

УДК 781.68.36

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1133226>[Orcid.org/0001-0035-0511-3007](https://orcid.org/0001-0035-0511-3007)**Ірина Белова**

БЄЛОВА Ірина Йосипівна – викладач кафедри концертмейстерства фортепіанного факультету Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Сфера інтересів – мистецтво світового виконавства.

МИСТЕЦТВО СПІЛКУВАННЯ СОЛІСТА Й АКОМПАНІАТОРА У ВІТЧИЗНЯНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті здійснено аналіз можливостей мистецтва спілкування соліста й акомпаніатора на матеріалах історії вітчизняного виконавства. Аналізуючи проблеми, які можуть виникнути на кожному етапі роботи, автор статті намагається показати шляхи їх подолання, познайомити з «евристичними» відкриттями, дати поради починаючим акомпаніаторам, яким належить працювати з вокалістами в навчальних закладах III – IV рівня акредитації – музичних інститутах, консерваторіях, музичних академіях.

Ключові слова: вітчизняне виконавство, контекст, акомпаніатор, вокаліст, творчі взаємовідносини, інтерпретація.

Актуальність теми. Вирішення проблеми спілкування соліста й акомпаніатора у вітчизняному виконавстві завжди гарантувало сценічний успіх. Зважаючи на те, що соліст-вокаліст дуже мало в своїй сценічній практиці виступає без супроводу, питання творчого дуету й партнерства відіграє визначальну роль. Цій проблемі були присвячені праці А Люблінського і Є Шендерович, Д. Вальденго і М. Баренбойма [7; 12; 3; 2].

Не дивлячись на те, що в означеній галузі виконавства є чимала кількість праць, недостатньо таких, де б професія акомпаніатора розглядалася не лише в контексті її виконавських функцій, а й у якості фундаментального партнерств, творчих взаємин. **Метою** даної статті є розкриття пріоритетів у взаємовідносинах співака й акомпаніатора, що мають стати запорукою успішного виконавства.

У вищих музичних навчальних закладах обов'язковим предметом для піаністів, окрім спеціальності, є акомпаніаторство або мистецтво

© І. Й. Белова, 2017

акомпанементу. Для того, щоб випустити в професійне життя музиканта, в НМАУ трудиться великий висококваліфікований педагогічний колектив. Окрім педагога із спеціальності з кожним студентом індивідуально працюють педагог камерного ансамблю і педагог-акомпаніатор. Це, зазвичай, піаністи з творчою та концертною біографією.

Проте найчастіше між викладачем по класу акомпаніаторства та студентом знаходиться ще один педагог – акомпаніатор-ілюстратор, який грає важливу роль в комунікації педагог – студент. Коли студент виходить у «доросле» життя, педагога з ним вже немає, та залишається досвід компетентного фахівця, здатного самостійно мислити, вміти знаходити спільну мову з колегами, а також обґрунтовано втілювати творчі ідеї та завдання.

Автор статті працює в Національній музичній академії України імені П. Чайковського педагогом-співачом. Дуже цікаво спостерігати за зростанням і розвитком студентів, досягається те, що «... потрібно художникам: цікавість, допитливість, творче натхнення, спрямоване на пошук «істини пристрастей»... Виконавство – велика творчість і справжнє мистецтво» [2, с. 15].

У своїх роздумах про професію акомпаніатора хотілося б звернути увагу на роботу піаністів. Навіть знамениті музиканти завжди із задоволенням розповідають про акомпаніаторів і підкреслюють їхній величезний внесок у виконавську майстерність соліста. Всім відомі такі дуети: Важа Чачава – Олена Образцова, Ірина Архипова; Наталія Кондратюк – Микола Кондратюк; Зоя Ліхтман – Валентин Пивоваров, Галина Сухорукова, Анатолій Кочерга; Єлизавета Зарицька – Зінаїда Бузина. І навіть Яша Хейфіц, Шаляпін, Плевицька вважали геніальним акомпаніатором Сергія Рахманінова і з великим задоволенням концертували з ним.

Є багато книг і статей написані піаністами про складнощі акомпаніаторської роботи, про казуси, що виникають при перекладі партитури в клавір тощо. Але існує ще один важливий аспект, котрому слід приділити увагу і розкрити у цій статті з точки зору досвіду акомпаніатора-ілюстратора.

