

**Інюточкіна Н.В.**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри концертмейстерської майстерності,  
Харківський національний університет  
мистецтв імені І.П. Котляревського,

## ДІАПАЗОН ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ВОКАЛЬНО- ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ

**Анотація.** У статті аналізуються різні аспекти діяльності концертмейстера вокально-фортепіанного дуету, що включають в себе теоретичний, технологічний, художній і комунікативно-психологічний компоненти. У їх нерозривній єдності суть концертмейстерської майстерності.

**Ключові слова:** аспект діяльності, концертмейстер, вокально-фортепіанний дует, теорія, читання з листа, художній образ, комунікативність.

**Аннотация.** Инюточкина Н.В. Диапазон деятельности концертмейстера вокально-фортепианного дуэта. В статье анализируются разные аспекты деятельности концертмейстера вокально-фортепианного дуэта, что включают у себя теоретический, технологический, художественный и коммуникативно-психологический компоненты. В их неразрывный единство суть концертмейстерской мастерства.

**Ключевые слова:** аспект деятельности, концертмейстер, вокально-фортепианный дует, теория, чтение из письма, художественный образ, коммуникативность.

**Annotation.** Inyutochkina N.V. Range of activity of concertmaster vocal-piano to the duet. The different aspects of vocal-piano duet accompanist's performance are analyzed in this article that covers its theoretical, technological, artistic and communicatory-psychological components. The substance of accompaniment craftsmanship is in their indissoluble unity.

**Key words:** aspect of performance, accompanist, vocal-piano duet, theory, sight-reading, artistic image, communicativeness.

**Постановка проблеми.** Виконавська майстерність музиканта ґрунтується на системі набутих знань, практичних навичок у сукупності з виробленим художньо-естетичним смаком і умінням вступати в комунікативні відносини різного роду. Відсутність будь-якого з названих компонентів може служити серйозною перешкодою в досягненні поставлених виконавських завдань.

**Мета статті** – продемонструвати багатоаспектність діяльності концертмейстера вокально-фортепіанного ансамблю у взаємодії чотирьох її складових:

- Теоретичної;
- Технологічної;
- Художньої;
- Комунікативно-психологічної.

Результати дослідження. Теоретичний аспект роботи концертмейстера передбачає активізацію інтелектуальної діяльності, яка полягає у знанні:

- Комплексу музично-теоретичних дисциплін (теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів);
- Комплексу музично-історичних і культурологічних дисциплін (історії музики, історії театру, історії літератури);
- Основ вокальної педагогіки: постановка голосу, співочого дихання, артикуляції, нюансування;
- Основ вокального мистецтва: класифікація голосів, їх теситурні можливості, робочий і загальний діапазон, темброве забарвлення регістрів;
- Основ оркестровки та її стилевих особливостей;
- Законів орфоєпії;
- Основ фонетики іноземних (насамперед, італійської, німецької, французької) мов;
- Основ сценічного руху;
- Основ сценічної поведінки.

Технологічний аспект роботи концертмейстера пов'язаний з моторно-руховим видом діяльності і передбачає професійне володіння інструментом, охоплення великого репертуару, а також володіння спеціальними навичками і вміннями, в тому числі специфічними:

- Фортепіанним перекладанням партитури (комплексне охоплення і аналіз партитури, виокремлення та акцентування її головних елементів, вибудова вертикалі);
- Читанням трьох рядків вокально-фортепіанного тексту;
- Читанням з листа;
- Транспонуванням;
- Диригуванням, що базуються на знанні основних диригентських жестів і прийомів;
- Імпровізуванням, фактурною розробкою тематичного матеріалу;
- Підбором по слуху;
- Швидкою концертною перебудовою, що передбачає відмінне знання вокально-фортепіанного тексту твору.

Особливо виділимо навик читання з листа, оскільки він у концертмейстера ускладнюється необхідністю охоплення трьох рядків нотного стану,

Надійшла до редакції 01.12.2012

коли в полі зору перебувають не лише власні фактурні зміни, а й виконавські нюанси в партії соліста. Для подібного багатопланового сприйняття музичного тексту необхідно мислити як можна ширше, тобто бачити ціле, не «зациклюючись» на подробицях, а значить вміти знайти і вичленити головні мелодико-гармонійні «опорні моменти» в обох партіях, які б не дозволили «потонути» в незнайомому тексті, а, навпаки, зберегли його головні складові.

Художній аспект роботи концертмейстера актуалізує емоційно-психологічний, етичний, духовний види музично-виконавської діяльності і спрямований на здійснення естетичної, духовної, гедоністичної функцій музичного мистецтва.

Цей аспект передбачає вирішення піаністом-концертмейстером наступних завдань:

- Пошук засобів фортепіанної виразності, які можуть підкреслити красу виконуючого соло голосу;
- Забезпечення живої пульсації музичної тканини;
- Знаходження засобів музичної виразності, які найбільш повно дозволяють відтворити загальний характер художнього образу і нюанси його розвитку;
- Досягнення пропорційності і завершеності форми твору;
- Реалізацію тембрової різноманітності і тембрової символічності фортепіанної партії, її узгодження з тембром вокаліста;
- Контроль досягнення звукового балансу партій.

