильним світу цього свою людську гідність і, на противагу йому, «його ясновельможність» графа, ніхатого від усвідомлення своєї уявної переваги ... Вони змальовані композитором із портретною достовірністю: швидка, мілка хода «черв'яка» і повільна, повна гідності поза «його ясновельможності». Бо ж недаремно О. Даргомижський використав у вступі музику приспіву, виразного змістового рефрену твору, у якому протиставлені обидва персонажі. Концертмейстер повинен передати належну для цих фраз характерність і з першої ж ноти «включити» інтонаційно-зоровий образ романсу.

Скільки тяжких думок, болю, зосередженості втілено у вступі до романсу Д. Шостаковича «День образ», яка тиша і пасторальність таяться у

фортепіанній партії романсу К. Дебюссі «Чудовий вечір». Якщо ж звернутися до клавірів опер, досить згадати похмуро-колеристичну оркестрову картину перед арією Кашцевни (опера М. Римського-Корсакова «Кашей безсмертний») або гордовито-помпезне передування куплетів Ескамільо (опера Ж. Бізе «Кармен»).

У наведених прикладах була відзначена роль інструментального вступу. Проте не меншої виразності набувають іноді «зв'язки», інтермедії, які виявляють емоційний, драматургічний підтекст камерного твору.

У романсі С. Рахманінова «Ранок» вокальні паузи заповнені живою, тремтливою музикою. Якщо недосвідчений концертмейстер не почує в повторюваних тріольних терціях схвильованого дихання, яке пов'язує окремі фрази поетичного тексту, якщо зростаючі з кожним разом емоційні сплески в фортепіанній партії і в кульмінаційній інтерлюдії не будуть безпосередньо пов'язані з вокальною лінією, то найталановитіший співак виявиться в дуже невідгідному становищі: його прагненню до мети протистоятиме нестерпна розміреність руху.

Величезні виражальні функції і постлюдій шуманівських циклів «Кохання і життя жінки» та «Кохання поета», зворушливих фортепіанних закінчень у романсах «Непогожий день погас» М. Римського-Корсакова, «Чи день царить» П. Чайковського, «Весняні води» С. Рахманінова. Але ж досить часто доводиться спостерігати, як деякі ненавчені співаки буквально не знають, куди себе подіти, поки триває закінчення, - стоять із потухлим поглядом, у пониклій позі і мученицьки чекають, коли ж, нарешті, піаніст закінчить своє «соло».

Звичайно, виникає питання, чи може концертмейстер впливати на трактування твору і якщо може, то до якої міри.

Повернемося до вищезгаданого твору Д. Шостаковича «День образ». Якщо піаніст зіграє вступ просто, м'яко, без будь-якої напруги, вокаліст потрапить у сферу задумливості, ліричного настрою, і у нього виникне бажання проспівати першу фразу спокійним, м'яким звуком, непомітно для

себе скоротивши першу ноту з половинної приблизно до четвертої. М'яке і благородне звучання першої інтермедії приведе співака до наступної вокальної фрази, яку вже не можна проспівати інакше, ніж логічно продовжуючи першу. Непомітно настає новий розділ, де в оповіді прориваються нотки важко стримуваної образи, душевного болю. Ритм піано стає більш нервовим, синкоповані акорди – сухішими, аскетичнішими, музика напруженішою ... І тут у соліста, очевидно, виникають незручність, почуття внутрішньої невдоволеності, відчуття певного виконавського прорахунку. Кульмінаційний зворот, виконаний напружено, виглядає неприродно.

Що ж сталося? Звідки ця невпевненість? Уявімо собі другий варіант трактування. Якщо піаніст зіграє вступ зосереджено, уважно, зібрано і з внутрішнім болем, з тим «каменем на серці», про який співак повинен проспівати у першій же фразі, він не тільки зіграє вступ, а почне романс. Крепендо в кінці вступу завершується секстакордом сфорцандо, і, таким чином, співаку подасться уже зовсім інший стан, ніж при першому виконанні. Початкова нота вокальної фрази – дійсно половинна: у ній відображена напруга синкопи.

