

М. В. Анестратенко  
Институт современного искусства,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-0907-0158

## Алгоритм работы концертмейстера и артиста над партией-ролью в традиции русского музыкального театра XX в.

### АННОТАЦИЯ

Автор статьи, опираясь на опыт своей многолетней режиссерской работы с драматургией вокального материала в российском музыкальном театре, а также анализ репетиционного процесса известных театральных деятелей над музыкальным и текстовым материалом оперы, раскрывает специфические особенности совместного творческого подхода концертмейстера и артиста к работе над партией-ролью в рамках создания художественного образа в оперном спектакле. Анализируется рас пространенная во время репетиций ситуация, когда большинство практиков в сфере сценических искусств заостряют внимание именно на финальном этапе воплощения образа персонажа, упуская начальный период подготовки артиста к разучиванию нотного и поэтического текста музыкального произведения. Зафиксированный опыт работы с артистами и концертмейстерами камерного музыкального театра над партией-ролью крупнейших практиков русской музыкальной сцены Л. А. Могилевской и Б. А. Покровского раскрывают связь их режиссерской репетиционной методологии с подходами к вокальной работе Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Развивая концепцию Н. И. Кузнецова об этапах тщательной проработки артистом музыкального и текстового оперного материала совместно с концертмейстером, автор дает практические рекомендации по подготовке партии-роли к сценическому воплощению в современном отечественном музыкальном театре. Во многом эти рекомендации основаны на наблюдениях автора за репетиционным процессом главного приглашенного дирижера Яна Латама-Кёнига (Великобритания) в театре «Новая Опера» им. Е. В. Колобова. Полученные результаты позволяют судить о полноценной вовлеченности дирижеров в проблематику работы концертмейстера и профессионального вокалиста. Предлагается систематизация основных этапов работы оперного артиста над партией-ролью с учетом реального практического театрального опыта и требований дирижера в диапазоне возможностей в рамках сотрудничества с концертмейстером в оперном театре.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Б. А. Покровский, Л. А. Могилевская, концертмейстер, вокальное искусство, опера, русский оперный театр, артист музыкального театра.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-140-151  
УДК 784+792.5

Mikhail V. Anestratenko  
Institute of Modern Art,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-0907-0158

## Concertmaster's and actor's algorithm while working on the role-part in the tradition of Russian music theatre in the 20th century

### ABSTRACT

The author of the article takes into the account his work as a stage director with the dramaturgy of the vocal material in the Russian music theatre, as well as the analysis of the rehearsal process of the famous theatrical figures on the music and text material of the opera. He reveals the specific features of the joint creative process of both the accompanist and the actor on the part-role in the process of creating an artistic images in an opera performance. It is analyzed the situation, common in the rehearsal process, when most practitioners in the field of performing arts focus on the final process of embodying the image of the character. Thus they miss the initial stage of preparing the actor for learning the music and poetic text. In the center of the article are systematic statements and recorded experience of working with the actors and accompanists of the chamber music theatre on the part-role of the famous practitioners of the Russian music scene L. A. Mogilevskaya and B. A. Pokrovsky. It reveals the connection of their directorial rehearsal methodology with the systematic works of F. I. Shalyapin and K. S. Stanislavsky. Developing N. I. Kuznetsov's concept about the stages of careful studying of musical and textual opera material together with the accompanist, practical recommendations are given to novice singers, mature opera actors and teachers on the details of the interaction between the actor and the coach in modern realities. In many ways, they are based on the author's own observations of the rehearsal process of the chief guest conductor Jan Latham-Koenig (Great Britain) at The Kolobov Novaya Opera Theatre of Moscow. The results obtained allow us to judge about the full involvement of world-famous conductors in the problems of the work of an accompanist and a professional vocalist. It is proposed to systematize the main stages of the opera actor's work on the part-role. It is important to take into account the real theatrical experience and the requirements of the conductor in the perspective of the opportunities that open up before him in the process of cooperation with the accompanist at the opera stage.

### KEYWORDS

B. A. Pokrovsky, L. A. Mogilevskaya, concertmaster, vocal art, opera, Russian music theatre, musical theatre actor.

В современном музыкально-культурном пространстве ведется немало дискуссий по поводу главенства той или иной творческой фигуры в процессе подготовки оперного спектакля. Режиссер, дирижер, артист, художник-сценограф способны встать во главе сценической постановки музыкального произведения и привести ее к успеху. Мы ни в коей мере не умаляем достоинств руководящей личности, способной взять основную ответственность в рамках творческого процесса на себя, однако должны понимать, каких усилий это стоит одному человеку.

Подготовку оперного спектакля, в частности, воплощение оперно-сценического образа артистом, можно разделить на равнозначные составляющие. Все участники творческого процесса способны обогатить его на равноправной основе. Ведь основной смысл оперы как синтетического театрального действия заключается в том, чтобы «все его элементы – музыка, драма, изобразительное искусство, существовали бесконфликтно, не нанося ущерб друг другу» [1, с. 16].

В статье «Алгоритм работы над художественным образом: диалог режиссера, дирижера и артиста», опубликованной ранее в альманахе «Театр. Живопись. Кино. Музыка» (2021), нами были рассмотрены основные особенности взаимодействия ключевых фигур – участников алгоритма работы над художественным образом. Однако необходимо сказать еще об одном важнейшем участнике творческого процесса – концертмейстере. Зритель видит на сцене лишь конечный результат, но поскольку концертмейстер не является непосредственным участником сценического действия, его творческая работа остается «за кадром».

## ОСНОВЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Оперный артист и концертмейстер представляют собой неразрывный творческий тандем. К последним в зарубежных оперных театрах применяется термин «коуч» (от англ. *coach* – «тренер») [2, с. 28].

Музыкальный коуч – это специалист, который играет на рояле оперную или камерную музыку (происходит четкая градация, совмещать обе компетенции не принято). Чтобы стать коучем в зарубежном театре, необходимо получить базовое образование (к примеру, консерватория), а затем осуществить «...тематический выбор, неразрывно связанный с языком (французская, немецкая, итальянская музыка)» [3, с. 11].

В России принят термин «концертмейстер» (от нем. *konzertmeister* – «концерт» и «мастер»). Музыкальные компетенции концертмейстера в российском театре шире (он сопровождает подготовку к оперному спектаклю, сольные концерты и т. д.). Это вызвано спецификой системы работы в театре. Зарубежные театры чаще всего работают в организационной форме

антрепризы (от франц. *entreprise* – «предприятие»). В них отсутствует постоянная труппа, солисты работают по контракту, хор и оркестр приглашаются только на постановки, исключены понятия постоянного трудоустройства и зарплаты. Поэтому работа по подготовке спектакля сокращается до минимально сжатых сроков. Или, к примеру, практикуется объединение финансов нескольких театров с целью постановки одного спектакля (в дальнейшем они показывают его согласно очередности). Также специфичен и подход к гастролем – на гастроли выезжает спектакль (с приглашенным коллективом), а не театр. Такая организация творческого процесса диктует особые условия работы пианистов и требует большой мобильности певцов. В Европе предполагается, что артист должен сам выучить партию для того, чтобы сразу включиться в репетиционный процесс.

В России превалирует репертуарный театр (постоянные труппа, хор, оркестр). Это дает возможность планомерно готовить спектакль, работать над образами персонажей, их психологизмом и т. д., а также ориентироваться на лучшие традиции русского музыкального театра, так как некоторые из них не только применимы в современных условиях, но и способны служить фундаментом творческого процесса работы артиста над образом в оперном спектакле. Именно поэтому творческий опыт выдающихся дирижеров, режиссеров, актеров-певцов и концертмейстеров необходимо рассматривать комплексно, чтобы целостно раскрыть вышеуказанную проблематику.

## ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ПОДГОТОВКИ ПАРТИИ-РОЛИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ И ОПЕРНЫМ АРТИСТОМ

Общепринятый порядок при работе над партией-ролью<sup>1</sup> зачастую отсутствует. Деятели музыкального театра могут предъявлять совершенно разные требования. Кому-то будет важна скорейшая выучка музыкального материала партии наизусть, и они останавливаются лишь на этом, руководствуясь исполнительскими шаблонами. Другие за первооснову возьмут поэтический текст произведения, что бывает крайне редко, и могут передать подтекст, незримо присутствующий в каждой фразе. Но, как бы ни парадоксально это сейчас прозвучало, еще более индивидуальными бывают случаи совмещения музыкального и поэтического текста, написанного композитором и либреттистом, в процессе смыслового разбора партии-роли. Такой подход был характерен творческой деятельности Ф. И. Шаляпина, С. Я. Лемешева, М. П. Максаковой и других известнейших вокалистов, начиная с конца XIX и на протяжении XX столетия [4, с. 236].

На сегодняшний день ситуация с осведомленностью оперных артистов в музыкальной драматургии исполняемой ими оперы оставляет желать лучшего. Вокалисты

<sup>1</sup> В настоящей статье мы рассматриваем только работу концертмейстера и оперного артиста именно над этими составляющими в рамках общепринятой системы «партия – роль – образ», подробное описание которой присутствует в книге Н. И. Кузнецова «Сценическое мастерство оперного актера. Двадцать шагов к оперному искусству».

совместно с концертмейстерами зачастую просто «зазубривают» музыкально-текстовый материал, ставя во главу угла цель как можно скорее освоить партию персонажа в опере. О таком наиважнейшем понятии, как «роль», и его ключевых особенностях [5, с. 28] нередко забывается. В докторской диссертации Н. И. Кузнецов отмечал: «Из-за нехватки времени на репетициях в театрах <...> дирижеры, режиссеры, концертмейстеры последнее время работают с актером над созданием оперной роли по <...> “методу натаскивания на роль”, а это не что иное, как “механическая выучка роли”, ведущая к актерскому штампу, <...> убивающая актера-мыслителя, актера-созидателя, автора, творца. <...> Следует отметить, что не все поголовно работают таким образом. К счастью, есть современные актеры, которые осмысливают роли и грамотно воплощают их в спектакле» [6, с. 50].

Наша задача – постараться конкретизировать основные моменты подготовки партии-роли артистами и определить совместные пути развития с концертмейстером в контексте их общей творческой деятельности.

## ЗАСТОЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ

На необходимость проведения застольного периода (по аналогии с застольным периодом по системе К. С. Станиславского в Художественном театре) при подготовке музыкального спектакля указывал Б. А. Покровский. Он предложил пересмотреть методы работы концертмейстера с артистами и обозначить концертмейстерский урок, с одной стороны, как подготовительный этап по созданию сценического образа, а с другой – как разграничитель творческих замыслов режиссера и дирижера. Он утверждал, что «дирижер режиссирует в рамках и в интересах своих задач, в интересах своей профессии. А режиссеру необходим застольный период или работа за столом с участием концертмейстера как средство или как метод работы над сценическим образом. Первый урок артиста с концертмейстером – начало постановки спектакля, момент творческого зарождения образа. Не пора ли нам пересмотреть практику подготовки спектаклей? Занятиям артиста с концертмейстером надо предпослать определение общего замысла спектакля и функций каждого определенного образа» [7, с. 56].

В сегодняшних реалиях это происходит в форме одной-двух встреч [8, с. 62]. Педагог-коуч по русскому репертуару Молодежной программы Большого театра (ГАБТ) Любовь Орфёнова считает, что в идеале режиссер при первой встрече должен изложить общую концепцию спектакля, которая согласована с дирижером. В некоторых театрах практикуют и встречу дирижера с концертмейстерами, на которой намечаются основные раскладки тем, рекомендации к разучиванию сложных фрагментов и пожелания к достижению общей концепции в звучании: «...эмоциональное наполнение, уточнение штрихов, динамических нюансов, акценты, темпы, цезуры и т. д.» [9, с. 59]. Такой подход позволит избежать нестыковок на последующих этапах подготовки спектакля.

Рассмотрим совместную работу концертмейстера и оперного артиста над поэтическим текстом музыкального произведения.

