

ОПЕРНО-СИМФОНІЧНИЙ ДИРИГЕНТ КОСТЯНТИН СИМЕОНОВ. ТВОРЧИЙ МЕТОД ДИРИГЕНТА. РОБОТА НАД ПАРТИТУРОЮ

А Уперше опубліковані нотні автографи оперно-симфонічного диригента Костянтина Симеонова. Вони показують його роботу над авторською партитурою. Диригент вважав за можливе втручатися не лише в темпи і звучність авторського тексту, але також в оркестровку. Робота маститого диригента над авторською партитурою має велику цінність. Вона показує місця в авторському тексті, які викликали у нього питання і проблеми, а так само те, як він їх вирішував. При кожному новому виконанні твору К. Симеонов читав партитуру по-новому, тобто інтерпретація для нього ніколи не була кінцевою. Саме тому кожне виконання диригентом добре знайомого слухачам твору завжди викликало інтерес.

Ключові слова: Костянтин Симеонов; оперно-симфонічне диригування; партитура; інтерпретація

Актуальність проблеми.

Оперно-симфонічне диригування відноситься до музичного виконання. Однак, коли про інших виконавців (інструменталістів, вокалістів) наукової літератури досить багато, про диригування її мало. Це пов'язано з тим, що, вважаючись виконавцем симфонії або опери, сам диригент не грає на оркестрових інструментах і не співає. Йому належить функція прочитання авторської партитури, пошук у ній образів і змісту, її інтерпретація. Ми описували феномен, що наукові дослідження в області диригування не передують, а йдуть за диригентською практикою і є вторинними по відношенню до неї. Тому об'єктом дослідження може бути творчий шлях знаменитих диригентів, їхні партитури, звукозаписи, спогади, міркування, висловлювання. На

підставі цього можуть бути виведені закономірності про творчий метод диригента. В якості такої фігури нами обраний оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Про творчий метод оперно-симфонічного диригента писали В. І. Рожок, О. Драган [4; 2]. У наших попередніх дослідженнях ми реконструювали біографію і творчий шлях Костянтина Симеонова. Ми також запропонували таке визначення творчого методу диригента – це сукупність уроджених і набутих якостей, засобів і прийомів диригента, які сприяють оптимальному виконанню його функції і носять на собі ознаки індивідуальності. Творчий метод реалізується на трьох етапах творчого процесу – кабінетної (домашньої) роботи диригента, репетиційний етап і концертне виконання твору (або звукозапис).



Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття.

Творчий процес у талановитого диригента не вкладається в схеми й алгоритми. Цей процес індивідуальний. Костянтин Симеонов був видатним диригентом, говорили про його школу, вчилися у нього. Зарахувавши його до низки «найвидатніших диригентів сучасності», Валерій Гергієв ставить риторичне питання: «Але як пояснити суть його неповторного обдарування?» [1].

Мета статті. Завдання цієї роботи полягає в тому, щоб досліджувати індивідуальні риси творчого методу К. Симеонова. У публікації зосереджуємося на кабінетній (домашній) роботі диригента, яка передуює виходу на репетицію, зокрема, на виборі твору для виконання і на роботі з партитурою. Маємо унікальну можливість – доступ до особистих партитур К. Симеонова з його позначками (з бібліотечними партитурами це неприпустимо). Позначки диригента в партитурах цінні і показують методи роботи маститого диригента з авторським текстом. Уперше будуть представлені нотні автографи диригента і проаналізоване їхнє значення.

Викладення основного матеріалу дослідження. З природжених якостей диригента (музичний слух, почуття ритму, художній тип темпераменту) ми виділимо диригентську волю Костянтина Симеонова, що добре бачимо на представленій фотографії вольовим жестом. У цьому жесті авторитарність К. Симеонова, харизма, що примушувала виконавців йти за ним.

Первинною характеристикою будь-якого диригента вважаємо його школу, коли за спиною диригента виявляється досвід і досягнення його вчителів. У цьому сенсі освіта диригента була унікальною. З восьмирічного віку він виховувався у колишній Придворній співочій капелі на монументальних хорових зразках. Потім хорове відділення Ленінградської консерваторії, потім там же факультет оперно-симфонічного диригування у кращого диригента того часу Олександра Гаука. Тоді ж оперна практика у кращого оперного режисера того часу Івана Єршова. Отже, компетентність і досвідченість К. Симеонова були спадщиною музичних традицій того потужного середовища, в якому він виховувався з дитинства. К. Симеонов – яскравий представник ленінградської диригентської школи, що бере початок від «кучкістів», і це важлива його характеристика. М. Мусоргський був його ідеалом. Це епічність, народність, громадянськість.