Як видно, такти, що відкривають романс, дають ключ до всієї виконавської концепції; в другому випадку повністю виправдані синкоповані акорди, які звичайно «переводять» до другого розділу твору. І пішо вже не заважає подальшому розвитку образу, бо мудрим розрахунком і чутливим талантом концертмейстера логіка музичної побудови романсу знаходить правильне артистичне роз'яснення. Зрозумілим стає і прагнення автора доручити роляю найважливіші пов'язуючі інтерлюдії, початкові фрази в таких фрагментах, де від піаніста залежать темп і характер подальших фраз. Таким чином, залежність трактування твору від концертмейстера цілком реальна.

Педагогічна діяльність концертмейстерів, як правило, розвертається в учбових закладах, оперних театрах, колективах художньої самодіяльності.

4318

Тут завдання концертмейстера дещо інші. Він повинен не тільки виступити, але й приготувати концертну програму зі співаком. Відомо, що освіта співака відстає від освіти концертмейстера, тому що постановкою голосу співака починають займатися з вісімнадцяти років, тобто тоді, коли піаніст, який займається музикою з дитинства, уже встигає закінчити середній спеціальний навчальний заклад. Ця обставина змушує концертмейстера взяти на себе функції музичного керівника при роботі з вокалістом.

Починаючи роботу над певною програмою, концертмейстер повинен повністю уявляти і відчувати виконувану програму. Це досягається повним текстовим і музичним аналізом виконуваних творів. При аналізі необхідно розібратися в драматургії тексту і музики, треба прослідкувати, як розвиваються у творі мелодія, гармонія, ритм, метр, динаміка, проаналізувати вокальні труднощі (зручність у виконанні, чи плавна мелодійна лінія чи стрибкоподібна і чим вона викликана). Після аналізу і відчуття матеріалу самим концертмейстером можна починати роботу над твором із вокалістом.

Із перших кроків роботи з співаком необхідно домагатися природності і продуманості фразування. Музична мова подібна до мови словесності. Вимовляючи фразу, в житті ми дотримуємося логічних наголосів, підпорядкованість яких становить певний зміст. Існують слова і склади основні, існують підпорядковані. Без цієї конструкції фрази не зрозуміті. У музиці – ті ж закономірності. Нехтувати ними не можна. Музику, позбавлену конструкції, неможливо сприймати. Якщо ця конструкція при розучуванні з концертмейстером співакові не зрозуміла, якщо він не опанував логіки фрази в комплексі слова і звука, комплексі музичної і словесної фраз, то в подальшому природність і осмисленість фразування майже недосяжні. Тут треба згадати заповіт Ф. І. Шаляпіна: співати, як говорити. Всі звуки вокальної фрази повинні бути організовані за законами донесення змісту до слухача, як і людське мовлення.

Зрозуміти слова у співака іноді буває важко не тільки тому, що у нього погана дикція (технологічний недолік співу), але і тому, що відсутня точна

архітектонічна побудова фрази. Архітектонічна організація кожної фрази диктується комплексом слово – музика. Для правильного означення підпорядкованості потрібні і музичні, і літературні навички, знання, необхідні талант фразування, чуття співака до фрази. Тут і повинен прийти на допомогу вокалісту концертмейстер на перших етапах роботи над твором.

Найбільші розбіжності між вокалістом і піаністом можуть виникати в моменти визначення темпів і динамічних відтінків виконуваних творів. Поняття про темпи та їх співвідношення слід сприймати як поняття відносні, нові для кожної епохи. У цьому зв'язку хочеться згадати висловлювання видатного музиканта, піаніста, педагога Михайла Олександровича Біхтера: «Генії завжди крокують попереду свого покоління; щоб уникнути збіднення музики, їх творіння необхідно відтворювати у світлі нових епох. Я намагаюся повернути до актуального життя давно забутих авторів кінця XVII – початку XVIII століття. І тут же виникає питання: невже піано або форте композиторів того періоду було таким же, як у розумінні наших сучасників? Мабуть, воно було іншим. Або ж взяти метронметричне позначення модерато. Його амплітуда величезна. Отже не термін визначає точність темпу, а щось зовсім інше, чим керувався композитор, але не міг виразити точніше через недосконалість нотного запису...»

М. А. Біхтер рекомендує вивчити весь творчий шлях композитора, придивитися до його улюблених героїв, сюжетів, досягнути в цілому стилістичні особливості його музичної мови, не обмежуватися опануванням нотного запису твору – ладу, мелодики, ритму, гармонії, форми.

