

---

---

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN  
SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES

ISSN 2224-5294

Volume 3, Number 313 (2017), 105 – 110

**G. Z. Begembetova**

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)  
E-mail: begembetova@mail.ru

**ON THE FEATURES OF VOCAL INTERPRETATION  
IN THE ART OF OPERA**

**Abstract.** The article outlines the features of vocal performance, one of the most popular types of musical creativity. Performance as an independent kind of activity contains a number of complex aspects, the disclosure of which requires active involvement of not only of musical and theoretical disciplines' potential, but also of such sciences as aesthetics, ethics, sociology, psychology, and cultural studies. Musical performance, as a form of artistic activity, corresponds to two levels: in the broadest sense it is a phenomenon of a sociocultural order, in a narrow sense it is the activity of an individual that differs by very characteristic features. Every musical work needs a performer: it is an indispensable condition for its existence in time and space. A communicative triad "composer-performer-listener" (B.V. Asafiev) inevitably arises. They are united by the joint task of comprehending and transmitting content, and the multiplicity of meanings of one musical text created by them increases the depth of interpretation. However, the central link of direct musical communication is the performer, who combines two different functions in his activity: he embodies the musical and artistic image and interprets sounds by the plasticity, gestures, facial expressions and even appearance. An important component of the performance interpretation is the strength of the artist's psychological impact on the audience, which L. Tolstoy called "infectiousness", and that is now often called "charisma". The history knows bright examples of literally fascinating impact, in which the actual artistic side of the performance is perceived less actively and vividly in comparison with the effect that the musician's personality itself.

**Keywords:** Musical performance, work, theater art, interpretation, composer, opera, opera school, part, vocal intonation.

УДК 78(574)09

**Г.З. Бегембетова**

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
(Алматы, Казахстан)

**О СПЕЦИФИКЕ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ**

**Аннотация.** В статье обозначены особенности вокального исполнительства, одного из наиболее популярных видов музыкального творчества. Исполнительство как самостоятельный род деятельности содержит ряд сложнейших сторон, раскрытие которых требует активного привлечения потенциала не только музыкально-теоретических дисциплин, но и таких наук, как эстетика, этика, социология, психология, культурология, поскольку музыкальное исполнительство, как вид художественной деятельности, соответствует двум уровням: в широком смысле это – явление социокультурного порядка, в узком же – деятельность индивидуума, отличающаяся весьма характерными особенностями.

Любое музыкальное произведение нуждается в исполнителе: это необходимое условие его существования во времени и пространстве. Отсюда неизбежно возникает коммуникативная триада «композитор - исполнитель – слушатель» (Б. В. Асафьев). Определяя общую задачу постижения и передачи содержания, а также создаваемую ими множественность смыслов одного музыкального текста, автор указывает о возможности достижения более глубинной интерпретации. Однако центральным звеном непосредственного музыкального общения является исполнитель, который в своей деятельности совмещает две различные функции: воплощает в звуке музыкально-художественный образ и истолковывает им же самим созданное

звучание пластикой, жестами, мимикой и даже внешним видом. Кроме того, в работе указана значимость в процессе музыкально-исполнительского творчества не только композитора, не только исполнителя, но и слушателя как активного участника процесса музыкального общения.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство, произведение, театральное искусство, интерпретация, композитор, опера, оперная школа, партия, вокальная интонация.

Музыкально-исполнительские проблемы занимали умы ученых еще со времен Античности, заставляя задаваться вопросом о сущности исполнительства как явления. Интерес к этой теме не угас и по сей день.

Важной составляющей исполнительской интерпретации является сила психологического воздействия артиста на публику, которую Л.Н.Толстой называл «заразительностью», а ныне нередко называют «харизмой». Истории известны яркие примеры буквально завораживающего воздействия, при котором собственно художественная сторона исполняемого воспринимается менее активно и ярко по сравнению с тем эффектом, который оказывает сама личность музыканта.

