

Болдирев Володимир

Народний артист України, художній керівник Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М.В.Лисенка, професор кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК
ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ
СПІВАКІВ (НА МАТЕРІАЛІ
РОМАНСІВ С.В. РАХМАНІНОВА)**

Анотація. Запропоновано порівняльний аналіз виконавської інтерпретації романсів С.Рахманінова в аспекті вітчизняних камерно-вокальних традицій ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: романс, виконавська інтерпретація, творча індивідуальність, художнє осмислення.

Аннотація. Болдырев В. *Исполнительская интерпретация как способ формирования вокальной компетентности будущих вокалистов (на материале романсов С.Рахманинова).* Предлагается сравнительный анализ исполнительской интерпретации романсов С.В.Рахманинова в аспекте отечественных камерно-вокальных традиций ХХ–ХХІ ст.

Ключевые слова: романс, исполнительская интерпретация, творческая индивидуальность, художественное осмысление.

Annotation. Boldyrev V. *Performing interpretation as a means of forming a vocal competence of future singers (based on Rachmaninov's romances).* An comparative analysis of performance interpretation of Rachmaninov's romances in terms of home chamber vocal traditions of ХХ–ХХІ century is proposed.

Key words: romance, performance interpretation, creative personality, artistic interpretation.

Постановка проблеми. У вокальній педагогіці важливим є метод цілеспрямованості студентів на власне художнє осмислення виконання твору. В цьому може допомогти прослухування та аналіз інтерпретацій відомих майстрів. Рахманіновські романси є випробуванням кожного виконавця на технічну досконалість та фахову майстерність. «В ідеалі їх зможе заспівати лише той співак, який володіє сильним, гнучким голосом і здатний відтворювати величезну амплітуду звучання» [9, с. 64]. У виконанні важливим є вміння знайти індивідуальну інтонацію, відповідну до змісту слова. Завдяки прослухуванням майстрів-вокалістів ХХ ст. відбувається розвиток емоційної відвертості почуттів сучасних виконавців. Це може стати в нагоді молодим вокалістам у прагненні поринути у музичну атмосферу, яка оточувала композитора, у співтворчості з ним відтворити і адаптувати твір для сучасного сприймання. Відома теза, що С. Рахманінов – останній крупний композитор романтичної традиції, який втілює «образи запалу, захоплення, патетичного злету <...> музику сновидінь марень та мрій» [19, с. 122].

Об'єкт дослідження – вокально-педагогічна творчість, а **предмет** – виконавські інтерпретації романсів С. Рахманінова представниками вітчизняної виконавської школи.

Мета дослідження – виявити типові риси виконавської стилістики на прикладі деяких інтерпретацій романсів С. Рахманінова видатними представниками вітчизняної вокальної школи.

Досягнення цієї мети обумовлює коло завдань, серед яких:

- спроба історичної періодизації виконання романсів С. Рахманінова;
- моделювання рівнів виконавського аналізу як методична проблема (мелодизм, динаміка, темпоритм, артикуляція, тембр);
- аналіз показових виконавських версій (А. Нежданової, Ф. Шаляпіна, Н. Шпіллер, М. Рейзена, П. Лісіціана, І. Архіпової, О. Образцової, Є. Нестеренка, В. Атлантова, Д. Хворостовського, А. Нетребко) задля формування у молодих виконавців стильової визначеності та компетентності;
- техніка виконання, типові труднощі та їх подолання.

Матеріалом статі слугували окремі записи А. Нежданової («Апрелевский завод» 1952 р. 21439-21445), Ф. Шаляпіна (1914р.). Альбом платівок «Повного зібрання романсів С. Рахманінова» («Мелодия» СМ 04069-78), записи Н. Шпіллер («Мелодия» 1985 М10 46733 003), «Искусство Н. Шпиллер» комплект платівок («Мелодия» ЗЗД 033953-56). Альбоми І. Архіпової («Мелодия» СМ 02149-50), Є. Нестеренка («Мелодия» СМ 03243-4), А. Солов'яненка («Мелодия» С10 30863 007), О. Образцової («Мелодия» А10 00521 006), З. Долуханової (С 10-17515-16); окремі записи та СД-диски всесвітньовідомих виконавців (Рене Флемінг).