У процесі творчого оволодіння музичним матеріалом концертмейстер повинен уміти асоціативно викликати у вокаліста той чи інший психологічний та емоційний стан, який відповідає змісту та настрою твору і його музичної драматургії. Тут уява посідає найважливіше місце. Творча уява артиста опирається на віру в уявлене. Ми завжди відчуваємо, коли артист не вірить у те, що відкриває його музика. Уява, не підкріплена вірою, незмінно відгонить фальшем. Межі творчої уяви артиста визначаються

кожного разу змістом твору, а глибина проникнення в його суть залежить від багатства внутрішнього світу і досвіду співака.

Наприклад, музика романсу «Сумнів» Глінки відразу вводить співака уже в наслідок здійсненої раніше колізії. Боротьба між «не вірю підступним обітницям» і «не вірю наклепам підступним» породжує болісний стан, який вирішується перемогою над тяжким сумнівом: виникає глибоке почуття віри в безсумнівно наступаюче щастя. Сумний час мине, сумніви немає – серце воскресне.

У цьому романсі музика для слів «Угамуйтеся, хвилювання пристрасті», «Як сон невідступний і грізний» і «Промине сумний час» - однакова у всіх трьох випадках, і тут концертмейстер повинен зуміти зорієнтувати співака таким чином, щоб почуття, які вкладені у ці «не вірю обітницям», «не вірю наклепам» і в слова, які виражають впевненість у майбутньому щасті, наситили цю зовнішньо однакову музику такими правдивими інтонаціями, а значення кожного слова, кожної фрази так відбилося в голосі виконавця, щоб слухач не помітив повторів, що пройшли перед ним. Захоплений силою своєї творчої уяви, співак правильно виконає музичний твір. Але пробудити уяву до дії і змусити покійно служити йому. в ім'я чого артист вийшов на естраду, завдання дуже важке.

Освоєння та інтерпретація величезних багатств класичної та сучасної вокальної музики – справа дуже серйозна і дуже важлива. Опираючись на традиції, накопичені чудовими майстрами камерного співу минулого, не загубивши жодної краплини тієї високої культури, якою вони визначалися, сучасні співаки повинні наповнювати цей спів сучасним змістом, продовжуючи пошуки нових шляхів до сердець слухачів.

Усе вищесказане про роль концертмейстера-педагога в камерному вокальному ансамблі більше стосується роботи в навчальних закладах.

При роботі ж із співаками, які виділяються сильною творчою індивідуальністю, мова може йти про пошуки творчого контакту, про вироблення єдиної художньої концепції виконання.

Протягом ряду років Ф. Шаляпін постійно звертався за порадами до М. Біхтера, але в той час рідко запрошував його акомпанувати собі на концертах. Очевидно, з ряду питань, які стосуються музичного виконання, їх погляди не співпадали. Заважала ще одна обставина: якщо на концертній естраді Шаляпін раптово задумував якийсь новий нюанс, ніхто не міг утримати його від спроби тут же, відразу випробувати нове. Його творча уява постійно була в роботі. Біхтер же, який твердо захищав своє розуміння музики, очевидно, нерідко відмовлявся негайно йти за співаком. І це дратувало Шаляпіна.

Але який неповторний ефект досягався у виступах Шаляпіна з Рахманіновим. Ці два великі художники, захоплюючи один одного, буквально творили чудеса.

У наш час можна навести багато прикладів тривалої творчої співдружності вокаліста з піаністом, співдружності, яка є дуже плідною в художньому відношенні. Це дуети Ф. Діскау – С. Ріхтер, Е. Нестеренко – Е. Шендерович, О. Образцова – В. Чачава ... Дуже показовою у зв'язку із порушеною проблемою про роль концертмейстера у визначенні художньої концепції виконання камерної вокальної музики є творча індивідуальність В. Чачави. Для кожного твору він знаходить тільки йому необхідні виконавські засоби, художні відтінки, точні стилістичні характеристики. На Мопреальському конкурсі вокалістів 1973 року М. Касранвілі був присуджений спеціальний приз за виконання обов'язкового твору П. Шейфера, який був «розшифрований» Чачавою.

Література

1. Кучер Л.И. Анализ стилистических и фактурных особенностей фортепианной партии в романах Ю. Мейтуса. Рукопись депонована в НИИ Инфраструктуры государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. № 636 от 1.02.84. 19 с.
2. Калугина Т.Ю. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 35. 3б. наук. праць – Харків, 1999 – Вип. 3 – с. 25-31.