В процессе музыкально-исполнительского творчества значим не только композитор, не только исполнитель, но и слушатель: он активный участник процесса музыкального общения, он определяет градус его эмоционально-психологического напряжения. Эту мысль подчеркивал Б. В. Асафьев, развивая положение о том, что слушатель «проходит путь, пройденный композитором, и привносит при восприятии сочинения свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность»(1, с.125). Таким образом, автор ставит в один ряд всех участников музыкального процесса, обосновывая свой тезис тем, что написание оригинальных композиций есть по сути интерпретация действительности, так как сюжеты и коллизии взяты авторами из жизни и являются художественной обработкой действительности, а артист и слушатель познают эту действительность в акте исполнения и восприятия. Для чуткого исполнителя, настроенного на активный диалог с аудиторией, реакция зрительного зала оказывается чрезвычайно важной. Смысл исполнительской деятельности во многом зиждется на контакте со слушателем, его эмоциональной оценке происходящего на сцене. Так, К. С. Станиславский писал: «Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее от переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, которая только доступна человеку»(2, с.253).

Необходимо отметить, что исполнительская интерпретация отличается от композиторской и слушательской: если композитор подобно другим художникам может работать поэтапно, выстраивая произведение в своем воображении в соответствии со своими предпочтениями, а слушатель может переживать свои впечатления от услышанного и тогда, когда непосредственное восприятие исполненного сочинения осталось позади, то исполнитель в силу специфики своей деятельности ставит на первое место непрерывный процесс исполнения перед аудиторией, являющийся результатом всей его художественной деятельности. Музыкант-практик несет не только и не столько функцию «материализации», озвучивания графического нотного текста, созданного композитором, сколько функцию посредника между автором и слушателем, способного донести до аудитории авторские намерения и помочь «присвоить» и пережить художественное послание автора, обращенное к аудитории. *Это требует от исполнителя большой ответственности и мастерства. Например, Л.Дмитриев, подчеркивая в первую очередь донесение до публики смысла произведения, призывал певцов петь так, чтобы аудиторией воспринимались не ноты, а чтобы зал забыл о них (3, с.117). Иными словами, чтобы звуковая оболочка произведения была лишь промежуточным этапом на пути усвоения и переживания эмоционально-содержательной сущности той мысли, что заложена композитором в произведение и адекватно передана исполнителем.*

При этом исполнитель играет по-своему активную роль, вносит свой вклад в тот неповторимый образ, который возникнет в воображении слушателя. В этом смысле каждая новая интерпретация представляет собой плод сотворчества композитора и исполнителя, плод, в котором смешаны «гены» обоих «родителей», подобно тому, как каждый из биологических родителей вносит свой вклад в генетический код ребенка. По мнению Г.Когана, нотный текст при этом играет лишь роль семени, которое должно «умереть» (в сакральном толковании этого слова) в исполнителе, чтобы родиться для жизни в новом виде, в новом качестве, где нотный текст и исполнительская интерпретация будут играть роль равновеликих составляющих той звуковой формы, в которой произведение предстанет перед публикой (4, с.36).

Наиболее трудным в исполнении является передача эмоций средствами, адекватными авторскому замыслу. К.С.Станиславский считал, что «артист может переживать только свои

собственные эмоции... Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли» (2, с.174). Эмоции, заложенные автором, исполнитель передает только в той мере и в том аспекте, с такими акцентами и внешними проявлениями, с которыми он в состоянии слиться, отождествить со своими, перевести на язык своей индивидуальности, своего житейского и духовного опыта.

Проблемы исполнительской интерпретации тесно связаны со спецификой данного вида искусства. Существование музыкального произведения в трех формах: потенциальной (текст), актуализированной (конкретное исполнение в конкретный момент времени) и виртуальной (аудио- и видеозаписи) способствует созданию особого семантического пространства, внутри которого образуются нетождественные друг другу варианты исполнения конкретного произведения. В связи с этим различают два вида исполнительской вариативности, которые можно назвать эволюционно-историческим и эволюционно-личностным. Первый связан с историческими изменениями в музыкальном языке и стиле, а также с аналогичными процессами в языке театра, во вкусах аудитории, диктующих артистам те или иные исполнительские решения. Подобно тому, как музыку XX века уже не пишут тем языком, который был популярен в прошедшие столетия, одни и те же произведения, пусть и написанные мастерами прошлого, ныне уже не исполняют так, как они звучали когда-то. Второй, эволюционно-личностный вид исполнительской вариативности, проявляется в творчестве отдельного исполнителя, вносящего с течением времени и под влиянием различных внешних и внутренних причин изменения в эмоционально-образное содержание произведений, составляющих основу его личного репертуара. Подобно тому, как поздние оперы Верди одновременно и похожи и непохожи на его более ранние сочинения, или подобно тому, как поздние произведения Бетховена являют собою вполне оригинальный этап его творческого развития, весьма контрастный его прежним произведениям, исполнение одних и тех же сочинений на разных этапах творческого пути артиста может быть достаточно различным, а порой и противоположным тому, как те же произведения, которые этот исполнитель играл или пел раньше. Именно в этой вечной изменчивости живого тела музыки и заключается особое ощущение современности, неуываемости музыкальных шедевров, которые благодаря исполнительской вариативности остаются созвучными душевному настрою и проблематике слушателя любой эпохи, отвечая его внутренним устремлениям.