Коли К. Симеонов визначався з вибором репертуару, він вибирав ті твори, що дозволяли йому найяскравіше реалізувати свій творчий потенціал, а також тим, як він розумів функцію диригента. Розважальна функція його не приваблювала. Функцію диригента він розумів як естетичне, етичне і громадянське виховання слухача.

К. Симеонов тяжів до творів великих форм, які дозволяють відтворити складну конфліктну драматургію. Його вабила програмна симфонічна музика. Він звичайно знав, що «Манфред» П. Чайковського створений на сюжет поеми Байрона, а «Франческа та Ріміні» – на сюжет із «Божественної комедії» Данте. Але немає впевненості в тому, що він прочитав ці літературні першоджерела. Цих книг немає на книжкових полицях диригента. Там переважають книги музичних критиків В. Стасова, Ц. Кюї, Б. Асаф'єва. К. Симеонов добре знав, як далеко від літературного першоджерела йде композитор, що він не стільки ілюструє літературне першоджерело, скільки використовує його для вираження вічно актуальних ідей і почуттів. Основним першоджерелом для диригента була партитура.

Після К. Симеонова залишилася багата колекція платівок – прекрасні виконавці (Л. Стоковський, С. Рахманінов), кращі світові оркестри, вітчизняні і закордонні звукозаписні фірми. Але це тільки для того, щоб ознайомитися з інтерпретацією твору певним диригентом або прослухати звучання певного оркестру. Сам твір К. Симеонов вивчав виключно внутрішнім слухом, переглядаючи партитуру.

Твір можна почути внутрішнім слухом, диригент немимуче відчуває свою причетність (чи ні) до цього твору. Прочитання авторського тексту індивідуальне. Це вже інтерпретація. Перед Костянтином Арсенійовичем у той момент завжди були олівці різного кольору. Прослуховуючи твір, він тут же робив позначки в партитурі, як він хотів, щоб це звучало. У архіві сім'ї Симеонових колекція таких партитур. Цікаво проаналізувати, над якими моментами авторського тексту диригент розмірковував і як він це вирішував.

Диригент вдома переглядав партитуру перед кожним виконанням і кожного разу з олівцем у руках. У його партитурах зустрічаються позначки олівцями різного кольору, по три кольори на одній сторінці (рис. 1):

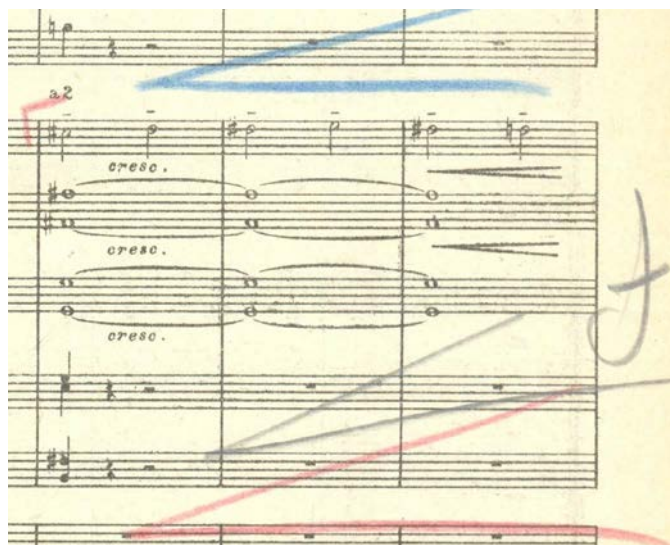


Рис. 1

Деякі позначки він розмашисто підтверджував, деякі відкидав (видно сліди гумки), або демонстративно закреслював (рис. 2), або сумнівався (ставив знак питання):



Рис. 2

Розчерки, зроблені в партитурі розмашистою рукою диригента, несуть на собі деяку вимогливість, викликають відчуття вольового симеонівського жесту. То диригент імперативно вимагає скрипкам грати на октаву вище, а при іншому «прослуховуванні» цього місця партитури тричі розриває авторські ліги у струнних (рис. 3):



Рис. 3

Диригент любив великі мазки. На рис. 4 він тричі замінює дві короткі протилежно спрямовані авторські вилки на одну імперативну вилку *crescendo* (і ставить штрих, «смічок униз» альтам на першу ноту після цього):

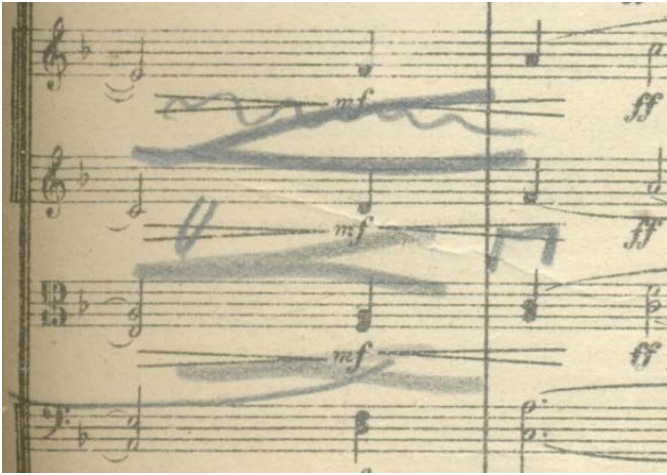


Рис. 4

Тобто, кожного разу при новому «прослуховуванні» партитури внутрішнім слухом диригент чув партитуру по-новому, шукав нові образи. Отже, інтерпретація для К. Симеонова ніколи не була кінцевою. Саме тому для поціновувачів диригента кожне виконання відомого твору буває цікавим. Часто це нове прочитання партитури.

Традиційно в партитурах використовуються італійські терміни (*vivace, maestoso, dolce*), які К. Симеонов поза сумнівом знав. Але чом би не писати рідною мовою, і Симеонов писав російською (рис. 5):

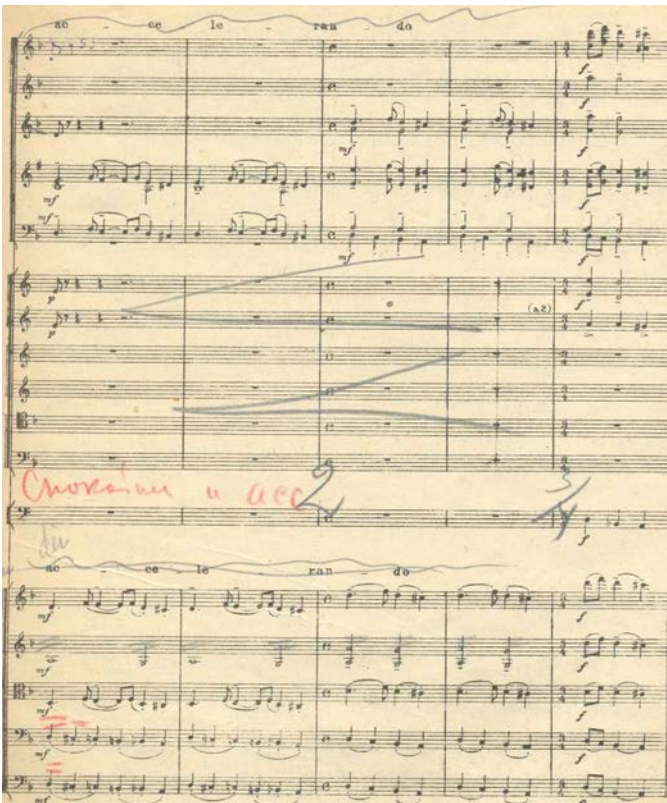


Рис. 5

Втручання диригента в темпи і звучність (агогіку, динаміку) не заперечується навіть охоронцями недоторканості авторського тексту. Є приклади, коли авторську зміну темпу диригент замінює зміною звучності. Схоже, що постійність ритму диригенту виявилась важливішою. Тоді він закреслює авторські *ritenuto* і *accelerando* і замінює їх позначками *diminuendo*, *crescendo* і *ff* (див. рис. 5; рис. 6).



Рис. 6

А яке ріано він просить в такті на рис. 7? Це таке, про яке він говорив «Дайте мені тільки запах звуку».

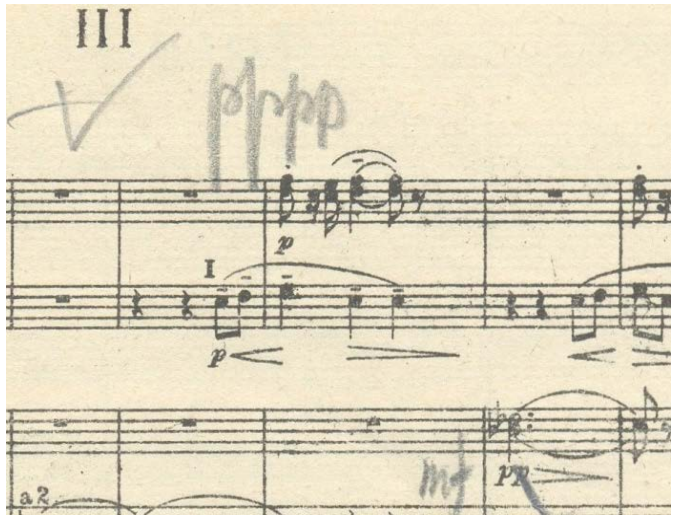


Рис. 7

Диригент дуже любив повільні «маестозні» темпи і говорив молодим диригентам, що повільніше грати важче, тому що повільні темпи потрібно наситити енергетикою. До темпів відносяться паузи і фермати. К. Симеонов був майстером пауз. А музичні стоп-кадри – майже винахід диригента. Він умів їх підготувати і наситити енергією. Як позначити їх у партитурі? Диригент ставить величезну фермату (рис. 8):

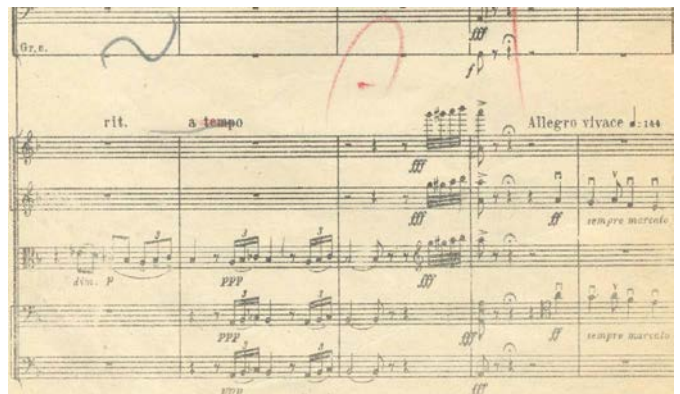


Рис. 8

Він ставить фермату навіть у середині такту (рис. 9):

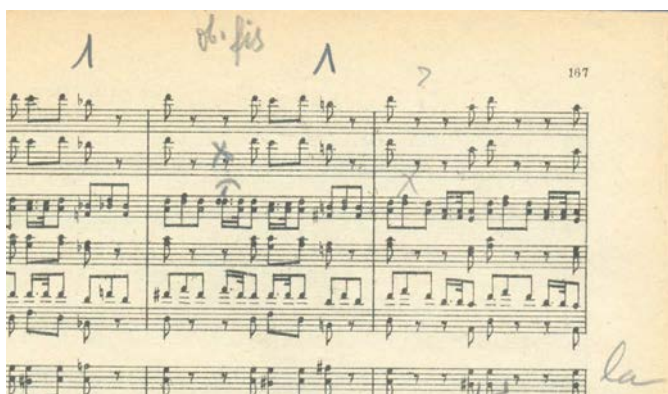


Рис. 9

Будь-який диригент приділяє увагу вертикалі партитури. К. Симеонов чудово знав оркестрові інструменти та їхні можливості. Одному молодому оперному композитору він сказав: «Запам'ятай, не мідь з'їдає голоси, а жирні баси струнних». І ось у партитурі диригента бачимо, що він прибирає партію віолончелей. Це тому, що в цьому місці він додав текст гобоям (йому здалося, що тут порожнеча в оркестровці). І для того, щоб крихка партія гобоя була чутна, він прибирає у класика (С. Рахманінова) звучання віолончелей на тремоло (рис. 10):

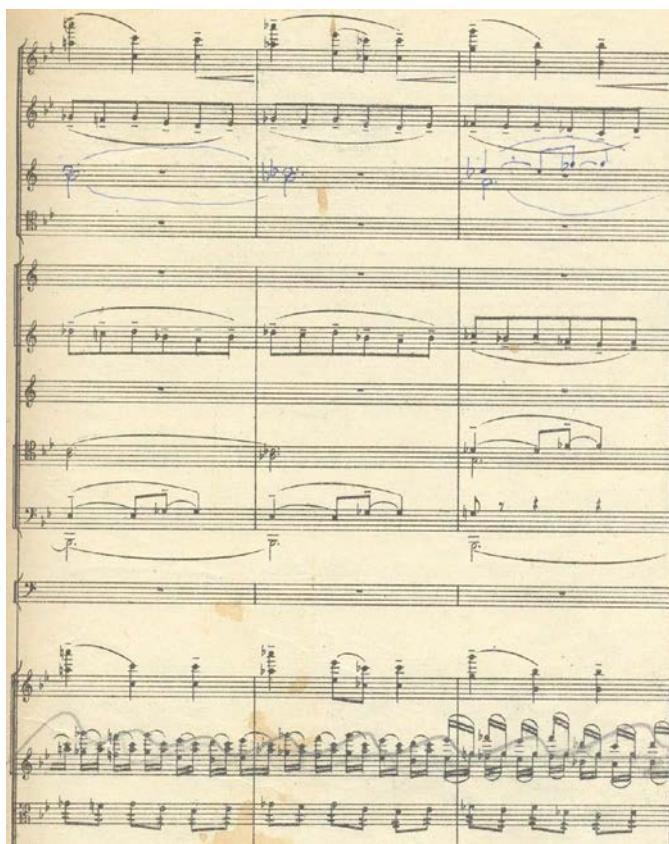


Рис. 10

Для створення музичного образу особливо важливі фразування і характер звуку (артикуляція). У струнній групі найбагатші можливості щодо виразності звучання,

тонкості й різноманітності відтінків звуку². Буває, що «правильні» штрихи і зручність артикуляції призводять до монотонності скрипкового звучання. Тоді композитор ставить свої штрихи, але не завжди. Їх розставляє диригент. Але для цього потрібно добре знати можливості струнної групи. Іноді К. Симеонов ставив штрих протилежний від авторського. Музика із затакту грається смичком в основному вгору з тим, щоб сильна доля наступного такту виконувалася вниз. Але ось приклад на рис. 11:

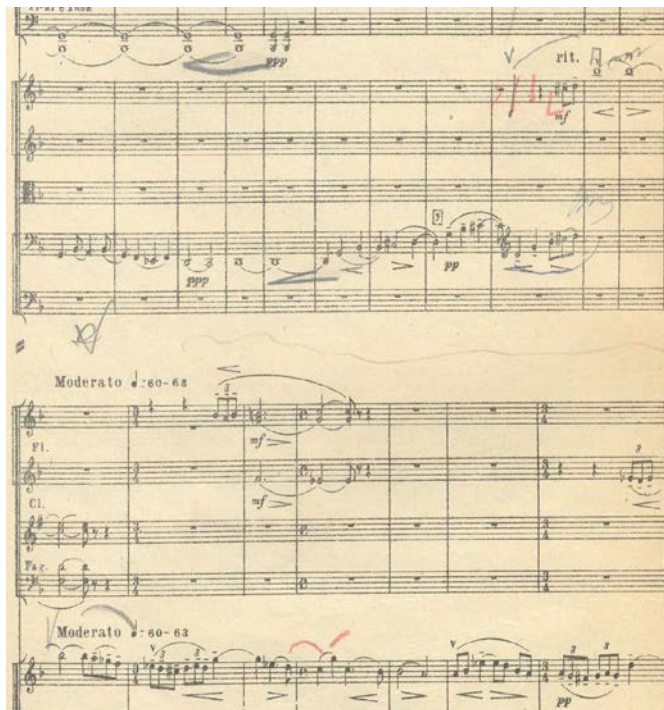


Рис. 11

К. Симеонов підписав затакт, заліговав його з першою нотою наступного такту, змінив її авторський штрих на протилежний. У результаті фраза основної теми, що звучала блідувато, зазвучала рельєфніше і виразніше. Диригент розставляє штрихи не лише смичковій групі, але й іншим. Так, у групі духових інструментів концертмейстер працює над розташуванням розтруба (у зал, уздовж оркестру, вгору, вниз). У диригента також знаходимо такі вказівки. Розташування розтруба вгору надає грі валторни патетичний характер (рис. 12):