Майбутнім виконавцям важливо ретельно прослуховуючи записи аналізувати технічну складову кожного виконання. Завдяки аудіозаписам (платівкам, дискам) можна простежити, як на протязі ХХ ст. і до

Надійшла до редакції 05.11.2012

початку ХХІ ст. змінювались виконавські традиції і, відповідно, збагачувались інтерпретації вокальних творів С. Рахманінова. Відправною точкою є авторське виконання С. Рахманінова та його однодумців Ф. Шаляпіна, А. Нежданової, Л. Собінова. Це – виконавський еталон, до якого необхідно постійно звертатися майбутнім співакам. Пригадаємо тезу Г. Нейгауза, що авторське виконання є «найкраще, єдине, неповторне в світі виконавства, перлина творіння, найвищий критерій виконання взагалі» [17, с. 274]. Спробуємо виокремити декілька етапів інтерпретування романсів С. Рахманінова вітчизняними виконавцями:

- початок ХХ ст. «срібна доба» (Ф. Шаляпін, А. Нежданова, Л. Собінов, Н. Кошиць, Ф. Литвин);
- «золота доба» «Большого театру» (П. Норцов, Н. Шпіллер, С. Лемешев, М. Рейзен, О. Большаков, І. Масленнікова);
- «новітня історія», яка умовно розподіляється на 60 – 70-і роки (І. Архіпова, П. Лісіціан, Г. Вішневська, З. Долуханова, Н. Доріак), 70 – 80-і – О. Образцова, Т. Сінявська, Є. Нестеренко, М. Магомаєв, А. Днішев, В. Атлантов, Ю. Гуляєв, 90-і – С. Лейферкус, Д. Хворостовський, початок ХХІ ст. – Н. Копилов, Х. Герзмава, А. Нетребко.

Укажемо на стилістичні особливості романсів С. Рахманінова. Більш ніж вісімдесят романсів відображають творчий шлях композитора від ор.4, ор.6 (1889-1893 рр.) до романсів-картин ор.34 (1910-1915рр.) та відгуків на новітню поезію «віршів з музикою» ор.38 (1916). Мелодія, за висловом С. Рахманінова, головна основа всієї музики. В цьому, на наш погляд, важлива риса успадкування С. Рахманіновим традицій М. Глінки, а також тісний зв'язок з широким російським народним розспівом. На думку О. Степанідіної, в творчості С. Рахманінова сформувався «унікальний тип *кантиленного мелодизму*», який розповсюджується також на фортепіанне супроводження [22, с. 4]. Звідси особливості рахманіновської *динаміки*: з одного боку, це втілення виразної мовної декламації, виразного слова завдяки мікродинаміці, а з іншого – формоутворюючі нескінченні звукові «хвилі», пов'язані з поступовим розвитком мелодії, які необхідно виявляти виконавцям.

На думку Є. Дурандіної, в камерно-вокальній творчості С. Рахманінова відобразилася «*монологічність* – архітипична риса, яка визначила еволюцію російського класичного романсу на протязі ХІХ ст.» [8, с. 168]. Звідси необхідність відтворення індивідуального психологічного стану «ліричного героя», особливості динамічної партитури та тембрової драматургії (різні відтінки *fi p*), особливості звучання приголосних іноді полу-шепотінням, іноді акцентовано. Стан «ліричного героя» обумовлює відчуття темпу (агогіки) виконавця. Наприклад, у виконанні романса «*Здесь хорошо*» А. Неждановою перші фрази звучать *moderato con moto*, а фраза «*белеют облака*» – *tenu mosso*. Ці «мікронюанси» влучно відображають емоційний стан, хоча не мають фіксації в нотах.

Поетичний текст в романсах С. Рахманінова перетворюється відповідно до музичного змісту. Наприклад, у музичному синтаксисі романсу «*Вчера мы*

встретились» ми бачимо зміщення віршованих цезур та закінчень строф, що підкреслює образний зміст твору та надає віршованому тексту відчуття прози. Від виконавців потрібна особлива артикуляційно-штрихова культура, щоб органічно поєднати декламацію та кантиленийний спосіб мислення. У процесі прослуховування та порівняння поетичного та музичного текстів проходить осмислення в тому числі технічної складової виконання. Відтворення «пам'яті м'язових відчуттів» шляхом розпізнавання та «перенесення» на себе окремих технічних прийомів: «близького» «італьянського» звукоутворення, «високої» позиції, «головного» резонування, подолання перехідних та «незручних» звуків (тонів). Моделювання слухацького досвіду через професійне сприйняття та поступове відтворення рівнів виконавського тексту має допомогти у вирішенні проблем якісної фахової підготовки та розвитку професійної вокальної компетентності студентів вокалістів.

Романси С. Рахманінова увиразнюють виконавські традиції кінця ХІХ – початку ХХ ст. Збереглися окремі записи на платівки вокальних творів Рахманінова, які були зроблені видатними виконавцями – сучасниками, однодумцями, партнерами та, в деякому розумінні, співавторами по концертній естраді. Записи Ф. Шаляпіна, А. Нежданової, Л. Собінова, Н. Кошиць, Ф. Литвин дають можливість відчувати твори такими, як їх уявляв композитор: найкращий «виконавський еталон», романтичні риси виконання та сприйняття музики Рахманінова його сучасниками на початку ХХ ст.