Исполнительские решения оперного артиста обладают еще большей гибкостью, вариантностью, изменчивостью по сравнению с другими актерами и музыкантами: они несут на себе печать изменений, которые переживают оба входящих в палитру оперного артиста вида искусства – музыкальное и театральное. При интерпретации сложных сценических жанров, в особенности таких, как опера, многоплановость соотношений вербального текста, музыкального текста и режиссерских и дирижерских решений постоянно открывает новые глубины смысла. Музыка как «искусство интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев) оказывается теснейшим образом связана с восприятием не только музыкальных, но и языковых структур, а также вокально-речевого интонирования, актерской пластики и художественно-визуальных элементов спектакля.

Безусловно, для оперного певца вокальная интонация первична. Тем не менее, интерпретация произведений вокального искусства опирается также на произносимый артистом словесный текст: его реплики и монологи являются одновременно музыкальными и драматическими. Вернее, ни теми, ни другими, а особым видом синтеза, взаимопроникновения и взаимообогащения текстового и музыкального компонентов, каким является вокальная речь при господствующей роли музыки. При этом вербальная составляющая обладает большей конкретностью, однозначностью, ясностью, а музыкальный текст стремится к широчайшей степени обобщенности, типизации воплощаемых эмоциональных состояний. Сложность, порой противоречивость соотношений этих двух компонентов создает неповторимые особенности оперной партии, делает каждую из них явлением сложным и многомерным.

Исполнительский текст интерпретации оперной партии следует рассматривать как сложный многокомпонентный феномен артистической деятельности при ведущей роли музыкального начала. В исполнительских ресурсах певца присутствуют и каждый раз неповторимо сочетаются группы структурных элементов: вербальные (текст роли) и невербальные (темп, громкость, фразировка, звуковедение и другие музыкальные показатели), внешние неречевые проявления

(паузы, вздохи, плач, смех, кашель и т.д.) и телесно-пластические проявления (сценические движения, мимика, позы, жесты, взгляд). Их соотношение и функция каждого из компонентов каждый раз подчиняются общему художественному замыслу и отражают индивидуальную исполнительскую стратегию. Выстраивание образа всегда идет таким путем, чтобы восприятие и понимание каждого компонента образа включало понимание образа в целом, и наоборот, целостное представление о характере персонажа раскрывало смысл каждой внешней детали, каждой интонации. Таким образом, можно утверждать, что интерпретация оперной партии предполагает наличие двух полноправных составляющих - певческой и актерской.

Соотношение певческого и актерского начал в оперной партии зависит от конкретного музыкально-драматического жанра - опера-*seria*, *buffa*, *giocoso*, *singspiel*, большая французская, лирическая, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл и т. д., что во многом определяет существо и границы исполнительской свободы. Эстетика оперы как вида искусства имеет свои каноны, сформировавшиеся за почти пятьсот лет существования музыкального театра. В течение столетий соотношение игры и пения, их значимость и конкретный облик в рамках оперной партии постоянно менялись. В определенные периоды можно говорить о преобладании того или другого, однако к настоящему моменту можно говорить о стремлении исполнителей к «золотой середине» - сбалансированному сочетанию вокальной и актерской техник при полноценном раскрытии и использовании ресурсов каждой из них.

Интерпретация оперной партии отличается рядом особенностей, обусловленных сущностью жанра. Несмотря на то, что оперный артист подобно артисту драмы по образному выражению К.С.Станиславского – это «царь сцены», тем не менее, сценическое действие предполагает привлечение ресурсов, превосходящих потенциал отдельного исполнителя и реализуемых только в условиях театральной постановки. К ним относятся визуальные средства (декорации, сценография, костюмы, реквизит), драматургические (актерский ансамбль; выстраивание мизансцен), а также расширение собственно музыкальных возможностей певцов-солистов за счет оркестра и хора.