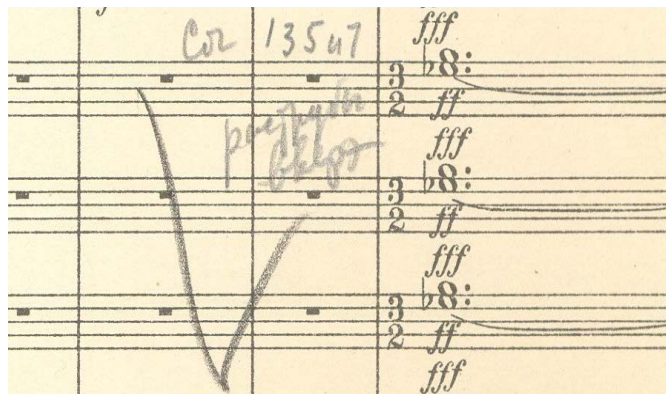


Рис. 12

Особливий вплив на фразування роблять ліги. К. Симеонову більше подобалися довгі ліги (рис. 13):

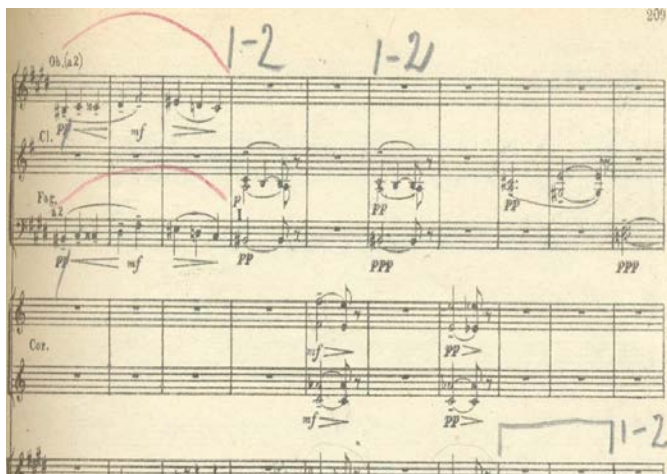


Рис. 13

Іноді розставлені диригентом ліги досить істотно змінюють авторське фразування. На рис. 14 цікавий приклад виконавського фразування, здійснений К. Симеоновим зміною авторської залігованості нот:



Рис. 14

Якщо за право диригента на динамічні і темпові зміни ніхто не сперечається, то у відношення оркестровки і купюр існують різні думки. Диригент, звичайно, як будь-який виконавець, не має права міняти ноти, написані автором. Але в партитурах К. Симеонова зустрічаємо дописи в авторський текст (рис. 15):



Рис. 15

Іноді він дописував цілу партію (рис. 16).



Рис. 16

Диригент чув не лише будь-яку фальш у звучанні оркестру, але й «чув» внутрішнім слухом друкарську помилку в партитурі (рис. 17):



Рис. 17

Іноді він йшов на вилучення деякого інструменту (див. рис. 10).

«Будь-який диригент виконує твори Бетховена з ретушю Вейнгартнера або Малера. Проте, багато диригентів не наважуються внести жодних коректив в партитуру Скрябіна» (Кондрашин [3 с. 59]. Партитури Скрябіна дуже добре розроблені, оркестрова партія забезпечена різноманітними вказівками на характер звуку, на необхідний образ. На рис. 18 ретуш К. Симеонова в партитурі Першої симфонії Скрябіна:

