

СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ВОКАЛЬНОМУ КЛАСІ

Газінська О. В., провідний концертмейстер

Вивчаючи проблеми впливу фортепіанного акомпанементу на розвиток співака необхідно розглянути різноманітні аспекти, пов'язані з професійною педагогічною й виконавською діяльністю концертмейстера. Щоб усвідомити роль і місце концертмейстера в системі «співак – концертмейстер» звернемося до музичної педагогічної літератури з цього питання. Головна суперечка точиться навколо проблеми, чи є концертмейстер рівноправним партнером співака чи він – виконавець другорядного плану.

Дане питання висвітлюють у своїх працях К. Виноградов, О. Канкарович, М. Смірнов, Є. Шендерович та ін. Отже, виконання співаком і концертмейстером музичного твору – це спільний творчий акт, в якому обидва партнери створюють єдиний, цілісний художній образ твору. Піаністи внаслідок більш органічного, планомірного розвитку, від школи до консерваторії одержують, як правило, достатньо високий загальний рівень культури і знань. Крім того, у фортепіанній фактурі, що виконується концертмейстером, зосереджена значна частина виразних засобів: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту і та ін. Тому саме концертмейстер може допомогти співаку визначити стильові особливості розучуваних творів, виявити найбільш типові риси даного художнього напрямку, здійснити детальний гармонійний аналіз, виявити особливості побудови музичного твору.

На необхідності проведення такого роду роботи зі співаком наголошує М. Смірнов [5]. Концертмейстер має бути музикантом високого професійного рівня, інтерпретатором музики. Виконуючи ж суцільно акомпаніаторські функції, він не може бути рівноправним партнером, співвиконавцем співака. Постійне творче спілкування взаємно збагачує партнерів, і чим вищими є професійні можливості співака, тим більшими будуть вимоги до концертмейстера – його техніки, музикальності, інтелекту, культури, його здатності бути в гармонії зі співаком у процесі виконання музичного твору. До найвищих проявів особистості концертмейстера як рівноцінного партнера в ансамблі зі співаком можна віднести такі творчі дуети, як, наприклад, О. Образцова і В. Чачава, Фішер Дискау і Джеральд Мур [3], П. Бурчуладзе і Л. Іванова [2], А. Ворошило і Л. Могілевська [4] та ін. Автори, які вивчають професійну діяльність цих виконавців, відзначають високий ступінь злитості виконання, єдність творчих устремлінь партнерів.

Порозуміння, творче єднання співака і концертмейстера призводить до створення ансамблю між ними на високому професійному, художньому рівні, що без співтворчості партнерів неможливе. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона вимагає від піаніста величезного артистизму, різнобічних музично-виконавчих дарувань, а також досконалого знайомства з різними співацькими голосами. Специфіку професійної діяльності концертмейстера досліджували ряд учених: С.І. Белькевич, Й. Браун, М. Вільнер і М. Дворкіна, М. Чистякова та ін. Піаніст, на їхню думку, повинен не просто знати, крім своєї, і сольну партію: якщо вся його увага буде спрямована на соліста, він зможе заздалегідь передчувати, передбачати, передчувати те, що буде робити партнер. «Намагайтеся весь час передчувати наміри вашого соліста, тому що таке перед передчуття і становить душу акомпанементу». Необхідна умова роботи концертмейстера зі співаком – почувати себе виконавцем сольної партії так само, як і співак. Партія соліста протягом усього виконання

музичного твору має звучати у свідомості концертмейстера так, начебто він сам її співає, тільки не вголос, а про себе. Ступінь володіння цією здатністю внутрішнього слухання визначає те, що звичайно називають акомпаніаторською чутливістю. Цю проблему досліджував Є. Шендерович [9].