Оперные постановки прошлого до середины XX столетия, судя по критическим отзывам и воспоминаниям современников, представляли собой в большинстве случаев костюмированный концерт с театральными декорациями. Здесь сразу следует оговориться, что речь идет о некоем усредненном спектакле без учета выдающегося мастерства и таланта гениев оперного жанра, таких как Федор Шаляпин, в творчестве которого вокальное и актерское начала проявлялись с равной силой. Кроме того, за отсутствием видеозаписи, которая стала возможна лишь к концу XX столетия, мы не можем составить вполне объективное представление об особенностях сценического поведения оперных артистов прошлого. Тем не менее, можно утверждать, что большей частью и в большинстве оперных постановок исполнителям главных партий в спектаклях, поставленных в «дорежиссерский период» существования оперного жанра (примерно до середины XX века) приходилось пользоваться клишированными позами и жестами для выражения определенного аффекта (например, направленная вверх прямая рука, прикладывание рук к груди, коленопреклоненная поза, молитвенно сложенные руки и т.д.). Возможности интерпретации раскрывались только в богатстве оттенков акустического воплощения, то есть опирались на вокальную сторону оперного исполнения. В современном же спектакле, где значительная роль отведена режиссеру-постановщику, стали возможны самые неожиданные технические, сценографические решения, где могут использоваться не только традиционные эффекты и машинерия, но создается игра смыслов в пространстве и объеме сцены, а исполнитель становится не господином мизансцены, а элементом символических структур, частью культурного кода, созданного в соответствии с режиссерским замыслом.

В современном музыкальном театре оперная партия является частью сценической партитуры спектакля как целостного художественного феномена, где формирование единой драматургической линии развития образа является совместной задачей режиссера и исполнителя. Во многом именно режиссер-постановщик, выстраивающий ключевые мизансцены и определяющий сценографию поведения певца, определяет характер и стилистическое направление интерпретации каждой роли. Жизнь персонажа оперного спектакля включает в себя, помимо собственно певческих ситуаций, существование артиста на сцене вне процесса пения и в некоторых случаях продолжается даже тогда, когда артист находится за кулисами. Но сколь бы сложным и многоплановым

ни был комплекс сценических средств, используемых оперным артистом, все эти ресурсы входят, прежде всего, в компетенцию режиссера. Выстраивание же логики музыкального развития оперного спектакля, безусловно, является компетенцией дирижера. Именно он выступает интерпретатором главного элемента спектакля – оперной музыки, определяя специфику музыкально-певческих средств, используемых артистами, и будучи одновременно связующим звеном между ними и зрительным залом. Таким образом, создаваемый исполнителем текст интерпретации оперной партии образуется из совокупности взаимодействия режиссера, дирижера и певца.

Процесс создания интерпретации оперной партии как художественного целого сугубо индивидуален, он обусловлен особенностями личности и творческой манеры певца и сотрудничающих с ним режиссера, дирижера, театрального художника, коллег-вокалистов. Тем не менее, вокально-исполнительское творчество подчинено определенным закономерностям, позволяющим выделить типичные этапы работы над ролью, встречающиеся у многих исполнителей. Сам процесс занимает, как правило, значительный промежуток времени, от нескольких месяцев до нескольких лет и может продолжаться, пополняясь и обогащаясь различными штрихами и психологическими нюансами на протяжении всей творческой деятельности артиста. Существенной особенностью этого феномена является его безусловная незавершенность, потенциальная бесконечность интерпретации как процесса познания оперного персонажа во всей совокупности его вокально-артистических проявлений.

Исполнитель самостоятельно и в содружестве с дирижером и режиссером стремится раскрыть и донести до слушателя посредством пения и актерской игры «секреты композитора», которые скрыты как в нотном тексте музыкального произведения, так и в эпистолярном и мемуарном наследии автора. Наблюдения современников создателя шедевра, от либреттиста и коллег-музыкантов до членов семьи, над процессом его создания также могут служить ценным ориентиром на пути к постижению авторского замысла. Воображение исполнителя питают также музыковедческие исследования, предметом которых является эстетический контекст той культурно-исторической эпохи, в которой жил и творил автор музыки.