В операх, особенно в современных, написанных в XX–XXI вв., существуют и другие виды текста: драматический и прозаический. Однако методы работы с ними представляются крайне схожими в контексте их разбора вокалистом, ведь он анализирует любой материал с точки зрения набора приобретаемых вокально-технических навыков, а также комплекса интонационных приемов, которые наиболее часто используются певцом в процессе речитации, мелодекламации и вокализации.

В монографии «Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX–XX веков: творческий процесс работы Ф. И. Шаляпина над ролью» нами уже упоминалось о необходимости проведения общей читки поэтического текста оперы артистами по аналогии с тем, как это делают актеры в драматическом театре. Это то теоретико-практическое наследие, которое Ф. И. Шаляпин почерпнул у артистов драмы. Они подробно разбирают текст и раскрывают новые грани в действенной интонации персонажей, которой будут пользоваться в процессе воплощения художественного образа на сцене [10, с. 102]. Л. А. Могилевская писала: «Конечно, в музыкальном театре своя специфика. Мы начинаем с разучивания материала, <...> исследуем музыкальную драматургию, особенности музыкального языка композитора. Все это проходит с концертмейстером и соответствует самостоятельной работе драматического актера над ролью. Но если роль в драматическом театре можно “прочитать” самостоятельно, то “прочсть” музыку поющий актер может только с участием концертмейстера... Потом следуют спевки с дирижером, на которых осуществляются нюансировка, поиск фразы, устанавливаются окончательные темпы, происходит впевание. Все это немаловажные этапы работы, подготавливающие фундамент для построения музыкального образа» [7, с. 60].

Концертмейстер обязан пройти этот путь вместе с вокалистом. Крайне важно, чтобы читок поэтического текста в музыкальном театре было две. Ведь помимо смысловой нагрузки, которую таит поэтический текст, он несет в себе и нагрузку вокально-технического характера.

В процессе первой читки поэтического текста исполнитель знакомится с музыкальным произведением, событийным рядом согласно методу действенного анализа, характерными особенностями персонажей, прямо или косвенно взаимодействующих с героем, образ которого артисту впоследствии предстоит воплотить на сцене. Вокалисту важно помимо чтения текста проговаривать его так, чтобы заранее отработать вокально-технические приемы при последующем голосоведении, выделяя наличие «темы» и «ремы». Этот этап артист способен выполнить самостоятельно, без помощи концертмейстера. Так об этом пишет Н. И. Кузнецов: «Прежде, чем исполнять текст, актер должен проанализировать его с точки зрения хотя бы формальной

логики, выделяя “тему” и “рему”. <... > Рема всегда выделяется логическим ударением. <... >

Шаляпин интуитивно умел пользоваться принципом выделения ремы, учитывая, что у композиторов она точно акцентируется “композиторской интонацией”, и актеру остается только внимательно проанализировать ее и грамотно исполнить. <... > Пример темы и ремы: “Я вышла замуж” – тема (ее незачем акцентировать – всем понятно, что Татьяна замужем за генералом Греминым), а вот: “Я Вас прошу меня оставить!” – рема (это нечто новое и принципиальное как для Татьяны, так и для Онегина)» [11, с. 84].

Отдельного внимания заслуживает языковая специфика. Современные постановки спектаклей идут на языке оригиналов, а для этого необходимо знание фонетики и дословный перевод, привлечение специалистов-носителей языка. В этих целях многие театры приглашают вокальных педагогов, которые работают с певцами и концертмейстерами над вокальной орфоэпией.

В произведениях на иностранном языке с изучением основных акцентов, указанных композитором в музыкальном и поэтическом текстах, последовательность работы вокалиста над вокально-техническими приемами и действенной интонацией (при наличии эффективной певческой школы) является идентичной разучиванию партии-роли на русском языке.

Вторая читка должна строиться таким образом, чтобы вокалист сумел проговаривать поэтический текст, верно попадая в длительности и темпоритм, указанные композитором в нотном тексте [12, с. 73]. Эта работа проводится напрямую с концертмейстером, так как он способен точно воспроизвести особенности оркестровой партитуры в переложении для рояля [13, с. 44]. Тут стоит отметить неоспоримую важность качественного клавира, отражающего ключевые нюансы оркестровки.

На этапе второй читки оперный артист соотносит возможности своей артикуляции с теми гласными буквами, которые соответствуют ключевым смысловым фрагментам в музыкальных фразах, а также определяет вместе с концертмейстером места совпадения действенной интонации персонажа с музыкальным текстом. Верно определенное событие в рамках событийного ряда спектакля может оказать существенную помощь певцу в поиске необходимых тембральных оттенков голоса, составляющих основу музыкальной и актерской интонации. Параллельно идет общая разработка упражнений и вокализов на определенные гласные звуки и особо сложные интервальные скачки (так как работа артикуляционного аппарата активно видоизменяется в зависимости от конкретно взятых нот вокалистом) для оттачивания вокально-технического мастерства вокалиста в процессе исполнения данной партии.

## РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ ОПЕР

Мастерство концертмейстера заключается не только в безошибочном исполнении с листа вокальной и оркестровой партии согласно клавиру. Нужно иметь

глубокие познания исторических особенностей эпохи создания музыкального произведения. Также желательнее осуществить более глубокую проработку партитуры совместно с дирижером, ведущим спектакль, в который концертмейстеру предстоит ввести оперного артиста. Например, в ходе работы над постановкой оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» в театре «Новая Опера» им. Е. В. Колобова (2018 г., автор принимал участие в постановке в роли режиссера) музыкальный руководитель сценической версии спектакля – дирижер Ян Латам-Кёниг (Великобритания) после каждой оркестровой репетиции постоянно собирал вокруг себя двух-трех концертмейстеров и, опираясь на свежие впечатления от творческого процесса работы с солистами, вносил коррективы в свою партитуру и давал рекомендации окружающим его концертмейстерам. Дирижер настаивал на том, что концертмейстер должен знать весь спектр оркестровых инструментов и подписывать их в клавише. Это было необходимо для повышения информированности пианиста и артиста во время их дальнейшей работы в классе, между репетициями на сцене. Со слов Яна Латама-Кёнига, он опирался на стиль великого А. Тосканини, который работал в рамках репетиционного процесса практически с каждым инструменталистом и тем более – с концертмейстерами, считая их «ангелами-хранителями» вокалистов. Аналогичной точки зрения придерживается и Л. А. Орфёнова, однако добавляя, что такой подход остался в прошлом и сегодня практикуется не во всех театрах.

Хочется отметить интересный факт, что Ян Латам-Кёниг в процессе работы советовался с концертмейстерами по поводу поиска необходимого баланса оркестрового звучания и пения вокалистов. Не брезговал дирижер возможностью осуществления небольшой остановки репетиции, чтобы попросить артиста проговорить вместе с ним текст без пения, действуя как драматический актер во время проведения читки произведения. По его мнению, это необходимо для определения вокалистом главных смысловых мест собственной партии-роли.

Опираясь на этот практический пример, вернемся к анализу словосочетания «глубокая проработка» партитуры. В чем же она заключается? Концертмейстеру необходимо знать, какие музыкальные инструменты соответствуют тому или иному фрагменту оркестровой партитуры, купюры, и всевозможные композиторские редакции, которые были определены заранее на встрече с дирижером. Валерия Петрова, концертмейстер Центра оперного пения Галины Вишневской, утверждает, что артиста надо «ориентировать на определенные оркестровые тембры, передавая на фортепиано различные штрихи, характер исполнения и манеру игры оркестровых инструментов» [8, с. 63].

Для чего это необходимо? Приведем пример из собственной творческой практики при постановке оперы «Пушкин» К. Боярского в театре Grange Park Opera (Лондон, 2018 г.). Суть его заключалась в следующем: после определенного аккорда, который открывал сценическое действие, должен был прозвучать небольшой драматический монолог в стихотворной форме. В процессе репетиций с концертмейстером оперный артист натренировал свой слух максимально точно и приспособил его к фортепианному изложению материала. Стоит сделать одну ремарку: опера была написана сравнительно недавно,



композитор посещал премьерные репетиции с первых дней постановки, то есть существовала возможность консультации с ним по поводу различных нюансов, скрытых в музыкальном тексте.