Комунікативно-психологічний аспект діяльності концертмейстера, на перший погляд, тісно переплітаючись з іншими, має прикладний характер. Насправді, придбані базові навички (теоретичні, технологічні, художні) оптимізуються тільки в сприятливих комунікативно-психологічних умовах, які в рамках вокально-фортепіанного ансамблю припускають не тільки уміння підкоритися художньої волі партнера, але і здатність управляти всім виконавським процесом. Особливість ансамблевої комунікативності полягає в поєднанні чуйності внутріансамблевої взаємодії з екстраполяцією творчої енергії на слухачку аудиторію. Як пише І. Польська, «взаємодія здійснюється завдяки пізнанню особливостей характеру кожного з партнерів, типу його емоційності, психологічних реакцій, звичок, музично-виконавських можливостей, поступового вживання у його внутрішній світ» [3, с. 172]. Специфічними завданнями концертмейстера в цьому ракурсі є:

- Пошук засобів фортепіанної виразності, які можуть не тільки підкреслити індивідуальні гідності, а й затушувати недоліки виконуючого соло голосу;
- Поліфонічне сприйняття, пов'язане з внутрішнім проспіванням партії вокаліста;
- Відчуття індивідуальної своєрідності сольною трактування і максимальне сприяння її реалізації;
- Усвідомлення емоційно-психологічної та концептуальної ролі фортепіанних вступів, за їх наявності;
- Реактивність сприйняття (особливо в концертній ситуації), що забезпечує допомогу при текстових втратах у співака;
- Дипломатизм і почуття власної гідності, які необхідні

в процесі пристосування свого художнього бачення до виконавської манери вокаліста;

- Воля і самовладання;
- Готовність надати психологічну допомогу, створити необхідний емоційний тонус.

Концертмейстер вокально-фортепіанного дуету повинен володіти певними рисами поведінкового стереотипу, які зможуть допомогти йому вирішити проблеми збереження здорового психологічного клімату в колективі: вирішення конфлікту шляхом компромісу, навички дипломатії, психологічного аналізу та оцінки. Цим проблемам присвячені міркування Дж. Мура – блискуча сага про благородну професію. Нагадаємо деякі висловлювання майстра. «Мистецтво акомпаніатора безкорисливо – все своє життя він слухає свого партнера, рахується з ним. Соліст, навпаки, індивідуаліст» [2, с. 94].

«Камерна музика (струнний квартет, скрипка-сопрано, пісенний цикл) припускає ідеальний ансамбль і повне взаєморозуміння між виконавцями. При постійній співпраці це не становить труднощів, але у акомпаніатора, працюючого протягом сезону з безліччю артистів, виникає цілий ряд проблем. На першій репетиції досвідчений акомпаніатор швидко з'ясує професійний рівень свого партнера, його музичальність, серйозність намірів. Він пізнає характер цієї людини» [2, с. 94].

«Поки я був молодий, мої поступки колезі у виниклій на репетиції суперечці виглядали цілком природно – адже він був старший і, отже, більш досвідчений. Колега міг перебувати в ореолі слави, що викликала у мене благоговіння. Він був завжди правий, а я – ні. .... З віком число психологічних проблем у акомпаніатора, як не дивно, збільшується. Він вже не може виносити образи, які терпів під час своєї юності» [2, с. 94].

«Акомпаніатор зобов'язаний знати, коли він може радити, а коли сам має прийняти пораду, коли атакувати і коли відступати. <...> Але разом з тим поради слід давати дуже обережно, інакше ви ризикуєте позбавити вашого колегу і тієї малої частки впевненості, яка у нього є» [2, с. 95].

«На концерті співак завжди правий. Кожен хороший акомпаніатор рятує життя співакові частіше, ніж це можна уявити» [2, с. 95].

Знаменитий шведський тенор Микола Гедда назвав союз співака і концертмейстера «майже любовним зв'язком» і присвятив йому розділ у своїх мемуарах. Співпрацюючи з багатьма концертмейстерами – Еріком Вербою, Яном Айроном, Мартіном Катцем, Міхелем Дзанетті, співак особливо виділяє Дж. Мура: «У Джеральда Мура є все. Яскрава індивідуальність, чуйність до партнера, приголомшлива техніка. Він дійсно може створити будь-яку атмосферу, яку вимагає кожний окремий твір. Він відкрив нову еру для акомпаніаторів, раніше це були просто піаністи, які сідали до рояля, бринькали і рабськи слідували за співаючим співаком. Муру вдалося встановити рівновагу між супроводом і власною лінією, яка була б чутна, його внесок у виконання став дорівнювати внеску співака» [1, с. 179].