Потенциальная неисчерпаемость музыкального искусства опирается на изменчивость и вариативность в понимании и истолковании музыкальных произведений в процессе исполнения и восприятия. Это оставляет потомкам уникальную возможность неоднократного обращения к шедеврам музыкального искусства, актуализации смыслового пространства сочинения. По мнению И. И. Земцовского, «как актуальный феномен музыка незаменима, непереводаема, несопоставима» (5, с.98) и, следовательно, выдающиеся музыкальные явления, включая особо значимые оперные партии, остаются площадкой для новых творческих диалогов исполнителей, дирижеров, режиссеров и воспринимающей аудитории.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Асафьев Б.И. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 2012 – С.376.
- [2] Станиславский К. С. "Работа актера над собой в творческом процессе воплощения", М. 2015 – С.448.
- [3] Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. М., 2001 – С.188.
- [4] Коган Г.. Избранные статьи. Вып. 3. - М., 1985. - С.29-54
- [5] *Земцовский И. И.* Человек музицирующий - Человек интонирующий - Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. трудов. Сер. «Проблемы музыкознания». Вып. 8. СПб., 1996 - С. 97-103.

#### REFERENCES

- [1] Asafev B. I. *Muzikalnaja formakak process*. Knigi pervaja i vtoraja. L., 2012 – S.376 (in Russ.).
- [2] Stanislavskij K. S. *Rabota aktera nad soboj v tvorcheskom processe voploshhenija*, M. 2015 – S.448 (in Russ.).
- [3] Dmitriev L. B. *Solisty teatra La Skala o vokalnom iskusstve*. M., 2001 – S.188 (in Russ.).
- [4] Kogan G. *Izbrannye stati*. Vyp. 3. - M., 1985. - S.29-54 (in Russ.) (in Russ.).
- [5] Zemcovskij I. I. *Chelovek muzicirujushhij - Chelovek intonirujushhij - Chelovek artikuliruju shhij Muzikalnaja kommunikacija*: Sb. nauch. trudov. Ser. «Problemy muzykoznanija». Vyp. 8. SPb., 1996 - S. 97-103 (in Russ.).

**Г.З. Бегембетова**

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,  
Алматы қ., Қазақстан

### **ОПЕРА ӨНЕРІНДЕГІ ВОКАЛДЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

**Аннотация.** Мақалада музыкалық шығармашылықтың танымал түрлерінің бірі вокалдық орындаушылықтың ерекшеліктері қарастырылған. Орындаушылық өз алдына бір қызмет ретінде жан-жақты күрделі болып келеді, оны ашу үшін музыкалық-теориялық пәндермен қатар, эстетика, этика, әлеуметтану, психология, мәдениеттану секілді ғылымдардың қатысуын талап етеді. Өйткені, музыкалық орындаушылық көркемдік қызмет ретінде екі деңгейге сай болып келеді: кең мағынада – әлеуметтік-мәдени құбылыс ретінде, тар мағынада – өзіндік ерекшеліктерімен айқындалатын жеке қызмет ретінде.

Кез келген музыкалық шығарма орындаушыны қажет етеді, бұл оның уақыт пен кеңістікте өмір сүруі үшін басты шарт. Бұдан «композитор-орындаушы-тындаушы» коммуникативті триадасы туындайды (Б.В. Асафьев). Олар мазмұнның түсінікті, әрі қарай жалғасуы секілді жалпы міндетпен байланысты, ал бір музыкалық мәтіннің сан қилы ойлары интерпретацияның тереңдігін ұлғайтады. Дегенмен музыкалық байланыстың басты жеткізушісі орындаушы болып табылады, ол өз қызметінде екі түрлі функцияны қатар алып жүреді: дыбыстың музыкалық-көркемдік бейнесін орындайды және өз орындауындағы шығарманы пластика, жест, мимика және сырт келбетімен жеткізеді. Орындаушылық интерпретацияның басты құрамдас бөлшегі әртістің тындаушы қауымға психологиялық әсерінің күші болып табылады, оны Л.Н. Толстой «жұқпалы» деп атаған, ал қазіргі кезде оны «харизма» деп атайды. Тарихта масайрататын белгілі жарқын мысалдар бар, бұл ретте орындаушының көркемдік қыры оның тұлға ретіндегі әсерімен салыстырғанда төмендеу болып қабылданады.

**Тірек сөздер:** музыкалық орындаушылық, шығарма, театр өнері, интерпретация, композитор, опера, опера мектебі, партия, вокалдық интонация.

#### **Сведения об авторах:**

Бегембетова Галия Зайнакуловна - кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы;

Бегембетова Галия Зайнақұлқызы - өнертану ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, музыкатану кафедрасының доценті;

Begembetova Galiya - PhD in Arts Musicology Department Associate Professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory