

УДК 784.3
doi: 10.17223/26188929/9/9

Валерия Петрова, Татьяна Сотникова

О РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТОМ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНТОНАЦИОННЫХ ТРУДНОСТЕЙ В РЕПЕРТУАРЕ БЕЛЬКАНТО

Методическая ценность данной статьи в том, что она обращена одновременно к певцам и пианистам – концертмейстерам. Особенности вокального исполнения и специфика концертмейстерской работы с вокалистами рассматриваются авторами в тесной взаимосвязи художественных и технологических задач, как целостный творческий процесс создания ансамбля. В статье даётся краткий историко-стилевой очерк о бельканто, предлагаются практические рекомендации для работы над чистотой певческой интонации, раскрываются задачи концертмейстера при разучивании музыкального материала и во время совместного исполнения с певцом. В статье авторы обобщают рекомендации авторитетного вокального педагога и знатока бельканто Мануэля Гарсиа (сына) и собственного многолетнего опыта работы в качестве педагогов кафедры концертмейстерского мастерства Российской академии музыки имени Гнесиных и концертмейстеров московских оперных театров.

Ключевые слова: бельканто, вокал, стиль, мышечная память, интонация, упражнения – распевки, концертмейстер.

Изысканный стиль пения, столь характерный для итальянского вокального искусства середины XVII – первой половины XIX в., зародился в Италии в XVI в. Появление его было во многом связано с развитием гомофонного письма, получившего самое широкое применение благодаря опере – новому музыкальному жанру, возникшему на рубеже XVI–XVII вв. Переход к гомофонному письму соответствовал новым эстетическим взглядам, возникшим под влиянием гуманистических идей эпохи Возрождения, девизом которой стало воплощение человеческих чувств и переживаний. Отныне мелодия была призвана стать элементом музыки, наиболее естественно и чутко выражающим всё богатство человеческой души.

Стало очевидным, что, подчинив мелодии все остальные голоса и ограничив их аккомпанирующими фигурами, можно достичь максимальной выразительности и гибкости мелодии. С уверенностью можно сказать, что с возникновением новых эстетических задач связано и развитие итальянского *bel canto*.

Дальнейшему развитию стиля способствовало также новое отношение к выразительности слова, важной не только в опере, но и в других вокальных жанрах. Отличительными чертами стиля бельканто явились безупречная ровность голоса во всех регистрах, мягкий красивый звук, плавность и легкость звуковедения, сохраняющаяся в сложном виртуозном рисунке.

Средства выразительности пения бельканто формировались на богатой традициями почве народного итальянского исполнительства и фонетических особенностей певучего итальянского языка. Красота звука, легкость и пластичность исполняемой мелодии достигалась не давлением на голосовые связки, а эффективным использованием резонансных свойств голосового аппарата певца.

Разумеется, подобного рода достижения в технике пения требовали от начинающего певца усердных занятий и разнообразных упражнений. Созданием таких упражнений (сольфеджио) занимались многие выдающиеся мастера XVII в., большинство из которых были одновременно композиторами и вокальными педагогами. Среди них Алессандро Скарлатти, Джованни Перголези, Георг Фридрих Гендель, Алессандро Страделла и др. Особое внимание в упражнениях уделялось плавности, подвижности голоса и гибкости, ровности тембра.

Уже к концу XVII в. оперные арии начинают строиться на основе широкой кантилены бравурного характера, с использованием трудных пассажей, каденций, трелей, демонстрировавших высоко развитые вокально-технические возможности певца. Так называемый бравурный стиль бельканто, распространенный в XVIII в. и пользовавшийся популярностью вплоть до начала XIX в., являл собой блестящую виртуозную манеру пения с преобладающей колоратурой. Вокальное искусство в эту эпоху было подчинено задаче выявления всевозможных достижений певца – длительности и широты дыхания, тонкой филировки звука, виртуозного исполнения труднейших фиоритур.