У будь-якій книзі, написаній співаком або про співака, завжди знайдуться рядки, присвячені акомпаніаторам, яких вони зустріли на творчому шляху. Ось що говорила О. Образцова: «Коли я прийшла в оперний клас до Кіреєва... вперше дізналася, що таке акомпаніатор, коли почула Єлисавету Митрофанівну Костроміну... Яскрава людина! Вона вчила з нами оперні уривки. Вчила нас співати. Вчила нас музиці. Вона перша дала мені відчуття, що таке співоче дихання» [11, с. 69]. У тій же праці читаємо: «З великою теплою згадує Євгена Михайло-

вича Шендеровича, мого акомпаніатора і друга. З ним я готувала програми для конкурсів у Гельсінки та імені М. Глінки. А потім ми разом виступали на моїх перших сольних концертах. Талановитий піаніст, він зовсім перетворюється на сцені та творить натхненно, легко і пристрасно» [11, с. 71].

Оперному співакові у створенні художнього образу поряд із суто вокальними засобами допомагає акторська майстерність. Камерному співаку доводиться втілювати задум твору лише вокальними прийомами, тому його музично-інтонаційна палітра повинна бути особливо багата. Євген Нестеренко в своїй книзі «Роздуми про професію» з цього приводу писав: «... на камерній сцені відсутнє режисерське вирішення вистави, оформлення, публіка всі зорові враження отримує від співака, від його міміки, жестів. Кожен жест, зміна виразу обличчя, нове положення тіла – матеріал, із якого ліпиться образ» [10, с. 43]. Величезну роль в успішному виступі співака на камерній сцені в буквальному і переносному сенсі грають акомпаніатори. Хоча, як писав Є. Нестеренко, «... бувають випадки, коли з піаністом зустрічаєшся незадовго до виступу, – репетиції при цьому або взагалі немає, або вона занадто коротка. У таких виступах теж є своя принадність – принадність імпровізації» [10, с. 45].

Чудовий співак Дітріх Фішер-Діскау сказав про піаніста Джеральда Мура, з якими йому довелося працювати: «Зникла бліда тінь за клавіатурою – він у всьому дорівнює партнеру!».

В інтерв'ю Аліку Епштейну відомий піаніст і педагог, автор наукових робіт та композитор Євген Михайлович Шендерович (1918-1999) зазначив: «... для мене спільне музикування – найпривабливіший вид мистецтва. Не тому, що я не можу грати соло, а тому, що безмежно люблю вокальну музику!» [12, с. 37]. І далі: «Соліст – це вітрило, акомпаніатор – кермо: позбавлений одного з цих компонентів човен втрапить орієнтир і не пристане до бажаного берега» [12, с. 38].

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

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

Акомпаніатору потрібно навчитися відчувати фізичні можливості співака. Подих у всіх різний. Потрібно дихати зі співаком. «Із вами, співаками, – говорив А. Тосканіні, – треба вміти поводитися. Ви дивний народ, і треба вміти вас правильно направити в потрібну сторону, як оксамит...» [3, с. 96].

Відсутність публіки на академічних концертах спочатку завжди дещо бентежить, а за кінцевим підсумком – присутність не одного, а кількох педагогів призводить до відчуття нескінченної репетиції. Який же концертний досвід отримує акомпаніатор, крім душевного трепету перед поважною комісією? Щоб наповнити сенсом атестаційний виступ, студенту-піаністу слід запросити на академічний концерт якомога більше своїх товаришів, однокурсників і навіть людей, що не мають відношення до навчального процесу, які потім поділилися б своїми враженнями про його виступ. Власне для того й навчаються в музичній академії, щоб стати артистами, виносячи свою працю на публіку.

У автора статті в репертуарі є «Чотири строгих наспіви» Брамса (ор. 121). Цей «опус» І. Брамс завершив наприкінці свого творчого та життєвого шляху. «Глибока прірва розділяє «Чотири строгих наспіви» і всі інші пісні композитора для одного голосу. Вже сам вибір тексту незвичайний, але ще більш незвично їхнє виконання... Безнадійним песимізмом віють обидва перших наспіви, де з безвихідною суворістю звіщається марність усього земного. Морок розсіюється лише в третьому наспіві, в кінці якого звеличується блаженство смерті для страждених та обтяжених. Проте завершення твору і його кульмінацію утворює четвертий наспів, у якому словами незрівнянного послання до коринфян, прославляється сила любові» [4, с. 111].

