

Сов. артист, 1981, 27 марта

Оперный концертмейстер в прошлом и настоящем

Кто же он — пианист-аккомпаниатор, концертмейстер оперного театра? Каким был он в прежние времена и что отличает тех, кто сегодня делает в общем-то то же самое, что и прежде, то есть разучивает с певцом оперные партии?

Начнем издалека. До революции певец, солист Большого театра был обязан приготовить за время летнего отпуска все новые партии, порученные ему дирекцией на новый сезон. Дело концертмейстера сводилось к проведению спевков и сводных репетиций, где все внимание было обращено на правильное пение, красивый звук. И очень многое прощалось певцу за его голос. В Большой театр приходили люди не только из консерватории, но и из церковных хоров, ученики различных «маэстро», многие из которых сами не отличались высокой музыкальной культурой, хотя вокальное искусство знали вполне профессионально. О какой-либо режиссерской работе над раскрытием вокально-сценического образа не было и речи. И художественное оформление часто кочевало из одного спектакля в другой.

К. С. Станиславский, которому была поручена работа по сценическому улучшению спектакля «Иван Сусанин», вспоминал, что он никак не мог объяснить артистам хора, что они — обыкновенные русские мужики: какой-то режиссер-иностранец объявил, что они «пейзаны». Слова этого они просто не знали, и из затей с правдивостью сценического решения спектакля ничего не вышло. Концертмейстеры старшего поколения рассказывали, что и после Великого Октября в Большом театре среди солистов оперы было немало таких, которые совсем не знали нот, и концертмейстер разучивал с ними партию «с голоса», то есть концертмейстер пел, а артист повторял за ним, стараясь запомнить как слова, так и интонацию.

Хозяином спектакля, интерпретатором сценического решения оперы, непрерываемым авторитетом для всей труппы был дирижер. Надо сказать, что с начала века в Большом театре за пультом стояли такие музыкальные авторитеты, как С. В. Рахманинов и В. И. Сук, позднее — Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, С. А. Самосуд, а в более близкое к нам время — Л. П. Штейнберг, А. Ш. Мелик-Пашаев. Немало концертмейстеров Большого театра, хранивших традиции старших мастеров, сами стояли за дирижерским пультом, как, например, Н. Н. Краморов, Е. М. Славинская, С. Г. Бриккер. Но основной работой этих чудесных концертмейстеров был аккомпанемент, прохождение с певцами партий в опере. Как же они работали? Что отличало их творчество? Они были строгими, как и дирижеры того времени, причем у каждого из этих дирижеров был свой концертмейстер, бережно хранящий традиции первого спектакля в интерпретации данного дирижера, знающего все требования этого выдающегося музыканта. Так, В. И. Сук работал с Н. Н. Краморовым, Н. С. Голованов с С. Г. Бриккером, Л. П. Штейнберг с Е. М. Славинской, А. Ш. Мелик-Пашаев с В. Д. Васильевым и т. д. И каждый дирижер знал, что если концертмейстер привел певца «сдавать партию», то значит — партия готова!

Мы все боялись спевков у А. М. Пазовского или Н. С. Голованова. Спевка страшна потому, что дирижер мог остановить, «разгромить» за неверно спетую фразу или невыполненный нюанс. В. И. Сук не допускал к спектаклю исполнительницу партии Антониды, если она не могла взять в каватине первого акта «до» пиано. Требования Н. С. Голованова были не менее строгими. А концертмейстер как друг перед спев-

кой и особенно во время спектакля приходил и напоминал: «не забудьте, что здесь нужно пиано, а здесь — не спешите со вступлением».

В то время у каждого из ведущих певцов был «свой» концертмейстер. Так, например, широко известны содружества: М. И. Сахаров — Н. А. Обухова, С. К. Стучевский — С. Я. Лемешев и Н. Д. Шпиллер, Б. М. Юртайкин — А. С. Пирогов и Е. К. Катульская, С. С. Погребов — М. П. Макасова. Эти певцы проходили со своими концертмейстерами партии, готовили концертные программы, делились впечатлениями, имели единое мнение о многих событиях музыкальной жизни страны. И, конечно, очень прислушивались к их советам и замечаниям. Концертмейстер — а таким он и должен быть — первый друг и первый критик певца! Первый верный товарищ, наставник и если хотите — даже учитель в чем-то.