Известный вокальный педагог и оперный певец начала XIX в. Мануэль Гарсиа рассказывает об инциденте в 1815 г., который случился с его отцом, исполнявшим роль в премьеры, на одной из первых репетиций. «Когда закончилась первая ария, исполненная с прекраснейшей фразировкой и глубоким чувством, но исполненная нота в ноту, как было написано, композитор сказал: «Спасибо, сеньор, очень мило, но это не то, что я хотел... Старший Гарсиа был блестящим музыкантом и умелым импровизатором. Он добавил какое-то количество альтераций, украшений, пассажей, трелей, рулад и каденций... Старый композитор долго тряс его руку. – Браво! Блестяще! Это моя музыка, какой я ее себе и представлял!» [4, с. 34]. Искусство импровизации блестящей орнаментики – вот главное, чем владели певцы начала XIX в.

С развитием стиля повышались требования к певцам: при исполнении арий *da capo* исполнитель должен был варьировать при повторе вторую часть арии, ведь количество вариаций и их изящество служили доказательством его искусности, тем более что при каждом последующем исполнении данной арии было принято преподносить публике новые вариации. Таким образом, помимо безупречного владения голосовым аппаратом, искусство бельканто в тот период требовало от исполнителя широкого музыкального кругозора и высокоразвитого искусства импровизации и варьирования. Вследствие этого к концу XVIII в. итальянская опера как жанр оказалась целиком подчинена требованиям показа вокальных возможностей певцов. Традиция импровизаций в ариях просуществовала вплоть до появления опер Джоаккино Россини, который предпочел сам сочинять и выписывать в нотах все каденции и колоратуры.

В начале XIX в. благодаря творчеству Россини (а также в равной мере и других композиторов – Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Саверио Меркаданте) опера обретает цельность и стройность формы, знаменуя новый период в развитии стиля бельканто. Несмотря на то, что вокальные партии по-прежнему перегружены колоратурными украшениями, от исполнителей уже требуется более реалистичная передача эмоций живых персонажей и тонких психологических нюансов, а насыщенность оркестрового сопровождения предъявляет к голосу певца повышенные динамические требования.

Завершение эпохи классического бельканто связано с появлением опер Джузеппе Верди. Столь характерное для бравурного бельканто преобладание колоратуры постепенно уходит в прошлое: украшения в вокальных партиях опер Верди поначалу остаются только в партиях сопрано, а в более поздних операх и вовсе не встречаются.

Главенствующая роль кантилены не меняется, но изменяется обций динамический спектр вокальных партий: от певца требуется ровное звучание голоса в двухоктавном диапазоне с сильными, ярко звучащими верхними нотами, что позволяет певцу выражать яркие драматические и тонкие психологические состояния персонажа. Сам термин бельканто в этот период постепенно утрачивает свой первоначальный смысл, им начинают обозначать безупречное владение голосовыми данными и прежде всего техникой кантилены.

О работе над арией

В наше время при исполнении вокальных сцен в концертном варианте принято делать текстовые купюры, а также исполнять быструю часть арии только один раз вместо двух, что было недопустимо ранее. Финальная кода или быстрая кабалетта позволяли певцу максимально полно продемонстрировать виртуозное владение голосовым аппаратом: неслучайно многие вокальные педагоги уделяли особое внимание украшениям, руладам и трелям в финальной части арии – их количество не должно было мешать основному течению мелодии, с одной стороны, и наилучшим образом показывать индивидуальные способности певца, с другой. Надо сказать, что привычная для нашего слуха финальная фермата в конце арии появилась только во второй половине XIX в., тогда как в эпоху Джоаккино Россини кода исполнялась с соответствующим напором и энергией без всяких пауз, фермат и *ritardando*. Главное, чем владели певцы начала XIX в., – искусство импровизации и блестящей орнаментики. В письме к Россини английская сопрано Клара Новелло спрашивает о необходимости или возможности делать вариации в арии разделе *da capo*. Россини ответил, что «каждая певица должна делать повтор так, чтобы он наилучшим образом демонстрировал ее индивидуальные способности» [5]. Этот вид украшений возможно использовать и в строфической форме песни. Вариации

ции могут быть незначительными, например изменение ритма или добавление маленьких фиоритур, и не должны мешать основному течению мелодии. Или же могут включать более смелые шаги – альтерацию мелодии, уход в высокую тесситуру, более витиеватую линию или технически трудный рисунок, однако все должно оставаться в рамках метра. Часто композиторы писали заказные колоратуры для определенных исполнителей роли. Например, Россини написал для Джудит Паста более высокую мелодию и упростил особенно длинные пассажи в арии «*Non più mesta*» в «Золушке».

Особый вид украшения арий, постепенно ставший основным для певцов, – каденции. Чаще всего каденции бывают в кульминации в конце арии или какого-либо её раздела, но также могут появляться в важных эпизодах внутри арии, обозначая смену настроения персонажа или изменение хода его мыслей. Каденция либо обозначается ферматой, либо композитор полностью выписывает каденцию, которую певец тем не менее может изменить в соответствии со своим вкусом и вокальными возможностями. При этом подобные места в партитуре могут быть обозначены как *a piacere, col canto, colla voce*, что даёт певцу некоторую свободу, он может добавить какие-либо простые или сложные элементы импровизации в зависимости от драматического контекста.

В своей книге М. Гарсиа пишет: «Отличительной чертой данного стиля является то, что пение это исполняется исключительно легато и переходить с одного звука на другой, близлежащий, – необходимо без помощи выдоха, без толчков, без сухости. Даже смена регистров должна осуществляться так ловко, чтобы оставаться незамеченной... В медленном пении запрещены торопливость, слишком дроблённые оттенки; также следует избегать долгой длительности нот, следующих за паузой, вялости в окончаниях, злоупотребления филированными звуками и *portamento*» [1, с. 318].

В разделе, посвященном работе над арией, нельзя не упомянуть о том, что в оперной литературе бывают случаи, когда у арии нет собственного вступления (при этом в подавляющем большинстве случаев арии предшествует инструментальное вступление или речитатив; в XVII–XVIII вв. были распространены два вида речитатива: – *secco*, т.е. максимально скупое, «сухое» сопровождение мелодии аккордами клавесина, и *accompagnato* – с развитым оркестровым сопровождением). В случае отсутствия речитатива или раз-

вернутого вступления концертмейстеры обычно играют окончание предыдущего номера. Таким образом создается не только нужное душевное состояние солиста, соответствующее духу исполняемого произведения, но и дается необходимая певцу ориентировка в то-нальности.

В идеале современный оперный певец кроме красивого голоса и артистической харизмы должен обладать комплексом знаний по сольфеджио, теории музыки, анализу музыкальной формы. Но на практике многие солисты начинают заниматься пением в 17–18 лет и поступают учиться сразу на подготовительные курсы при музыкальных вузах, а потом в вузы, минуя музыкальную школу и колледж. Как правило, отсутствие фундаментального музыкального образования приводит к тому, что певцы не могут самостоятельно разобрать и выучить новый музыкальный материал. В этих случаях трудно переоценить роль концертмейстера, который помогает солисту преодолеть интонационные, метрические и ритмические трудности.

Общеизвестно, что вокалисты во время пения ориентируются не только на слух, но и на мышечную память. «Мышечные ощущения дают певцу многочисленные точки его тела, связанные с голосовым аппаратом. Певец ощущает работу диафрагмы и мышц брюшной полости, положение мышц, окружающих горло при подъёме мягкого нёба (“купол”), состояние мышц шеи. Хорошо обученный певец имеет “мышечную память”, т.е. твёрдо зафиксированные мышечные ощущения, сопровождающие правильное пение» [3]. Наличие мышечной памяти позволяет певцам петь в залах с неблагоприятной акустикой, когда они плохо себя слышат во время пения и ориентируются в основном на свои физические ощущения. Такая память развивается благодаря систематической тренировке. Распевки, с помощью которых вокалисты ежедневно распеваются, основаны или на движении по мажорной гамме вверх и вниз по 3, 5, 9 нот, или на движении по звукам мажорного трезвучия вверх и вниз с вариантом спуска по звукам доминантсептаккорда. В мышечной памяти закреплены именно эти мелодические сегменты. Они действительно довольно часто встречаются в вокальном репертуаре, особенно в быстрых частях (стреттах, кабалеттах) и каденциях произведений стиля бельканто. Интонационные трудности возникают, когда в произведениях встречаются незакреплённые в

мышечной памяти (не «впетые») мелодические обороты: опевания, вводные ноты с разрешениями, верхние и нижние вспомогательные обороты, разрешения неустойчивых ступеней в устойчивые, скачки на интервалы шире терции и движение по хроматической гамме, особенно вниз.