Концертмейстер и оперный артист добросовестно выучили нотный текст сообща, но в отрыве от оркестровой партитуры музыкального спектакля. Когда репетиции вышли на большую сцену, поддержки концертмейстера уже не было. Артист слышал только ровно звучащий оркестр и, пропустив тот самый ключевой аккорд, просто не сумел вовремя произнести свой драматический монолог. Дирижеру пришлось остановить репетицию на небольшое время, чтобы выяснить причину произошедшего. Оказалось, что при работе в классе артисту был слышен «злополучный» аккорд, но в оркестровом исполнении он изменился практически до «неузнаваемости». Каким образом это произошло? Оперный артист и концертмейстер не знали, что аккорд исполняет группа виолончелей определенным приемом, и он «растворяется» в оркестровой фактуре. Никто из них не взглянул в оперную партитуру, не проконсультировался с композитором. И концертмейстер, и оперный артист во время репетиций в классе лишь выдвинули ошибочное предположение, что в оркестре будет отчетливо слышно этот аккорд. Однако, когда наступил момент первого исполнения с оркестром, эти несколько нот стали неразличимы отчетливо на слух в оркестровой ткани.

В результате такую досадную ошибку пришлось исправлять общими усилиями всем, ибо артисту каждую новую репетицию приходилось подсказывать, где начинать читать драматический монолог. Прошло время, пока вокалист сумел перестроиться на новый лад и действовать в тех музыкальных предлагаемых обстоятельствах, которые теперь диктовало ему полноценное оркестровое звучание.

Описанное лишь подтверждает необходимость в доскональном знании партитуры музыкального произведения. Только таким образом возможно поднять мастерство концертмейстера и оперного артиста на новый профессиональный уровень. Ведь погрешности такого рода, как описано выше, случаются в оперном театре довольно часто, и это далеко не единичные случаи.

## РАБОТА НАД СОВМЕЩЕНИЕМ ПОЭТИЧЕСКОГО И НОТНОГО ТЕКСТА

Знакомство с поэтическим и нотным текстом можно варьировать между собой, потому что одному артисту удобнее разучивать сначала музыкальный, а потом поэтический материал, а кому-то наоборот – артикуляционно и темпоритмически прорабатывать текст партии-роли, а затем музыкальный материал. Все зависит от вокально-технических особенностей подготовки вокалиста (его певческой школы).

Следующим идет общий анализ концертмейстером и вокалистом музыкального материала оперы. Затем проводится практическое исполнение совместно найденных музыкальных упражнений и приемов на основе всего

материала партии в сопровождении фортепиано и осуществляется плавный переход к заключительному этапу.

Данный этап представляет собой структуризацию умений и навыков концертмейстера и вокалиста, отточенных до малейших деталей во время прошедшей подготовки. И. С. Козловский говорил: «Концертмейстер должен стать камертоном для певца» [14, с. 43].

Далее проводится работа по совмещению нотного и поэтического текста, совместный творческий поиск смысловых мест, влияющих на изменение действенной линии роли персонажа и его интонации. Так свершается переход с уровня знания «партии» на уровень знания «роли» [15, с. 91].

Отметим, что концертмейстеру и оперному артисту необходимо обращать внимание на все партии-роли других героев в опере и знать их наизусть, а также понимать, какой «ряд ключевых событий» [16, с. 50] оказывает влияние на действенную линию роли его персонажа. То есть технически верно определенная и вокально-поставленная интонация начинает наполняться еще большим духовным смыслом для певца. Б. А. Покровский говорил: «Смысл музыки в опере связан с конкретным словом, событием» [17, с. 23]. Ведь именно так в сознании исполнителя может появиться целостное понимание общей концепции художественного образа того героя, которого ему предстоит воплотить на сцене.

Вспоминая работу с Покровским, Могилевская писала: «Казалось бы, этого достаточно для перехода к завершающей фазе – выпуску спектакля. <...> Только после того, как мы, солисты и концертмейстеры, переходим в класс сценических репетиций, то есть к Покровскому, работа над музыкальным образом переходит в русло режиссерской концепции. Однако после первого этапа выучки партии уроки не прекращаются – они переходят во вторую фазу, когда формальная выучка интервалов переходит в углубленный процесс драматического интонирования, когда вокальная партия превращается в роль.

Все спектакли Покровский начинал репетировать сам, и его требования становились важнее, чем, например, работа над темпом, потому что он, как никто другой, работал над смыслом, действенным раскрытием музыкальной драматургии. Я бережно храню свои клавиры, где записаны все замечания Покровского: куда пошел герой, зачем, как пошел, в каком состоянии. Потом все эти задачи и трактовки мы отрабатывали в концертмейстерском классе. Прекрасно, если у режиссера и дирижера общая задача. Например, когда репетировали “Хованщину”, Ростропович не делал спевки по той или иной сцене до тех пор, пока ее сценически не пройдет с артистами Покровский» [7, с. 62].

В заключение резюмируем, что в рамках настоящей статьи описана лишь малая часть алгоритма работы над партией-ролью, который существует в творческом процессе взаимодействия концертмейстера и оперного артиста. Конечно, суть творческого алгоритма гораздо глубже и заключается в достижении глобальных целей по воплощению художественного образа. Однако именно качественная и «невидимая» для глаз публики работа, проведенная в репетиционных классах и на сцене, впоследствии становится способной дать прекрасный результат для общего дела под названием «оперный спектакль».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анестратенко М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф. И. Шаляпина над ролью. М.: Институт современного искусства, 2021. – 208 с.
2. Cox E., Bachkirova T., Clutterbuck D., ets. The Complete Handbook of Coaching. Los Angeles; London: Sage, 2014. – 251 с.
3. Малинковская А. В. Авторские комментарии в смысловом пространстве музыкального текста: к методологии исследовательской деятельности музыканта-педагога // Музыкальное искусство и образование. М.: МПГУ, 2019. Т. 7. №3. С. 9–29.
4. Cox E. Coaching Understood: a Pragmatic Inquiry into the Coaching Process. Los Angeles; London: Sage, 2013. – 243 с.
5. Чехов М. А. Путь актера. М.: АСТ, 2017. – 512 с.
6. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. – 380 с.
7. Могилевская Л. А. За кулисами оперы: записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. – 288 с.
8. Петрова В. А. Особенности работы концертмейстера в оперном театре как педагога-репетитора и исполнителя // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. №2. С. 61–70.
9. Шкапа Е. А. О выразительных возможностях музыкального темпа: изучение взаимосвязи авторского текста и исполнительской интерпретации в музыкально-теоретическом образовании // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. №1. С. 59–72.
10. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1980. – 303 с.
11. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера. Двадцать шагов к оперному искусству. М.: ГИТИС, 2018. – 217 с.
12. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. Фрунзе: Адабият, 1991. – 512 с.
13. Фильштинский В. М. Отрытая педагогика. СПб.: Балтийский сезоны, 2006. – 368 с.
14. Козловский И. С. Музыка – радость и боль моя. М.: Композитор, 1992. – 384 с.
15. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 352 с.
16. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского. – 508 с.
17. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. М.: Детская литература, 1985. – 143 с.

## REFERENCES

1. Anestratenko M. V. Sintez iscusstv v muzicalnom teatre konca XIX – nachala XX vekov: tvorcheskyi process raboti nad rolyu [Synthesis of arts in the musical theatre of the late XIX – early XX centuries: F. A. Chaliapin's creative process of work over the role]. Moscow: Institute of Contemporary Art, 2021. 208 p.
2. Cox E., Bachkirova T., Clutterbuck D., ets. The Complete Handbook of Coaching (2nd ed.). Los Angeles; London: Sage, 2014. 251 p.
3. Malenkovskaya A. V. Avtorskie kommentarii v smislovom prostranstve musicalnogo teksta: k metodologii issledovatel'scoy deyatelnosti musicanta pedagoga [Author's comments in the semantic space of a musical text: on the methodology of the research activity of a musician-teacher]. *Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]*. 2019, vol. 7, no. 3, pp. 9–29.
4. Cox E. Coaching Understood: a Pragmatic Inquiry into the Coaching Process, Los Angeles; London: Sage, 2013. 243 p.
5. Chekhov M. A. *Put' aktera [Actors way]*. Moscow: AST, 2017. 512 p.
6. Kuznecov N. I. *Scenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste akterskoi shkoli F. I. Shalyapina [Stagecraft of an Opera artist in the context of the acting school of F. I. Shalyapin]*: Dr. Sc in Arts thesis: 17.00.02. Moscow, 2005. 380 p.
7. Mogilevskaya L. A. *Za kulisami operi: zapiski koncertmeystera [Behind the scenes of the Opera: notes of the concertmaster]*. Moscow: Musica, 2010. 288 p.