Висновки. Підсумовуючи вищесказане зазначимо: піаніст-концертмейстер повинен поєднувати в собі сольне та ансамблеве амплуа, володіти всім арсеналом виразних засобів і технічних прийомів, які притаманні і першому і другому виду піаністичної діяльності. За спогадами В. Россихіна саме таким було виконання М. Біхтер: «Чудова техніка Біхтер, завуальована під час спільного виконання, часом проривалася в інтерлюдіях таким блискавичним блискотінням, що мимоволі виникало питання: а чому Біхтер тільки акомпаніатор, тільки ансамбліст, а не піаніст-вртуоз?» [4, с. 43].

Незважаючи на рівноправність учасників вокально-інструментального дуету, концертмейстер не втрачає своєї режисерської функції навіть при повному збігу художнього бачення виконуваного твору.

Визначальною особливістю роботи концертмейстера також є суміщення виконавського та педагогічного аспектів діяльності. Є. Шендерович міркує: «Загальновідомо, що співочий голос «прорізається» приблизно у вісімнадцятирічному віці, тобто тоді, коли піаніст, який займається музикою з дитинства, вже встигає закінчити середній спеціальний навчальний заклад. Цілковито природно, що освіта співака відстає від освіти концертмейстера, і компенсувати таке відставання в короткий період навчання важко, майже неможливо. Ця обставина накладає на акомпаніатора моральний обов'язок взяти на себе функції своєрідного музичного керівника в його роботі з вокалістом» [6, с. 87]. Мається на увазі передача вокалісту знань про твір, його творця, особливості стилю, традиції виконання, а також аналіз художнього образу, розстановка смислових акцентів, кульмінацій, складання виконавського плану вокаліста та ансамблю в цілому, контроль якості виконання (точність звуковисотних і ритмічних параметрів, правильність вимови, чіткість дикції, правильність фразування і т. д.).

Одним з основних завдань концертмейстера в концертній ситуації стає забезпечення міцного тилу, створення сприятливого емоційно-творчого клімату, впевненого психологічного настрою. Нагадаємо фразу Дж. Мура: «На концерті співак завжди правий» [2, с.95]. Вгадати психологічний стан, в якому будуть знаходитися виконавці під час виступу, неможливо. Тому надзвичайно важливим є для учасників ансамблю вміння «передчувати художньо-творчі наміри один одного», про які згадує С. Саварі [5, с. 42]. Психологічна взаємодія, підтримка один одного народжує відчуття захищеності і знижує естрадне хвилювання. Підготовка та здійснення концертного виступу також складаються з декількох етапів:

- Складання концертної програми;
- Відпрацювання окремих творів;
- Репетиції-прогони в концертному залі;
- Концерт;
- Обговорення результатів виступу.

Роль концертмейстера в цьому процесі також нагадує роботу режисера, який повинен допомогти співакові продумати:

- Жанр концерту;
- Тематику програми;
- Драматургію концерту, його «сюжетну лінію», кульмінації;
- Дотримання принципу контрасту, виходячи з характеру творів;
- Хронометраж;
- Початковий твір і «біси»;
- Сценічний ритуал поведінки артистів;
- Модель побудови сценічної мізансцени, де вивіряються «простір розміщення» (забезпечення зручності гри), специфіка «акустичного простору», «простір візуальної дистанції» між партнерами для відчуття біострумів один одного, «простір зовнішньої дистанції» між виконавцями і публікою [175].

На закінчення наведемо чудовий вислів С. Саварі: «Виступ перед публікою – не просто «звіт про виконану роботу». Це дує з нею, енергійні дії для завоювання її визнання. Лише в обстановці взаємної симпатії у артистів «зростають» творчі сили, а слухачі із задоволенням залишають концертний зал. Сцена, «підносить» виконавців над сидячими в залі, спеціальне освітлення, сотні очей, що стежать за кожним рухом, кожним подихом виступаючих – подія в житті артистів неординарна. Тільки в такій обстановці вони можуть самостверджуватися, черпати натхнення для подальшого штурму висот виконавського мистецтва» [5, с. 63].

#### Література:

1. Гедда Н. Дар не дается бесплатно : пер. зі швед. / Микола Гедда ; літ. запис Айно Селлермарк. – М. : Радуга, 1983. – 250, [4] с.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор : воспоминания, размышления о музыке : пер. з англ. / Джеральд Мур. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
3. Польська І. І. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография / І. І. Польська. – Харків : Харк. держ. акад. культуры, 2001. – 396с.
4. Россихіна В. Советское камерно-вокальное исполнительство / В. Россихіна. – М. : Сов. Композитор, 1976. – 112 с.
5. Саварі С. В. Азбука аккомпанемента : учеб. пособие / С. В. Саварі. – Донецьк : Юго-Восток, 2005. – 72 с.
6. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента / Е. Шендерович // Сов. Музыка. – 1969. – № 4. – С. 84-88.