Романс С. Рахманінова «*Сирень*» (ор.21, №5) у виконанні А. Нежданової, безперечно, є еталоном для сучасних виконавців¹. На цьому прикладі простежимо деякі особливості виконавського процесу: використання мікродинаміки, та агогіки, що найкраще відповідає змісту камерного твору. В. М. Богданов-Березовський наводить примітки, які робила виконавиця в нотному тексті цього романсу задля максимально виразного розкриття авторського задуму. У т. 13 над авторською позначкою *tenuto* стоїть позначка рукою А. Нежданової *fermato*; над останніми двома нотами – *a tempo*. У т. 15 на словах «*на зеленых ветвях*» замість позначки *pp* стоїть її позначка *p*, а у наступному такті на словах «*на душистых кистях*» – позначка *pp*, якої нема в друкованому тексті. Наприкінці романсу А. Нежданова бере дихання перед останнім словом «*цветёт*» і тримає останню ноту *do* до кінця музики з ледве помітним *crescendo* та *diminuendo* [1, с. 260]. Антоніна Василівна завжди цікавилась думкою автора. Зі свого боку він прислухався до тих її зауважень, що стосувались вокальної специфіки (теситури, незручних для співу інтервалів) [4, с. 33-34]. Романс «*Вокализ*» (ор. 34, №14, 1915 р.), який був присвячений А. Неждановій, С. Рахманінов ще до друкування багато разів показував виконавиці. Разом вони обмірковували нюанси, дихання. Тут же він змінював деякі місця, знаходячи кожен раз якусь нову гармонію. В. М. Богданов-Березовський наводить перший автограф цього романсу від 1 квітня 1915 року в тональності *es-moll* та видання, друковане

¹ Див.: «Апрелевский завод» 1952 р. 21439-21445

пізніше в тональності *cis-moll* [1, с. 261]. На першому екземплярі збереглися примітки варіантів, привнесених А. Неждановою. Наприклад, в тт. №7-8 виконавицею запропонована характерна синкопа в затакті та протяжна нота на сильній долі наступного такту. Крім того, в тактах 10-13, 36-37 укрупнення тривалостей, введення протяжної ноти замість дрібної орнаментики руху дає деяке уповільнення руху та «укрупнення» емоції [1, с. 263]. Розстановка змін дихання (тт. 3, 5, 9, 14, 16, 22) підкреслює «затактову» природу побудови мелодії, що не має слів та підкорюється лише законам музичного синтаксису. Співачка розповідала, що коли вона пожалкувала, що в цьому чудовому творі немає слів, він відповів: «Навіщо слова, коли Ви своїм голосом і виконанням зможете висловити все краще і значно більше, ніж хтось словами» [4, с. 34]. У цьому романсі яскраво відобразилася характерна стильова риса музики С. Рахманінова – *монологічність* висловлення. Щодо зміни тональності А. Неждановою на малу терцію нижче, то вона була необхідна для найбільшої виразності виконання (хоча співачка мала діапазон до *соль* третьої октави). За спогадами Є. К. Каткульської, «поєднання красивих обертонів з грудним резонуванням створювало особливу чарівність середнього регістру А. Нежданової. Водночас, маючи прегарний верхній регістр, вона користувалася ним з великим тактом та смаком. Жоден її звук не був беззмистовним, формальним» [12, сс. 405-406].

Варіанти, що були привнесені виконавицею, це не «технічні правки», в яких композитор не мав потреби, а «допитливі пошуки найбільш виразного втілення мелодичної ідеї твору» [1, с. 264]. На думку А.В. Нежданової, «...в його романсах сила лірики, істинного почуття, поезії, правди та ширості; байдуже співати їх неможливо» [4, с. 32]. Це мабуть головне, що треба пам'ятати сучасним виконавцям. Неперевершене виконання С. Рахманіновим і Ф. Шаляпіним романсів «*Вчера мы встретились*» (запис 1914 р.), «*Судьба*», «*Есть много звуков*», «*Пора*», «*Письмо К.С. Станиславскому*» підтверджують спогади багатьох сучасників. Так, письменник Н. Телешов, пригадуючи музичні вечори пише: «Шаляпін розпалював Рахманінова, а Рахманінов-Шаляпіна. І ці два велетня, захоплюючи одне одного, буквально творили дива. Це вже не спів і не музика в загальноприйнятому значенні. Це був якийсь зліт натхнення двох найбільших артистів» [4, сс. 40-41].