8. Petrova V. A. *Osobennosti raboti konzertmeystera v opernom teatre kak pedagoga repetitora i ispolnitel'a* [Features of the concertmasters work in the opera theatre as a teacher-tutor and performer]. *Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education]. 2021, vol. 9, no. 2, pp. 61–70.
9. Shkapa E. A. *O virazitel'nykh vozmozhnostyakh musical'nogo tempa: izuchenie vzaimosvyazi avtorscogo teksta i ispolnitelskoy interoretacii v musicalno-teoretichescom obrazovanii* [On the expressive possibilities of musical tempo: the study of the relationship between the author's text and performance interpretation in music-theoretical education]. *Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education]. 2020, vol. 8, no. 1, pp. 59–72.
10. Tovstonogov G. A. *O professii rejissera* [About the Director's profession]. Leningrad: Iskusstvo. 1980. 303 p.
11. Kuznecov N. I. *Scenicheskoe masterstvo opernogo actera: dvadtsat shagov k opernomu iskusstvu* [Stagecraft of an Opera actor: Twenty steps to Opera art]. Moscow: GITIS Publ., 2018. 217 p.
12. Shalyapin F. I. *Stranicy iz moeyizni* [Pages from my life]. Frunze: Adabiyat, 1991. 512 p.
13. Filshinskiy V. M. *Otkritaya pedagogika* [The Open pedagogy]. Saint Petersburg: Baltiiskiy sezoni, 2006. 368 p.
14. Kozlovskiy I. S. *Muzika – radost i bol' moya* [Music it's my joy and pain]. Moscow: Kompozitor, 1985. 384 p.
15. Shalyapin F. I. *Maska i dusha: moisorok let nateatrakh* [The Mask and The Soul: My forty ages on the stage]. Saint Petersburg: Izdatelskaya gruppa "Azbuka klassika", 2010. 352 p.
16. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy: V 9 t. T. 3. Rabota aktera nad soboy. Chast' 2: Rabota nad soboy v ivorcheskom protsesse voploshcheniya: Materialy k knige. red. A. M. Smelyanskogo, vstupit. statya B. A. Pokrovskogo* [Collected works: In 9 volumes. Moscow: Iskusstvo, 1990. T. 3. The work of an actor on himself. Part 2: Work on oneself in the creative process of incarnation: Materials for the book., ed. by A. M. Smelyansky, ent. by B. A. Pokrovsky. 508 p.
17. Pokrovskiy B. A. *Sotvorenie opernogo spektaklya* [The creation of opera performance]. Moscow: Detskaya literatura, 1985. 143 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Анестратенко Михаил Владимирович – кандидат искусствоведения, театральный режиссер, доцент Института современного искусства.

E-mail: dragonamv@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0907-0158

#### ABOUT THE AUTHOR

Mikhail V. Anestratenko – stage director, Cand. Sc. in Arts, Associate Professor of Institute of Modern Art.

E-mail: dragonamv@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0907-0158

Статья поступила в редакцию: 22.08.2021

Отредактирована: 06.05.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 22.08.2021

Revised: 06.05.2022

Accepted: 13.05.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Анестратенко М. В. Алгоритм работы концертмейстера и артиста над партией-ролью в традиции русского музыкального театра XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №2. С. 140–151.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-140-151

#### FOR CITATION

Anestratenko M. V. Concertmaster's and actor's algorithm while working on the role-part in the tradition of Russian music theatre in the 20th century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 2, pp. 140–151.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-140-151