Саме цим хворий, близький до смерті художник зробив останнє зізнання: *всевдадна любов може перемогти навіть страх перед смертю*» (Карл Гейрінгер, Йоганнес Брамс, Москва, видавництво Музика, 1965). Практично композитор створив свого роду сольну ораторію.

Про це пише дослідник життя і творчості Брамса К. Гейрінгер: «... вибір біблійних текстів, що тяжіють то до речитативу, то до аріозо, декламаційний характер голосової партії, архаїчний стиль викладу і оркестрова фактура фортепіанної партії наводять на думку про ораторії» [4, с. 304]. Твір складний не лише для співака, але й для піаніста-акомпаніатора. Співакові важко зберегти звучність голосу і довге дихання до четвертого номеру – найвищому в плані теситури та емоційно піднесеному. У першому номері переходить від *Andante* до *Allegro* вимагають від акомпаніатора чіткої й ясної пульсації.

Якщо вивчаємо новий твір – то досліджуємо літературу біографічну і дослідну. Особливо, коли мова йде про «Чотири строгих наспіви», який окремі дослідники творчості І. Брамса назвали «Другим німецьким реквіємом». Прагнучи розуміти кожне слово, віднаходимо кілька варіантів перекладу Біблійних текстів. В одному з російських видань виявила ремарку «для баса». У монографії «Йоганнес Брамс» знаходимо лист Брамса до А. Зіброка, друга і видавця: «...пісеньки...до біса серйозні... І все ж вони доставлять тобі задоволення. Та з ними нічого не можна зробити, а лише доручити заспівати басу з фортепіано. Було б смішно віддавати їх будь-якій дівчинці або тенору...» [4, с. 301]. «Наспів» у німецькому виданні дійсно написані в басовому ключі. Діапазон вокальної партії «фа-дієз» першої октави – соль великої. Фрази дійсно розраховані на безрозмірне «чоловіче» дихання. В жодному з номерів немає скільки-небудь значного фортепіанного вступу або відіграшу, щоб співак міг відпочити.

Часто доводиться чути прохання від студента-акомпаніатора повторити ще і ще «упівголоса», щоб піаніст усвідомив цілісність твору. Танцюрист може танцювати «впівноги», інструменталіст грати «впівруки»? Повторення такого роду може лише нашкодити в першу чергу співакові і абсолютно не допоможе піаністу. При неповному змиканні голосових зв'язок відбувається їх підвищена амортизація. Лікарями-фоніатрами всебічно вивчений процес фонації, а більшість співаків прийшли емпіричним шляхом до таких висновків: «шепітна мова», не підтримана дихальною опорою, спів напівголосно і навіть слухання неправильного співу призводить до втоми і втрати еластичності голосового апарату. Для того, щоб не перенапружувати співака, бажано, щоб акомпаніатор був готовий до уроку в достатній мірі, тобто знав не тільки свої два рядки, а й третю сходинку (партію голосу) теж бачив. Нескінченне повторення співаком своєї партії не принесе користі студенту-піаністу ще з однієї причини. Співак – не платівка, не магнітофонний запис, ніхто не співає двічі однаково. Звичайно звуковисотність, паузи і слова залишаються ті ж самі, а ось динамічні відтінки відрізняються.

Специфіка і сила людських голосів зумовлює ті чи інші відтінки виконання; акомпаніатор вправі дозволити собі невелику свободу і навіть може не виконувати деякі вказівки композитора, так як теситура голосу і фізичні можливості кожного співака повинні обов'язково прийматися до уваги. Крім спеціального кругозору і знання традицій виконання одного і того ж твору різними голосами в різних тональностях, дуже допоможуть акомпаніатору у професійній діяльності відомості про класифікації співочих голосів та їх особливості. Наприклад: Каватина Розіни з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» традиційно існує у двох тональностях – для сопрано і меццо-сопрано; куплети графа Орловського з оперети «Летюча миша» Й. Штрауса можуть виконуватися як чоловіком, так і жінкою в залежності від режисерського задуму тощо. «Контральто, справжній драматичний тенор, бас-профундо майже зникли з обігу. І тому доводиться слухати ліричних тенорів, які виконують драматичні партії, і сопрано, які стають знаменитостями в партіях меццо-сопрано» [3, с. 88].

Зараз в оперній режисурі спостерігається тенденція – максимально наблизити вік співака-виконавця до віку персонажа. Коли в Європі зародилася й почала розвиватися опера, жінки на сцену не допускалися й усі партії виконували чоловіки і хлопчики-дисканти, контртенора, кастрати. Тенор-альтіно цілком міг виконати й виконував партії в операх Моцарта, Глюка, Гуно, Мейєрбера (Зібель, Керубіно, Орфей та інші). Але з російською оперою справа йде складніше. М. Глінка для своїх Вані та Ратміра припускав все-таки жіночий голос контральто. Ми бачимо, що десятирічного хлопчика-сироту повинна виконувати цілком зріла тітонька у віці близько 30 років. Чайковський теж не врахував вік Ольги Ларіної, доручивши цю партію контральто. Є. Нестеренко в своїй книзі «Роздуми про професію» писав: «Останнім часом в оперних театрах, якщо можливо, навіть стали замінювати виконавицю-жінку дитиною. Так, у Великому театрі пісню пастушка в опері «Тоска» співає вже не меццо-сопрано, а хлопчик. У постановці «Пеллеас і Мелізанда» Ла Скала роль Іньоля теж виконував хлопчисько, причому співав він дуже добре – грав впевнено і його голос, голос дитини, досить слабкої істоти, було прекрасно чути в залі. Звичайно ж, ця постановка набагато виграла у порівнянні з іншою, яку я бачив в Сан-Франциско, де роль Іньоля виконувала отака грудаста сопрано. Іноді і Федора в «Борисі Годунові» грає хлопчик» [10, с. 179]. Не завадило б акомпаніатору добре знати лібрето опери, номер або сцену, з якої виконує, – це може допомогти у виборі характеру і темпу акомпанементу.

Директор Лондонської Королівської опери у відповідь на міркування про те, що опера як жанр, як мистецтво вмирає, сказав: «Ні, поки лю-

дей цікавить, приваблює, захоплює любов, смерть, страждання і відчай, люди будуть ходити в оперу. Тому що краще, ніж опера, такі грандіозні теми ніхто не піднімає. В опері ви можете пережити справжній катарсис, саме стикаючись з цими грандіозними темами, вона вас виносить абсолютно в інший вимір. Навіть у найкращому драматичному театрі вас не виносить в іншу стратосферу, якщо завгодно» [9, с. 67].

Після закінчення консерваторії далеко не всі піаністи хочуть стати концертуючими і часто гастролюючими музикантами. Більшість ще за часів студентства починають працювати акомпаніаторами. Це нелегка, але дуже захоплююча діяльність особливо, якщо «душа лежить» до акомпаніаторства. Співакам акомпаніатор потрібен буквально з перших кроків у музиці, з вокального дитинства. А акомпаніатору потрібно відразу освоювати в повному обсязі транспонування.

Висновки. Таким чином, щоб творчому дуету досягти успіху, необхідно наступне: вивчати твір слід до зустрічі із співаком; інколи співак може продемонструвати своє бачення твору задалегідь і до цих порад варто дослухатися та за його типом підбирати тональність твору; необхідно вчитися мистецтву транспонування, уважно ставитись до текстів клавірів; уявляти, з якими фонетичними труднощами може зустрітись співак залежно від вибору тему; необхідно пам'ятати, що між піаністом та солістом завжди має бути діалог рівних музикантів, а не суперечка, боротьба за чись домінування. Акомпанемент – фундамент, на котрому базується сольна партія. Якщо «фундамент» буде не певним, не стійким, то і вся «будівля» твору похитнеться, зруйнується.

Ця проблема не вичерпується тими статтями, що є сьогодні. Її наступні напрями – це і різнобарвність і мерехтливність акомпанементу вокальних творів К. Дебюсі, і складнощі в акомпанементі оперної музики російських композиторів, й особливості супроводу вокальної музики українських композиторів різних епох тощо. Окремої розмови заслуговує питання вивчення нових творів та оперних партій із вокалістами, бо робота акомпаніатора із співаком дуже цікава, багатогранна, сповнена чудових музичних знахідок.

Література

1. *Багадуров В.А.* Очерки с истории вокальной педагогики / В.А. Багадуров. – М. : Музгиз, 1956. – 286 с.
2. *Баренбойм М.Л.* Вопросы фортепьянной педагогики и исполнительства / М.Л. Баренбойм. – Л. : Искусство, 1969. – 148 с.
3. *Вальденго Д.* Я пел с Тосканини / Д. Вальденго. – Л. : Музыка, 1989 – 122 с.
4. *Гейрингер К.* Йоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 308 с.
5. *Євтушенко Д.* Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко. – К. : Мистецтво, 1963. – 212 с.

6. *Зданович А.П.* Некоторые вопросы методики / А.П. Зданович. – М. : Музыка, 1965. – 318 с.

7. *Люблинский А.А.* Теория и практика аккомпанемента, / А.А. Люблинский. – Л. : Искусство, 1972. – 172 с.

8. *Майкапар С.М.* Годы учебы / С.М. Майкапар. – М.–Л. : Искусство, 1938. – 288 с.

9. *Назаренко В.К.* Искусство пения / В.К. Назаренко. – М. : Музгиз, 1948. – 206 с.

10. *Нестеренко Е.* Размышления о профессии / Е. Нестеренко. – М. : Искусство, 1985. – 238 с.

11. *Шейко Р.* Олена Образцова. Записки в дороге. Диалоги / Р. Шейко. – М. : Искусство, 1983. – 156 с.

12. *Шендерович Е.* В аккомпаниаторском классе / Е.В. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 88 с.

13. *Шендерович Е.В.* О преодолении пианистических трудностей / Е.В. Шендерович. – М. : Музыка, 1987. – 174 с.

1. *Bagadurov V.A.* Očerki s istorii vokal'noï pedagogiki / V.A. Bagadurov. – М. : Muzgiz, 1956. – 286 с.

2. *Barenbojm M.L.* Voprosy fortep'annoï pedagogiki i ispolnitel'stva / M.L. Barenbojm. – L. : Iskusstvo, 1969. – 148 s.

3. *Val'dengo D.* Â pel s Toskanini / D. Val'dengo. – L. : Muzika, 1989 – 122 s.

4. *Gejringer K.* Jogannes Brams / K. Gejringer. – М. : Muzika, 1965. – 308 s.

5. *Ëvtušenko D.* Pitannâ vokal'noï pedagogiki / D. Ëvtušenko. – K. : Mistectvo, 1963. – 212 s.

6. *Zdanovič A.P.* Nekotorye voprosy metodiki / A.P. Zdanovič. – М. : Muzika, 1965. – 318 s.

7. *Lûblinskij A.A.* Teoriâ i praktika akkompanementa, / A.A. Lûblinskij. – L. : Iskusstvo, 1972. – 172 s.

8. *Majkapar S.M.* Gody učeby / S.M. Majkapar. – М.–L. : Iskusstvo, 1938. – 288 s.

9. *Nazarenko V.K.* Iskusstvo peniâ / V.K. Nazarenko. – М. : Muzgiz, 1948. – 206 s.

10. *Nesterenko E.* Razmyšleniâ o professii / E. Nesterenko. – М. : Iskusstvo, 1985. – 238 s.

11. *Šejko R.* Olena Obrazcova. Zapiski v doroge. Dialogi / R. Šejko. – М. : Iskusstvo, 1983. – 156 s.

12. *Šenderovič E.V.* akompaniatskomom klasse / E.V. Šenderovič. – М. : Muzika, 1996. – 88 s.

13. *Šenderovič E.V.* O preodolenii pianističeskikh trudnostej / E.V. Šenderovič. – М. : Muzika, 1987. – 174 s.

Belova I.J.

**ART OF COMMUNICATION OF SOLOIST
AND THE ACCOMPANIST IN DOMESTIC EXECUTION**

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

This problem is not limited to those articles that are today. Her following directions are the colorfulness and flicker of accompaniment of vocal works by K. Debussy, and the complexities in the accompaniment of opera music of Russian composers, and the peculiarities of the accompaniment of vocal music of Ukrainian composers of different eras, etc. A separate discussion deserves the study of new works and opera parties with vocalists, because the work of the accompanist and the singer is very interesting, multifaceted, full of wonderful musical finds.

Keywords: *domestic performance, context, accompaniment, vocalist, creative interrelations, interpretation.*

Надійшла до редакції 10.06.2017 р.