Сейчас на страницах нашей газеты «Советский артист» ведется полезный разговор о роли и значении оперного концертмейстера в современном музыкальном театре.

Сегодня в оперной труппе Большого театра много отличных музыкантов — концертмейстеров, но работать им стало значительно труднее. Правда, в театр теперь приходят люди, имеющие высшее образование, и певец теперь сам может разучить партию, повторить под собственный аккомпанемент роль.

Но задача современного оперного певца — иная. Теперь мало иметь хороший голос (хотя, ох как бы хотелось иметь их в должном количестве!) — теперь надо быть современным мыслящим певцом. Вместо гармонически-сладкозвучных мелодий Беллини и Доницетти нашим певцам часто приходится решать задачи со многими неизвестными. И беда, если певец беспомощно смотрит вокруг, ища поддержки в оркестре, где современный композитор и не подумал о том, как певцу вступить, скажем, в опере Б. Бриттена в ноту фа, когда в оркестре звучит фа-диез! И теперь это стало нормой. Современный музыкальный язык оперы требует талантливого музыканта, а не просто певца с хорошим голосом. А самое главное, что интерпретатором, создателем оперного спектакля является не только дирижер, которого правильнее было бы называть музыкальным режиссером, но и режиссер-постановщик. Дирижер, режиссер и концертмейстер постигают «на равных» раскрытие музыкальной драматургии, заложенной композитором в партитуре. Верно «прочитают» — удача

спектакля, формально пройдут мимо основных идей оперы — однопевка, которой не должно быть места в лучшем театре страны! Дирижеру и режиссеру спектакля совершенно необходим такой концертмейстер, который выступает не только как единомышленник, но и как проводник идей композитора. И если этого единомыслия нет — нет спектакля или спектакль заранее обречен на неудачу. Таких примеров немало в истории Большого театра! Вероятно, как дирижеру, так и режиссеру совершенно не безразлично, кто сидит за роялем во время репетиции, потому что атмосфера темпо-ритма спектакля создается прежде всего концертмейстером спектакля. Это — процесс творческий, и здесь не место дилетантизму.

Как же ведет себя в современном оперном театре концертмейстер? Каковы основные задачи, падающие на его долю? Их очень много, несравнимо больше, чем в старом театре. Конечно, разучить добросовестно нотный материал, чтобы ноты превратить в музыкальную, правдивую, озвученную мысль, заставить певца-артиста «вжиться» в образ, сделать трактовку роли, предложенную режиссером и дирижером, такой своей, родной и близкой, чтобы никакая иная трактовка не казалась возможной. Передать певцу каждый штрих, каждое движение ума и сердца персонажа, как хотели того постановщики спектакля. Беречь спектакль от постоянно возникающих привычных штампов, любительских поделок и всего наносного. «Умереть» в актере, как «умирает» в нем режиссер.

Не видно концертмейстера на сцене, он где-то за кулисами или в ложе (без места) стоит и следит за певцом и спектаклем. Но никто не скажет так верно певцу о его ошибках — не только музыкальных или ритмических, но и о внешнем виде, движениях и мизансценах, которые, к сожалению, артисты у нас часто произвольно нарушают. Именно концертмейстер готовит — на всякий случай — возможную замену: вдруг исполнитель заболел? И кто еще умеет так мобилизовать певца на «подвиг», когда за день-два нужно приготовить сложную партию, чтобы выступить в ней с достоинством, необходимым артисту Большого театра! И конечно же, концертмейстер должен никогда не забывать, что мы работаем в Большом театре и от него тоже зависит, идут ли спектакли в том эталонном исполнении, которого от нас ждет слушатель-зритель!

А. ОРФЕНОВ,
заслуженный артист РСФСР.

103