Ниже приводим некоторые упражнения, которые поются на любой слог, удобный для распевки («лѣ», «ми», «зи», «ѣа» и т.д.). ПИАНИСТ обязательно дублирует эти мелодические обороты, при этом гармонизирует их (тоника – доминанта – тоника или тоника – субдоминанта – тоника). Важно пропевать упражнения в двух любых тесситурно удобных тональностях, сначала в мажоре, а затем – в одноименном гармоническом миноре. Предварительно концертмейстер настраивает певца на тональность, играя тоническое трезвучие вверх и вниз.

Приводим примеры распевов.

Разрешение устойчивых ступеней в устойчивые (II–I, IV–III, VI–V, VII–I):



Верхний и нижний вспомогательные обороты и опевания устойчивых ступеней с верхней ноты и с нижней ноты (от I, III, V ступеней):



Скачки (II–V–I). У певцов, как правило, проблема в интонировании II ступени:



Упражнения поются единым блоком. При необходимости нужный фрагмент можно повторить несколько раз подряд.

Приводим примеры данных мелодических оборотов в произведениях.

Разрешения неустойчивых ступеней в устойчивые:

Дж. Верди, ария Манрико из оперы «Трубадур»:



Г. Доницетти, ария Альфонсо из оперы «Фаворитка»:



Г. Доницетти, каватина Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур»:



Опевания:

Дж. Верди, ария Эболи из оперы «Дон Карлос»:



Дж. Верди, ария Виолетты из оперы «Травиата»:



В. Беллини, романс Джульетты из оперы «Капулетти и Монтеки»:



Скачки (II–V–I):

Дж. Верди, стретта Манрико из оперы «Трубадур»:



В. Беллини, каватина Эльвиры из оперы «Пуритане»:



Безусловно, элементы традиционных распевов (по гамме и звукам трезвучия) также часто встречаются в произведениях:

Дж. Россини, каватина Розины из оперы «Севильский цирюльник»:



Г. Доницетти, каватина Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур»:



Особое внимание надо уделять пению хроматической гаммы. Как правило, она встречается в репертуаре лирико-колоратурных сопрано, колоратурных меццо-сопрано, теноров. При движении хроматической гаммы квартолями, первые ноты каждой квартоли образуют увеличенное трезвучие. При движении триолями образуются уменьшенный септаккорд. Сначала солисту необходимо петь только опорные ноты гаммы, запоминая и чисто интонируя аккорд; позже добавить недостающие ноты в пассаж не составит труда. Данный метод позволяет добиться чистой интонации в любых хроматических пассажах.

Г. Доницетти, каватина Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур»:



В. Беллини, каватина Эльвиры из оперы «Пуритане»:



Ш. Гуно «Вальс Джульетты» из оперы «Ромео и Джульетта»:



В процессе работы с певцом концертмейстер ориентирует его на определенные оркестровые тембры, старается максимально передать на фортепиано оркестровые штрихи и характер исполнения; по-разному звучат pizzicato и staccato, духовые и струнные, tutti и струнный квартет. Всё это достигается использованием различных

способов звукоизвлечения, нюансами туше и грамотным взятием педали. Вокальный концертмейстер должен хорошо знать не только клавир, но и оркестровую партитуру оперы, ориентироваться в плотности оркестровой фактуры, чтобы ясно понимать, где солисту необходимо петь в полный голос, где можно отдохнуть, а где придется применить прием под названием «вынос аккорда», т.е. взять начальный аккорд не одновременно с певцом, а немного раньше, чтобы голос солиста не слился с оркестровой массой, но царил над ней.