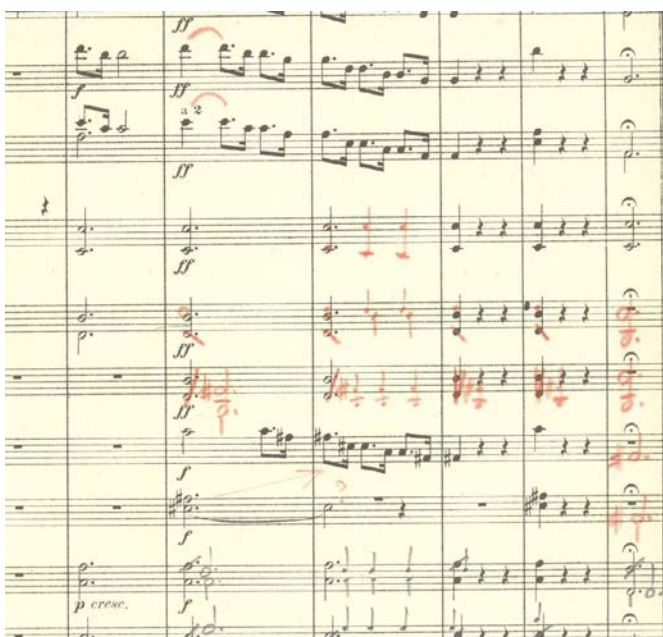


Рис. 18

У цьому автографі бачимо досить капітальне втручання К. Симеонова в оркестровку Скрябіна. Це перша симфонічна проба композитора. Він прагнув до використання колористичних ефектів оркестру. Струнну групу композитор розділив не на п'ять, а на одинадцять партій, потім на вісімнадцять. Гармонія ускладнювалася. Це дозволило композиторові створити більшу звучність. Мені важко припустити, чим керувався К. Симеонов, підписавши в партитуру Скрябіна так багато нот. Але за автографом бачимо, що диригент працював над цим місцем не раз. Спочатку він делікатно тонким олівцем вписав декілька нот. Потім вже іншим почерком додав акорди. Потім, можливо при наступному «прослуховуванні» партитури, цього здалося йому недостатньо. Він узяв червоний олівець і підписав Скрябіну все, що йому здалося потрібним. Можливо, хтось інший розгадає думки диригента. Так чи інакше, маємо такий автограф Костянтина Симеонова.

Перша Симфонія Скрябіна містить шість частин, причому шоста – це кантата для солістів (меццо-сопрано і тенора) і хорової fugи урочистого характеру на вірші самого Скрябіна. При першому ж знайомстві з партитурою М. Римський-Корсаков, О. Глазунов та А. Лядов в один голос сказали, що шоста частина незручна для виконання і категорично наполягали на переробленні вкрай важких і нездійсненних місць. Скрябін щось переробив, але потім затвердилася традиція виконання симфонії без цієї частини. В архіві К. Симеонова є партитура, у якій він попрацював над цією частиною і зробив її, на його думку, здійснимою (рис. 19):



Рис. 19

У партитурі Третій, усіма улюбленій симфонії Скрябіна («Божественної поеми»), теж є позначки диригента. Є дописані окремі ноти, є введення нових партій. Скрябін прагнув до звучності, і диригент додав до партитури партію для ударного інструменту piatti (тарілки) (рис. 20, 21):



Рис. 20



Рис. 21

Композитор намагався використати колористичні ефекти оркестру, і диригент увів партію для ударного інструменту triangolo (трикутник) в парі з арфою (рис. 22):

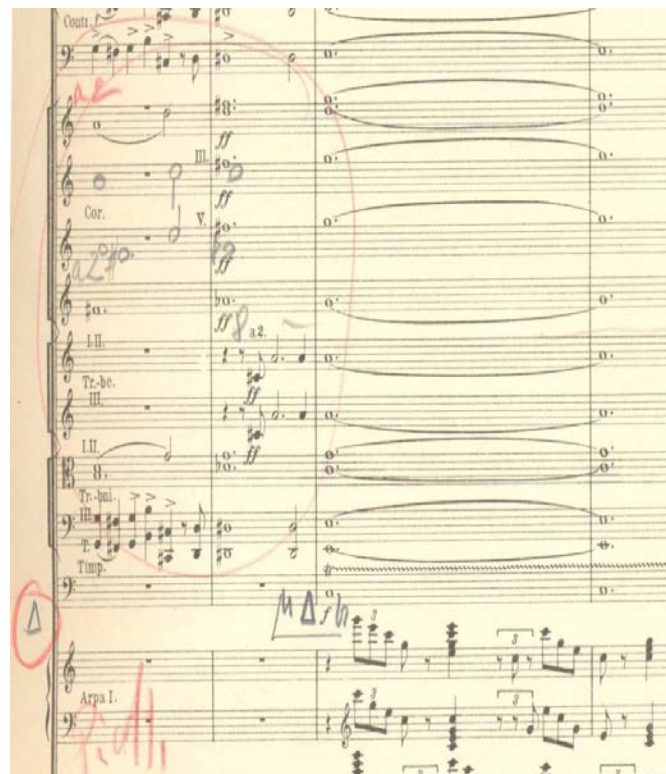


Рис. 22

Диригент рекомендує використати тремоло і «рвати ліги» (рис. 23):



Рис. 23

На рис. 24, 25, 26 те, що К. Симеонов вписав до партитури Першої симфонії Чайковського:



Рис. 24



Рис. 25



Рис. 26

Цікаво, що й Перша симфонія Скрябіна і Перша симфонія Чайковського відсутні в концертному репертуарі К. Симеонова і в архівах його звукозаписів. Диригент просто знайомився з цими творами. Це говорить про те, що виконавська ретуш була для нього чимось на зразок рефлексу диригента.

К. Симеонов приходив на репетицію добре підготовленим ретельною і довгою домашньою роботою.

Результати дослідження. Уперше опубліковані нотні автографи оперно-симфонічного диригента Костянтина Симеонова. Вони показують його роботу над авторською партитурою.

Симеонова Ю. В. Оперно-симфонический дирижёр Константин Симеонов. Творческий метод дирижёра. Работа над партитурой.

А Впервые опубликованы нотные автографы оперно-симфонического дирижёра Константина Симеонова. Они показывают его работу над авторской партитурой. Дирижёр считал возможным внедряться не только в темпы и звучность авторского текста, но также в оркестровку. Работа маститого дирижёра над авторской партитурой имеет большую ценность. Она показывает места в авторском тексте, которые вызвали у него вопросы и проблемы, а также то, как он их решал. При каждом новом исполнении произведения К. Симеонов читал партитуру по-новому, то есть интерпретация для него никогда не была конечной. Именно поэтому каждое исполнение дирижёром хорошо знакомого слушателям произведения всегда вызывало интерес.

Ключевые слова: Константин Симеонов; оперно-симфоническое дирижирование; партитура; интерпретация

Simeonova Yu. V. Opera-Symphonic Conductor Konstantyn Simeonov. Creative Method of Conductor. Work with Score.

S In this paper, musical autographs of opera and symphonic conductor Konstantin Simeonov are published for the first time. They presents his work over authorial score. A conductor believe a possible to work with not only rates and sonority of authorial text, but in orchestration, too. The work of great conductor with authorial score is in a large value. Paper shows places in authorial text that caused questions and problems for him and ways he decided them. At every new execution of work Konstantyn Simeonov read a score in a new way, interpretation for him never was eventual. For this reason, every execution of well acquainted to the listeners of work by a conductor are always in great interest.

Key words: Konstantin Simeonov; opera and symphony conducting; score; interpretation

Висновки з даного дослідження. Диригент вважав за можливе втручатися не лише в темпи і звучність авторського тексту, але й також в оркестровку. Робота маститого диригента над авторською партитурою має велику цінність. Вона показує місця в авторському тексті, які викликали в нього питання і проблеми, а так само те, як він їх вирішував. При кожному новому виконанні твору К. Симеонов читав партитуру по-новому, тобто інтерпретація для нього ніколи не була кінцевою. Саме тому кожне виконання диригентом добре знайомого слухачам твору завжди викликало інтерес.

Перспективи подальших розвідок. Творчий метод диригента – цікава, проте мало вивчена галузь диригентського мистецтва. А особисті позначки в партитурах таких майстрів, як Костянтин Арсенійович Симеонов – шлях до розуміння цього питання. Окрім того, аналіз цих партитур стане надзвичайно корисним як для молодих диригентів, що роблять перші кроки в освоєнні складних партитур, так і для диригентів із досвідом. Тому ця робота буде продовжена.

Примітки:

¹ Навіть тоді, коли він виступав на літніх відкритих майданчиках в Києві, його програми були серйозні, і ці концерти відвідували київські меломани абсолютно безкоштовно.

² Характер і виразність звучання у струнних забезпечується різними способами ведення смичка. Для цього в партитурі для струнних існує система так званих смичкових штрихів – п (вниз) v (вгору). Над штрихами в оркестровій групі в основному працює концертмейстер, особливо над «технологічними» штрихами, над раціональним використанням смичка і зручністю руху. Зазвичай штрих вгору відповідає crescendo, а вниз diminuendo. Теситурні зміни звучності здійснюються легко. Окрім «технологічних» штрихів є художні. Вони створюють своєрідне дихання, підйоми і спади фрази, підкреслюючи кульмінаційні точки, надають музиці виразність.

Список використаних джерел

1. Гергиев В. А. Феноменальный мастер. Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. СПб. 2002. С. 35–37.
2. Драган О. В. Поставь Ярослава Воцака в истории музыкального театра второй половины XX ст. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*: [наук. журнал]. 2009. № 3. С. 59–68.
3. Кондрашин К. О дирижёрском искусстве. Л-М.: Советский композитор, 1970. 150 с.
4. Рожок В. І. Стефан Турчак: до проблеми творчого методу диригента. *Музичне виконавство*. Наук. вісник НМАУ ім. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 129–138.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу: 25.04.2018