Аналізуючи виконавський стиль Ф. Шаляпіна, слід звернути увагу на зворушливість, легкість та податливість голосу, яка обумовлена психологічним настроєм. За висловом М. Міклашевського «дрібніший рух думки та почуття артиста неодмінно передається на голос» [15, с. 289]. «Розкішна фразировка та висока артистичність подачі доходять до того, що спів Шаляпіна іноді здається декламацією» [15, с. 44]. Н. Кашкін пише так: «Шаляпін – кращий з музичних декламаторів, яких нам доводилося чути, та він<...>також зберігає природний вигляд всякої мелодичної фрази,<...>чимдосягаєнайвищогоступенювиразності. Це неперевершений художник музичної речі, який невідхильно діє на ум та почуття» [15, с. 174]. Відгук

Д. И. Похітонова на виконання Ф. Шаляпіним «*Баллади*» А. Рубінштейна є показовим задля розуміння камерно-виконавського стилю Ф. Шаляпіна і може допомогти у розкритті виконання ним романсів С. Рахманінова. «В перший раз я почув три окремих голоси – розповідача, воєводи та розбійника. Коли устами Шаляпіна промовив розбійник, мене охопив жах: голос Шаляпіна раптом втратив свою звичайну звучність.<...>Але Шаляпін обманув всіх і наприкінці видав таку силу звучання та виразності, що я від захоплення довго не міг прийти в себе. Це була справжня звукова інсценізація вокального твору» [15, с. 273-274]. Слід підкреслити, що в основі його інсценізацій – раціональність, строгий відбір: «Його художня передача є результатом не тільки інтуїції, а значною мірою уважної, наполегливої, глибоко продуманої роботи над кожним твором, починаючи із загального задуму до самого дрібного штриха» [16, с. 100]. Як результат – високо естетичний вплив на слухачів відтоді до наших часів. А. Карагічев після концерту Ф. Шаляпіна у Ростові-на-Дону (1915) пише: «Він робить нас більш тонкими та кращими,<...>людські пристрасті у Шаляпіна очищені від трагічних теренів та тусклої іронії буденності, поглиблені в музичних символах, просвітлені у чистому аспекті мистецтва» [16, с. 99].

Початок камерно-вокальної творчості Л. В. Собінова співпадає з діяльністю «Керзинського кружка», який активно пропагує класиків російської музичної культури. Потім він багато виступає разом з С. Рахманіновим, виконуючи його романси «*Ночь печальна*», «*Ветер перелётный*», «*Я не пророк*», «*Не пой, красавица*», а також два романси «*Буря*» та «*Арион*», присвячені йому. Л. В. Собінов, у романсах С. Рахманінова, насамперед, відчув стихію співучості, що походить від пісенного стилю М. Глінки, й надзвичайну свободу декламації, що майстерно вливається в мелос. «Емоційна оголеність поєднувалась з великим почуттям міри та стриманості» [7, с. 204]. Отже, Л. Собінов, на думку Є.В. та В. В. Держановських був одним з найкращих виконавців лірики С. Рахманінова та багато зробив для поглиблення та розширення засобів російської вокальної школи [7, с. 202].

Серед виконавців радянської доби варто пригадати С. Лемешева І. Козловського, А. Пірогова, О. Іванова, В. Давидову, П. Норцова, Н. Шпіллер, М. Рейзена, Н. Дорліак, П. Лісіціана. Наступне покоління: Г. Вишневу, І. Архіпову, З. Долуханову, О. Образцову, Є. Нестеренку, О. Огнівцеву, А. Солов'яненку, В. П'явка, М. Магомаєва, Ю. Гуляєва. Деякі записи увійшли до альбому платівок «Повного зібрання романсів С. Рахманінова». Серед справжніх удач, на наш погляд, записи П. Лісіціана (6 романсів, в тому числі «*В молчаньи ночи тайной*»), Г. Вишневу («*Они отвечали*»), Є. Нестеренка (4 романса, в тому числі «*Всё отнял у меня*»), Н. Дорліак («*Здесь хорошо*» концертмейстер С. Ріхтер), Н. Шпіллер (партія ф-но Л. Оборін).

Виконавська творчість Н. Д. Шпіллер, за словами А. Канкарович, – це «...синтез вимогливої думки, благородного почуття та неперевершеної майстерності», «благородства смаку та рідкісного почуття стилю»

[11, с. 76]. Записи романсів С. Рахманінова (наприклад, «Сирень»), на наш погляд, демонструють спадкоємність виконавських традицій А. Нежданової. Ось яке враження справляє її майстерність на слухачів: «Наче повноводна ріка, рівна в своїй течії, без мілів та перепадів, летється її голос. <...> Багатий обертонами вокальний матеріал, рівність регістрів, глибоке дихання доповнюються рідкісним відчуттям логіки розгортання музичної композиції» [3, с. 79]. У виконанні романсу «К ней» на слова А. Белого мелодраматична декламація, миттєві зміни настрою, імпульсивний ритм поєднуються з бездоганною кантиленою. Характерне чергування трьох та дво-складних стоп у розмірі стиха, узагальнено С. Рахманіновим у п'ятидольну ритмо-інтонаційну фігуру, яка проходить скрізь всю експозицію романсу. І хоча музика романсу розвивається без фіксованого метру (іноді в такті 5/8, іноді 9/8), весь час відчувається характерна п'ятидольність. У мелодії повторюється мотив «опівання» тоніки та хроматичні ходи, що визивають в пам'яті народні голосіння, які так виразно та проникливо втілює Н. Шпіллер.

Якщо прислухатися до записів Н. Д. Шпіллер, наприклад, романсу «Сон» (тв. 38 №5; сл. Ф. Солюба, концертмейстер Л. Оборін), то зрозуміємо, що «кожна фраза – хвиля зі своєю вершиною, яка <...> поєднується з іншими <...> та створює відчуття незвичайної органічності, плавності та цілеспрямованості ведення мелодії» [3, с. 79]. «Дикція Н. Д. Шпіллер є щось довершене. Повільна течія голосних обмежена кам'яними берегами приголосних. Чіткість вимовлення слів є такою, що навіть уявити не можна, щоб будь-яке з них не було почуто» [3, с. 79]. Ретельна робота над дикцією у повному поєднанні із авторським текстом, наприклад, у романсах «Маргагитки», «Крисолов», є, на думку виконавиці, необхідною умовою формування вокальної лінії [10].

У педагогічній діяльності «особливу увагу Н. Д. Шпіллер приділяла вихованню у студентів правильного співацького тону, влучної інтонації, яка на її думку, сприяє правильному звукоутворенню в усіх компонентах». «Відверто кажучи, їм, молодим і присвятила я нову платівку, що вийшла на фірмі “Мелодія”². Це в деякому сенсі навчальний посібник, в якому кожний запис ілюструє мої уявлення про камерний спів» [24, с. 39].

Марк Рейзен, за відгуками французької критики, нагадував молодого Ф. Шаляпіна. «Його голос широкого діапазону, надзвичайно міцного, насиченого звуку. Він їм майстерно користується, і навіть в концерті по деяким драматичним відтінкам можна було здогадатись, що він – прекрасний трагедійний актор» [6, с. 213]. На думку Є. Грошевої, «... у виконанні Рейзенном камерної музики наочно виявляється майстерність декламації <...> у нього співають усі приголосні» [6, с. 229]. Це досить рідкісна майстерність, про що завжди нагадував К. Станіславський, наводячи приклад Ф. Шаляпіна. І дійсно, якщо прислухатись до приголосних: *м,н,г,т,с,ч*, вони звучать однаково

по-вокальному в записах М. Рейзена на початку, в середині та наприкінці слова. Це природний дар та кропітка робота. «Сам співак розповідав, скільки він працював, щоб в романсі «Судьба» звучала буква *с* в словах «*стук,стук,стук*», а не «*тук,тук,тук*» [6, с. 229]. «Вважають за еталон мовної шляхетності мовлення видатних драматичних акторів, насамперед, В. Качалова. А вже ж спів Н. Обухової, М. Рейзена, Н. Шпіллер також може слугувати взірцем чудового російського вимовлення» [3, с. 79].

Класикою камерно-вокального виконавства другої половини ХХ ст. та продовженням традицій А. Нежданової, Н. Шпіллер стали інтерпретації романсів С. Рахманінова І. Архіповою. Співачкою був підготовлений цикл концертних програм «Антологія руського романсу», а потім зроблені фондові записи романсів Рахманінова. У 1973 р. І. К. Архіпова була нагороджена призом Гран-прі «Золотий Орфей» Академії Шарля Кро за краще виконання романсів Рахманінова. Своє ставлення до запису взагалі вона висловила так: «Процес звукозапису є абсолютно особливим видом мистецтва – поєднанням мистецтва виконавця і звукорежисера, музична культура, досвід, смак і талант якого дозволяють, використовуючи технічні засоби та монтаж, зберігати натхненний виконавський момент у часопросторі» [20]. З одного боку, це бездоганні витончені мініатюри («Сирень», «Мелодія»), романси-елегії («В молчаньи ночи тайной», «Дитя, как цветок ты пресрасна», «Сон»), а з іншого – драматичні монолози («Как мне больно», «Отрывок из Мюссе»). Всі вони об'єднані «близькою» манерою звукоутворення, «високою» позицією та довершеною дикцією виконавиці. Пригадаємо думку М. І. Глінки: «Одне і теж слово можна вимовити на тисячу ладів, не змінюючи навіть інтонації, ноти в голосі, а змінюючи тільки акцент, додаючи устам то посмішку, то серйозний, то строгий вираз. Істинні співаки, доволі рідкі, завжди добре знають всі ці ресурси» [21, с. 17]. І. Архіпова яскраво демонструє таку майстерність.

Записи романсів Рахманінова Павлом Лісіцианом втілюють найкращі традиції *bel canto* – неповторну кантилену, «круглий» звук, бездоганну дикцію та особливу «теноровість» баритонового звучання («О нет, молю, не уходи», «В молчаньи ночи тайной»). Головне у камерному музикуванні, на думку П. Лісіциана, ніколи не співати «взагалі», хай навіть красиво, що буває можливо в опері. Шукати та знаходити «ретуш», «світлотіні», звертати особливу увагу на штрихи, акценти. «Розставляти музичні та логічні наголоси – найцікавіша робота» [25, с. 69]. «В арсеналі співака є такі фарби, прийоми, якими неможливо користуватись в оперному театрі із-за насиченої фактури оркестрового супроводу, масштабів залу, але в камерному виконавстві вони вкрай необхідні: “півзвук”, фальцет, витончені градації *p*» [25, с. 68]. В цьому П. Лісіциан продовжує традиції М. Глінки, Л. Собінова, Ф. Шаляпіна.

Камерно-вокальне виконавство П. Лісіциана, окрім музично-художньої, виконує ще й благородну функцію очищення від виконавських нашарувань. Прослухання з клавиром в руках більш ста романсів

² Наталя Шпіллер (сопрано) Романсы М10 46733 003, Мелодия, 1985. Всесоюзная студия грамзаписи. Записи Всесоюзного радио, 1947-1962 гг.

(в тому числі С. Рахманінова) у виконанні П. Лісіціана переконує, що «...співак ретельно дотримується не тільки нотного тексту, але всієї системи авторських нюансів» [25, с. 73]. «Музику потрібно не відтворювати, а фільтрувати скрізь переживання виконавця. В такому разі виконавиць стає вмістилищем, яке приймає форму думок та почуттів композитора» [27, с. 74].

Про інтерпретацію творів С. Рахманінова О. Образцова (в її активі більш ніж 30 романсів композитора) можна сказати, що для неї головне – переживання ліричного героя – *монологічність*. «Серцем я відгукуюся на кожен нюанс, відтінок настрою. Ними захоплений герой в даний момент, в дану хвилину. Ними сповнена його душа, його серце і вони повинні бути негайно виражені з усією щирістю і силою почуття» [23]. Художні проблеми вирішуються співачкою відповідно до мети композитора, що зафіксована в нотного тексту. Тільки авторський текст може підказати шлях до збагнення авторської думки. «Якщо в нотах романсу три *forte*, то я виконую цю вказівку неухильно, і мої три *forte* в концертному залі прозвучать анітрохи не тихіше й не “камерніше”, ніж зі сцени оперного театру», – каже О. Образцова в одному інтерв'ю [23]. Багато камерних трактовок співачки відвертістю почуттів, масштабністю, емоційними контрастами не поступаються її роботам на оперній сцені. Інтерпретації, наприклад, романсів «*Я жду тебя*», «*Какое счастье*» можна порівняти зі сценою гадання Марфи («Хованщина»), сценою Шарлоти з листом («Вертер») або Еболі з «Дон Карлоса».

Принципи оперної драматургії вийшли на перший план у виконанні романсів С. Рахманінова Є. Нестеренко. Оперний співак інтерпретував романси-монологи «*Все отнял у меня*» (концертмейстер Є. Шендеровіч), «*Оброчник*» (концертмейстер В. Вікторов), «*Из Евангелия от Иоанна*», «*Воскрешение Лазаря*», «*Христос воскрес*» через відтворення принципів «театру переживання». «Драматичне начало, яке було втілене з несподіваною для камерного жанру силою, нагадувало оперну сцену, у кожній деталі був присутній “симфонічний штрих”. Разом з тим, монументальний та фресковий план а ні як не входили в протиріччя з камерною за своєю природою фактурно-динамічною рівновагою голосу та роялю» [13, с. 93]. А ось в інтерпретації романсу «*Икалось ли тебе, Наташа*» (сл. П. Вяземського) яскраво відобразилися театральні-розмовні образи, елементи «театру уявлення». За висловом К. Станіславського, «...щоб співати арії, треба бути актером-співаком, щоб співати романси та камерний репертуар, треба бути режисером та співаком» [14, с. 98].

Складність камерно-вокального виконавства полягає у тому, що співак в ньому «оголений», позбавлений театральних аксесуарів і тому повинен бути гранично влучним та переконливим на естраді у своїй інтерпретації. В. Атлантов здійснив записи 9 романсів С. Рахманінова, що стали шедеврами камерно-виконавської майстерності. Драматичний монолог-романс «*Я опять одинок*» звучить у виконанні В. Атлантова дуже експресивно, з психологічним зламом в середині. Але водночас характерним є раціональне

вивіряння форми. У цьому романсі драматургія «перегорнутої» хвилі втілилася у контрастну динаміку та внутрішнє психологічне напруження. Цікаво, що останні слова «*Я опять одинок*» В. Атлантов виконує єдиним *crescendo*, а М. Магомаєв робить два *crescendo*, підкреслюючи *pp*, якого нема в друкованому тексті на затакті слова «одинок» з наступним *molto crescendo*, що також вносить відчуття трагізму.

Порівняємо записи романсу «*В молчаньи ночи тайной*» у виконанні видатних баритонів різних періодів «новітньої історії» П. Лісіціана, М. Магомаєва та Д. Хворостовського. П. Лісіціан демонструє *bel canto*, філігранної технікою та майстерністю щодо втілення своїх задумок. М. Магомаєв виконує романс «*В молчаньи ночи тайной*» стримано але з внутрішнім напруженням, ідеально вивірено з точки зору вокалу та дикції. Д. Хворостовський у виконанні того ж романсу демонструє дивну ефемерну кантилену, але на догоду цій кантилені страждає якість дикції. А ось що поєднує ці виконання – концентрована змістовність. Як відомо «камерний спів <...> область найбільш тонкого музично-артистичного перевтілення в межах так званої мініатюри, глибина думки та образна багатозначність якої іноді дорівнюється, а іноді перебільшує цілу оперну партію» [5, с. 80-81].

Порівняємо виконання романсу «*О нет, молю, не уходи*» баритонами різних поколінь: М.С. Гришко, П. Лісіціаном, М. Магомаєвим, Д. Хворостовським та Н. Копиловим. Так, голос М.С. Гришка звучить монументально, драматично, з довершеною дикцією (співучі приголосні, як у М. Рейзена). У П. Лісіціана – бездоганна дикція, «теноровість» баритонного звучання, «висвітленість» тембрових красок на словах «*как поцелуя*» від *pp* до *ff* наприкінці. Якщо М. Магомаєв співає на єдиному подиху, демонструючи «східну негу» на словах «*скажи, люблю*», незрівняне темброве багатство, стриманість у відчутті темпоритму, то Д. Хворостовський – емоційно «оголено», беззахисно, відтворюючи засобами голосу психологічно мотивований, драматично переконливий вокальний театр. Ніколай Копилов демонструє гарну фразировку та володіння емоційною подачею.

У виконанні Анастасії Нетребко та Хіблі Герзмави романси «*Здесь хорошо*», «*Дитя, как цветок, ты прекрасна*» звучать ясно, радісно, молоді, оптимістично. На наш погляд, вони продовжують традиції російського *bel canto* (Нежданова – Шпіллер – Архіпова) та «*індивідуально-прекрасного*» виконавського стилю. Наприклад, романс «*Здесь хорошо*» у виконанні А. Нетребко з оркестром Маріїнського театру містить динамічне післяслово, якого нема в тексті але воно цілком в дусі «нежданівського» виконання.

На думку А. Солов'яненка, сучасні виконавці звертаються до творів Рахманінова насамперед як до духовного джерела чистоти і благородства <...> їх вплив на аудиторію величезний. Вони пробуджують справжні прекрасні почуття» [2]. Сучасний приклад індивідуально-прекрасного, гуманістичного стилю – виконання романсу С. Рахманінова «*Вокализ*» Рене Флемінг. Її голос у цьому запису звучить бездоганно по техніці, нематеріально, натхненно, чим підтверджує

епітети «єдина, неповторна, розкішна, недсяжна», якими виконавицю нагородили критики. В цьому романсі виконавиця «уловила» дещо загальнослов'янське, наблизилася до кращих виконавських еталонів (наприклад, виконання А. Нежданової).

Висновки. У виконанні романсів С.Рахманінова відобразилися загальнонаціональні камерно-вокальні традиції М. І. Глінки:

- успадкування еталону звукоутворення виконавців періоду «срібної доби» А. Нежданової та Л. Собінова виконавцями «золотого періоду» Н. Шпіллер, М. Рейзен; надалі у виконавців «новітньої історії»: від П. Лісіціана, І. Архіпової, В. Атлантова до Д. Хворостовського;
- збереження еталону російського вимовлення (від Н. Шпіллер та М. Рейзена до М. Магомаєва, В. Атлантова);
- поглиблення «виконавської партитури» засобами динамічної світлотіні, витончених агогічних нюансів (А. Нежданова, П. Лісіціан та сучасні виконавці – Р. Флемінг, А. Нетребко, Х. Герзмава).

Вплив принципів оперної драматургії на камерно-вокальне виконавство:

- поєднання майстерності «співака-режисера» (Ф. Шаляпін, М. Рейзен, Є. Нестеренко, О. Образцова);
- відтворення переживань «ліричного героя» (від Ф. Шаляпіна до П. Лісіціана, З. Долуханової, О. Образцової, М. Магомаєва, Д. Хворостовського).