Неотъемлемой частью в достижении стилистически точного выразительного исполнения является литературно-лингвистическая сторона изучения арий бельканто. Необходимо не только иметь общее представление о содержании арии, но и знать дословный перевод каждой фразы. Это также важно и для пианистов-концертмейстеров, своими инструментальными средствами выявляющих выразительный смысл слов и фраз, т.е. интонирующих словесный текст совместно с певцом.

Подытоживая вышесказанное, необходимо вновь подчеркнуть, что аккомпанемент арий бельканто, как и вообще вокальный аккомпанемент, – это особая форма ансамбля со своей спецификой, касающейся в первую очередь фразировки, дыхания, метроритма. В зависимости от художественного содержания, строения фразы, требуемых средств вокальной выразительности и особенностей декламации певец может делать самые разнообразные отступления от метроритма, строить фразу тем или иным образом, брать дыхание в тех или иных местах. И здесь от концертмейстера требуется чуткость, гибкость и внимательное, бережное отношение к партнеру. Современный вокальный концертмейстер должен быть не только технически оснащенным пианистом, умеющим выигрывать сложные мелизмы и пассажи, в первую очередь он должен быть умелым ансамблистом. Помощь или дельный совет солисту в написании каденций, определении количества и видов украшений также могут быть весьма своевременными, если концертмейстер обладает хорошим музыкальным вкусом и стилистическим «чутьём».

Не только во время выступления, но и в процессе работы над арией хороший концертмейстер «дышит» вместе с певцом, мысленно поет с ним, чувствует его агогические отступления от строгого метроритма и всецело понимает, какие творческие задачи сто-

ят перед певцом. Главная цель высококлассного концертмейстера – показать самые сильные стороны солиста, позволить ему наслаждаться творческой свободой, виртуозностью каденций, украшений и rubato (не нарушая, впрочем, общего движения). Ведь bel canto – царство абсолютной гармонии, где всё подчинено законам красоты и плавности пения, ослепительной виртуозности и тончайшей выразительности исполнения.

Использованные источники

1. Гарсиа М. (сын). Полный трактат об искусстве пения. СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. 416 с.
2. Россини Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания. Л. : Музыка, 1968. 232 с
3. Ятич Б. Шаляпин против Эйфелевой башни. Минск : Четыре четверти. 2013. 610 с.
4. Mackinlay M.S. Garcia the centenarian and his times. Edinburgh, 1908. 419 p.
5. Crutchfield W. Improvisation – II, nineteenth – century vocal music. New York : Grove’s Dictionaries, 2001. 121 p.

Valeria Petrova, Tatiana Sotnikova

ABOUT THE ACCOMPANIST’S WORK WITH THE VOCALIST: STYLISTIC FEATURES OF EXECUTION AND OVERCOMING INTONATION DIFFICULTIES IN THE REPERTOIRE OF BELCANTO

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 94–106. doi: 10.17223/26188929/9/9

The methodological value of this article is that it is addressed simultaneously to singers and pianists - accompanists. Features of vocal performance and the specifics of concertmaster work with vocalists are considered by the authors in close interconnection of artistic and technological tasks, as a holistic creative process of creating an ensemble. The article gives a brief historical and style essay on Belcanto, offers practical recommendations for working on the purity of the song intonation, reveals the tasks of the accompanist when learning musical material and during a joint performance with the singer. In the article, the authors summarize the recommendations of one of the authoritative vocal teachers and experts in Belcanto Manuel Garcia (son) and their many years of experience as teachers in the department of accompaniment of the Russian Gnesin’s Academy of Music and accompanists of Moscow opera houses.

Key words: belcanto, vocal, style, muscle memory, intonation, exercises – chants, accompanist.

The used sources

1. Manuel Garsia (son). A complete treatise on the art of singing. SPb. : Doe; Music Planet, 2015. 416 p.
2. Dzhokkino Rossini. Selected Letters, Statements, Memories. L.: Music, 1968. 232 s.
3. B. Yatich. Chaliapin against the Eiffel Tower. Minsk: Four quarters. 2013. 610 s.
4. Mackinlay, Malcolm Sterling. Garcia the centenarian and his times. Edinburgh, 1908. 419 p.
5. Will Crutchfield. Improvisation – II, nineteenth - century vocal music. New York: Grove's Dictionaries, 2001. 121 p.