Отже, найважливішою якістю концертмейстера є акомпаніаторське чуття, без якого піаніст не досягне високого художнього результату в ансамблі. Мистецтво акомпанементу вимагає від концертмейстера різноманітних умінь, зокрема й володіння співмірністю ансамблевих співвідношень. В ансамблі часто буває важко пристосувати до партнера свою індивідуальність і ступінь дарування. Превалювання одного із партнерів у ході виконання порушує ансамбль і часто призводить до антихудожніх результатів. Щоб бути рівноправним партнером і авторитетним керівником для співака, концертмейстер мусить мати велику художню ерудицію, артистизм, бути ініціатором виконавчого процесу, так само активним, як і соліст-співак, уміти мистецьки відтінити індивідуальність партнера, непомітно передати ініціативу співаку.

Ми можемо констатувати, що найважливішими якостями, необхідними концертмейстерові для досягнення співтворчості зі співаком, є: яскравий піаністичний талантизм, чуйність, вміння перейнятися намірами партнера, слідувати за ним при найменшому відхиленні під час виконання, вміння направити соліста на правильно і творчо принципний напрямок, «вести» його, створюючи форму музичного твору, виконавчу інтерпретацію. Для концертмейстера є важливою наявність доброго слуху, так званого «вокального вуха», що виражається у здатності чути високу співацьку форманту в голосі співака, тембральну однорідність звучання голосу.

Не менш важливим для концертмейстера, ніж наявність гарного слуху, є розуміння техніки співу. Спірним, однак, є питання щодо втручання концертмейстера у вокальну техніку в роботі зі співаком. Постановка голосу, розвиток вокальної техніки – це пріоритет педагога-вокаліста. Проте висококваліфікований концертмейстер зобов'язаний знати те, що конкретно ускладнює роботу співака, і вміти підказати правильний вокальний прийом для усунення незручності чи помилки.

Надзвичайно важливим є питання стилю виконуваного музичного твору. Робота концертмейстера зі співаком над музичним твором починається зі з'ясування стилістики даного матеріалу. Концертмейстер часто буває відкривачем стилістичних нахилів у вокалістів і може сприяти їхньому розвитку, направляти їх. Але лише за умови відповідних знань, а також наявності власних музичних даних – слухових, стилістичних і педагогічних. Великого значення для концертмейстера набували почуття метра, вміння стійко тримати темп, пам'ять на темпи, які до всього значно залежать від ситуації. Так, проводячи репетицію у класі в «точному» темпі (*tempo giusto*, тобто незмінний темп), не можна бути впевненим, що його вдасться перенести на сцену.

У праці В. Фрейдмана є рекомендації щодо цього питання: концертмейстер повинен запропонувати «гумовий» темп, який не змінює характеру твору, але дає можливість солісту вступити зручно для себе [7]. Поряд із розвиненим почуттям метра в концертмейстера, значну роль в осмисленні логіки побудови музичного твору відіграє знання закономірностей агогіки. Незначні відхилення від темпу (*tempo rubato*) практично не піддаються нотній фіксації і становлять неабияку складність для недосвідченого концертмейстера. Агогічні відхилення зумовлюються прагненням до значенневої вершини фрази, до кульмінацій частин і форми в цілому, а також специфікою співацького подиху, особливостями стилю, синтаксисом

музично-поетичного тексту, логікою побудови мелодії, фортепіанною фактурою тощо. Отже, володіння *tempo giusto* і *tempo rubato* дає можливість концертмейстеру створювати міцний каркас виконавчої інтерпретації музичного твору й у той же час не обмежувати творчу свободу соліста-співака.

Проблему художнього виконання акомпанементу відповідно до принципів ансамблю, вміння мислити «співацьки» і разом з тим «оркестрово» розглядав у своїй праці Л.М. Живов [1], на думку якого, припускається не лише знання інструмента і співацького голосу, але й виразний спів концертмейстером вокальної партії. Успіх ансамблю залежить і від того, наскільки концертмейстер володіє навичками диригування. Уміння виразити характер музики в жесті для концертмейстера так само важливе, як і вміння її проспівати. Гра концертмейстера припускає підвищену артикуляційну чіткість, інакше акомпанемент не зуміє гармонічно і ритмічно підтримати соліста, не розкриє всієї повноти змісту музичного твору.