Відтворення ідеалів російського романтизму початку ХХ ст.: Ф. Шаляпін – Є. Нестеренко, А. Нежданова – Н. Шпіллер – І. Архіпова – О. Образцова, П. Лісіціан – М. Магомаєв – Д. Хворостовський, С. Лемешев – В. Атлантов – А. Солов'яненко, А. Нетребко, Х. Герзмава, Р. Флемінг.

Отже, для формування майстерності виконавця-вокаліста важливо здійснювати порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій, що сприяє розкриттю глибини внутрішнього змісту твору. Втім є важливим відчуття «занурення» в глибину, до суттєвих настанов індивідуального виконавського стилю. Це «верхівка айсберга», що відбиває вокально-технічну та виконавську культуру співака, тобто фахову компетентність. Важливим є моделювання слухацького досвіду через порівняльний аналіз звукоутворення. Перенесення на себе м'язових відчуттів, відтворення пам'яті м'язових відчуттів, а не копіювання окремих інтонацій сприяє пошуку вокально-технічного осмислення майбутнього співака. Розвиток цього комплексу є необхідною умовою професійної стабільності та вокально-технічного усвідомлення.

Література:

1. Богданов-Березовский В.М. Концертная деятельность Неждановой / В.М. Богданов-Березовский // Антонина Васильевна Нежданова материалы и исследования. – М.: Искусство, 1967. – С. 201-365.
2. Бутук А. Вступ до платівки «Анатолій Солов'яненко (тенор). Романси С. Рахманінова, А. Рубінштейна, С. Танєєва». – 1990 р. С10 30863 007.
3. Бялик М. Обаяние таланта / М. Бялик // Сов. музыка. – 1984. – №12. – С. 77-80.
4. Воспоминания о Рахманинове [сост, ред З. Апетян]. – Т.2. – М.: Музыка, 1974. – 576 с.
5. Говорят члены жюри // Советская музыка. – 1971. – №12. – С. 80-81.
6. Грошева Е. Труд, вдохновение, совершенство / Е. Грошева // Марк Рейзен. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 207-234.
7. Держановский Е.В.; Держановский В.В. Л.В. Собинов на концертной эстраде / Е.В. Держановский; В.В. Держановский // Л.В. Собинов. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1937. – С. 189-204.
8. Дурандина Е. Поэтика романсового монолога в контексте русской культуры (Чайковский-Рахманинов) // Творчество Рахманинова в контексте мировой культуры. Тамбов-Ивановка : Изд-во ТГТУ, 2003. – С. 162-168.
9. Живов Л. Удачи и просчеты вокалистов / Л. Живов // Сов. музыка. – 1973. – №6. – С. 64-69.
10. Юфель С. Вступна стаття до платівки «Искусство Н.Д. Шпиллер» ЗЗД 033953-56.
11. Канкарович А. Выдающийся мастер вокального искусства / А. Канкарович // Сов. музыка. – 1950. – № 8. – С. 73-76.
12. Катильская Е.К. Её памяти // Антонина Васильевна Нежданова : материалы и исследования. – М.: Искусство, 1967. – С. 404-408.
13. Концертное обозрение: Москва, 1987, апрель – июнь // Сов. музыка. – № 10. – 1987. – С. 90-94.
14. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи – М.: Искусство, 1952. – 271 с.
15. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина: в 2-х кн. [сост. Ю. Котляров, В. Гармаш]. – Кн.1. – Л.: Музыка, 1989. – 358 с.
16. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина: в 2-х кн. [сост. Ю. Котляров, В. Гармаш]. – Кн.2. – Л.: Музыка, 1989. – 389 с.
17. Нейгауз Г. Композитор-исполнитель / Г. Нейгауз // Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. – М.: Гос. муз. изд., 1956. – С. 271-280.
18. Осипова Н. Хворостовский и Колобов – почти идеальный дуэт / Н. Осипова // Коммерсантъ. – Daily 20/09/1994.
19. Паисов Ю. Жизнестойкость романтического мирисозерцания: Рахманинов / Ю. Паисов // Русская музыка и ХХ век. – М.: Гос ин-т искусствознания, 1997. – С. 91-122.
20. Руар Жан. Вступ до альбому платівок Ірини Архіпової СМ 02149-50.
21. Серов А.Н. // Воспоминания о М.И.Глинке. / А.Н. Серов – Л.–М.: Музгиз, 1951. – 78 с.
22. Степанидина О. Некоторые проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе. – Саратов, 1983. – 40 с.
23. Тимохин В. Вступ до платівки «О. Образцова П. Чайковский, С. Рахманинов». – 1989 г. А1000521006.
24. Черний Р. Наталия Шпиллер / Р. Черний // Мелодия. – 1985. – № 4. – С. 38-39.
25. Яковенко С. Павел Герасимович Лисициан: Уроки одной жизни / С. Яковенко. – М.: Музыка, 1989. – 143 с.