Однією з найважливіших навичок, необхідних концертмейстеру в роботі зі співаком, є вміння «дихати» разом із солістом. Цю проблему розглядала Р. Хавкіна-Трахтер [8]. Мистецтво акомпаніатора полягає в тому, що він повинен правильно відчувати запас дихання у співака. А воно майже ніколи не буває тим самим, залежить від фізичного і психічного стану виконавця. Якщо співак добре володіє диханням, концертмейстер може грати свою партію в установленому раніше темпі. Якщо ж відчувається нестача подиху в соліста, то краще трохи прискорити темп, але намагатися зробити це вимушене прискорення не дуже помітним. Концертмейстер, даючи співаку можливість вільно викладати музичну фразу, має одночасно контролювати його, стежити, щоб уповільнення і прискорення не порушили логіки художньої співмірності у виконанні.

Працюючи над вокальним твором, концертмейстер повинен приділяти увагу літературному текстові, вникати в задум автора, контролювати правильну вимову слів при виконанні співаком музичного твору, пропагувати високохудожнє, поважне ставлення до поетичного слова у творі. Ще один невід'ємний компонент ансамблю – спільність динамічних відтінків. Ця якість також вимагає тренування. Часто у фортепіанній партії музичного твору не зазначені відтінки, наявні у співака. Концертмейстерові необхідно стежити за найменшими змінами в силі звучання голосу і надавати належну динамічну підтримку співаку.

Однією з головних проблем, що хвилюють концертмейстера в роботі зі співаком, є проблема звукового балансу між голосом і фортепіано. Треба, однак, зауважити, що відмінність концертмейстера у вокальному класі від його колег, що акомпанують іншим інструментам, полягає в тому, що відповідальність за досягнення звукового балансу між голосом і фортепіано він несе одноосібно. Під час виконання музичного твору співак повернений обличчям до публіки і направляє свій голос у зал. Тому концертмейстер чує голос співака гірше, ніж уся аудиторія, і не може встановити свою міру динаміки, тому що, поперше, динаміка різними композиторами трактується по-різному («піано» Бетховена більш щільне і важке, ніж «піано» Дебюссі); по-друге, динаміка, а відповідно і баланс звука, змінюється індивідуально для кожного співака; по-третє, вона залежить від акустики приміщення і якості інструмента, на якому грає піаніст. Крім того, у самому голосі співака існує проблема регістрів, тобто ділянок діапазону, де голос звучить із різною силою і яскравістю. Концертмейстер повинен враховувати всі ці моменти і вміти співвідносити силу звука фортепіано і голосу. Він може дозволити собі деяку свободу і змінити динамічні вказівки композитора, якщо ті вимагають від піаніста грати занадто голосно, водночас змушуючи й співака форсувати голос.

Складність проблеми балансу полягає також у тому, що питання співвідношення звука голосу і фортепіано необхідно вирішувати індивідуально для кожного співака. Наприклад, акомпанувати великим, але низьким голосам слід дуже обережно, щоб не заглушити їх. Високі голоси, навіть менші за обсягом і силою звучання, мають політність і здатні протистояти більш сильному звучанню фортепіано. Критерієм досягнення правильного звукового балансу є регулювання звучання фортепіано таким чином, щоб вокальний і фортепіанний звуки доходили до слухача в рівному співвідношенні. Якщо концертмейстер чує голос співака чіткіше, ніж звук фортепіано, виходить, він порушив звуковий баланс і співак позбавлений потрібної підтримки. Це справедливо і тоді, коли звук фортепіано заглушає голос співака.

Однією з найважливіших навичок, необхідних у концертмейстерській роботі, є вміння швидко читати з листа. Існують різні погляди щодо цього. Часто ця якість зводиться в абсолют, вважається головною професійною якістю концертмейстера. Безумовно, вміння «читати з листа» дає концертмейстеру можливість швидко опанувати величезний вокальний репертуар.

У концертній практиці найчастіше створюються умови, коли соліст і акомпаніатор не мають часу для попередньої репетиції і перша зустріч відбувається прямо на концертній естраді. У цьому випадку від концертмейстера очікують швидкого орієнтування в нотному тексті, чуйності й уваги до фразування співака, вміння відразу зрозуміти і передати настрої і характер твору. Навичка «читання з листа» не є вродженою. При систематичному тренуванні в цьому можна досягти значних успіхів. Це ж саме підтверджують і методичні рекомендації Л.М. Живова [1] і М.В. Савельєва [6]: систематичність і плановість занять; тренування навички читання кожного дня; правильний вибір репертуару за принципом «від простого до складного».

Важливим аспектом у роботі концертмейстера зі співаком є вміння розподіляти свою увагу на різні аспекти виконання. Концертмейстер повинен мати увагу особливого виду. Наведемо елементи такої уваги: увага, що контролює м'язові дії (координація руху рук); увага, що контролює правильний звуковий баланс між голосом і фортепіано, звуковеденням у співака, звучанням рояля; увага, спрямована на втілення єдності авторського задуму й художньої інтерпретації музичного твору. Ослаблення уваги до якоїсь деталі, якогось компонента творчості веде до звукових і текстових огріхів, а то й руйнації виконавчої інтерпретації. Для того, щоб полегшити перевантажену увагу концертмейстера, йому необхідно досконало знати фортепіанну партію, не бути зв'язаним піаністичними складнощами, вільно слідувати за співаком, відчувати його наміри, уважно реагувати на раптові і випадкові відхилення від заздалегідь наміченого плану виконання і зберігати ансамбль.

Отже, вивчивши проблему специфіки професійної діяльності концертмейстера слід зазначити, що концертмейстер, працюючи зі студентом-вокалістом у навчальному процесі, реалізує дві функції – педагогічну і виконавчу; концертмейстер є рівноправним партнером співака, а не виконавцем підпорядкованого плану; концертмейстер є «прихованим» лідером, направляє професійний розвиток співака і творчий виконавчий процес; концертмейстер повинен мати всебічний комплекс професійних і особистісних якостей, а також великий арсенал знань, умінь і навичок, і постійно вдосконалювати їх; творчий тип концертмейстера характеризується вищим рівнем професіоналізму, індивідуальної творчості і співвиконавства зі співаком – співтворчістю; концертмейстер повинен бачити перспективи і шляхи розвитку

дуету, реалізуючи головну мету творчої взаємодії співака і концертмейстера – досягнення співтворчості між ними.

Список використаних джерел:

1. Живов Л.М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1966. С. 634–635.
2. Иванова Е.М. Основы психологического изучения профессиональной деятельности / Иванова Е.М. – М.: Издво Московского университета, 1987. 208 с.
3. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Мур. Дж. – М.: Радуга, 1987. 432 с.
4. Могилевская И.М. Реализация принципа целостности в процессе совершенствования профессиональной подготовки учителя музыки. – Дисс. ... канд. пед. наук, 1994. 140 с.
5. Смирнов М. От составителя / О работе концертмейстера // Ред.-сост. М.А. Смирнов. М.: Музыка, 1974. С. 3-8.
6. Савельев М.В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей / Ред.-сост. А. Лагутин. – М.: Музыка, 1991. 239 с.
7. Фрейдман В. Концертмейстер – ансамблист – педагог // Управление культуры Одесского областного Совета народных депутатов. Отдел учебных заведений и методики обучения. – Одесса, 1994. 13 с.
8. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе / Вопросы фортепианной педагогики // Сб. статей под общей редакцией В. Натансона. – М.: Музыка 1976. – Вып. 4. С. 134–146.
9. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. – М., 1969. – № 4. С. 84–88.

ВАЖЛИВІ АСПЕКТИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТРА В КЛАСІ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН

Кравченко І.М., провідний концертмейстер

У статті розглядаються основні аспекти та роль концертмейстера у класі з фахових дисциплін, визначаються основні умови та засоби подолання піаністичних труднощів у роботі концертмейстера.

Ключові слова: концертмейстер, концертмейстерська діяльність, виконавець, музичне сприйняття, засоби музичної виразності, піаністичні навички.

The article deals with the main aspects and the role of concertmaster in the class of professional disciplines, the basic conditions and means of overcoming pianistic difficulties in the work of the concertmaster are determined.

Keywords: concertmaster, concertmaster activity, performer artist, musical perception, means of musical activity, pianistic skills.