

АНСАМБЛЬ СОЛИСТА-ВОКАЛИСТА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА: СПЕЦИФИКА СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Анна КАРАПЕТЯН, концертмейстер,
Бэлэцкий государственный университет имени Алеку Руссо*

Summary: *The article examines vocal (solo singing) based on the work of concertmaster. Those key moments of a concertmaster's activity has been selected and analyzed, which provide success of educational-rehearsal process and solo performance of both soloist and concertmaster. Concertmasters' experience, which is directed on establishing creative cooperating with a teacher, presenter and students vocalists' employment is summarized.*

Key-words: *concertmaster, concertmaster's activity, ensemble, relationship.*

Важная сторона профессионального мастерства музыканта-исполнителя – умение играть в ансамбле с партнером.

Совместное исполнение отличается тем, что и общий план, и все детали интерпретации произведения являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного исполнителя, а обоих партнеров по исполнению – вокалиста и концертмейстера – и реализуются они их объединенными усилиями.

Процесс созревания художественного замысла и процесс его претворения в конкретных звуковых образах у партнеров по ансамблювозможен при совместной работе.

Создание общего плана интерпретации, художественного образа произведения в целом – процесс в высшей степени индивидуальный и почти не поддающийся фиксации и наблюдению. Обычно и вокалист, и концертмейстер могут лишь очень приблизительно объяснить словами сущность своих намерений, поэтому они чаще предпочитают непосредственный показ, используя основные средства музыкальной выразительности – фразировку, темп, динамику и т.п.

После предварительного совместного прочтения произведения наступает период репетиций, когда вокалист и концертмейстер вносят свои творческие предложения и выясняется степень близости художественных позиций исполнителей.

Партнеры по ансамблю начинают работу с раскрытия содержания, с выявления художественного образа и стиля произведения и, исходя из этого, ищут характер звучания, краску, нюансы, темп и пр. Работая над вокальным произведением, необходимо бережно обращаться с литературным текстом, вникать в замысел автора. Исполнители должны знать, чем навеяно то или иное стихотворение, при каких обстоятельствах возникло. Для того чтобы почувствовать нужный стиль и характер исполнения, надо чутко и бережно относиться к замыслам авторов литературных текстов и воплощающей их музыке.

К числу основных технических задач в занятиях концертмейстера и солиста относятся общность темпа, ритмическое движение (замедления, ускорения) и динамика исполнения. Необходимо учиться ощущать фразировку солиста, певческое дыхание, воспринимать цезуры, осознавать роль гармонической основы – баса как фундамента.

Концертмейстер должен осознавать наличие трёх основных направлений при создании ансамбля: создание динамического ансамбля; создание ритмического ансамбля; создание эмоционального ансамбля.

Общность динамических оттенков – это неотъемлемый компонент ансамбля. Фортепиано как сопровождающий инструмент должно звучать чуть слабее певческого голоса. Какова бы ни была динамическая шкала в сочинении, соотношение это надо соблюдать, но разница в силе звука должна быть минимальной. Наиболее распространены две ошибки: первая – попытка «перекрыть» голос певца, другая крайность – игра серым, бескрасочным звуком, от правильно найденной фортепианной звучности часто зависит и звучание сольной партии. Не поддержанное пианистом *crescendo* у певца не создаст впечатления общего усиления звучности. Нередки случаи, когда в фортепианной партии сочинения не указаны оттенки, имеющиеся у певца, концертмейстеру нужно следить за малейшими изменениями в силе звучания голоса.

Знакомясь с произведением, нужно установить характер звучания в соответствии с содержанием и образом музыкального материала.

Большое внимание следует уделять качеству фортепианного звука. Звук должен быть певучим, разнообразным. Ф.М.Блуменфельд говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах «вокальное», а не «ударное» отношение к звуку.

Очень большое значение при работе над динамикой ансамбля имеет знание стилевых особенностей композитора. Иные концертмейстеры злоупотребляют своей энергией, заменяют взволнованность экзальтацией, либо «шепчут» то, что должно быть пропето, теряя мелодическую линию в сопровождающих её гармониях и подголосках. Воспитание чувства меры – это одна из задач концертмейстера.

Большое значение имеет понимание концертмейстером трёх важных моментов: является ли партия сопровождения поддержкой, сопоставлением или противоречием по отношению к партии солиста. Эти три момента образуют соответственно три степени смысловой связи: фон, диалог, конфликт.

Надёжным помощником при создании более точного звукового баланса на *crescendo* и *diminuendo* вокальной музыке является словесный текст. Конкретность образа, выраженная в стихотворном тексте, подсказывает более точную меру динамических нюансов.

Весьма важными факторами, регулирующими меру динамики в сопровождении, являются род и тембр солирующего голоса и его тесситура.

Проблема темпа и ритма наиболее сложная; здесь многое зависит от художественной индивидуальности исполнителей. Пианист-аккомпаниатор должен обладать хорошо развитым ритмическим чувством, быть ритмическим фундаментом для певца. Главная задача пианиста – приводить к «стержневому», единому темпу все отклонения, даже в пределах полутакта, которые допустит певец. Для выработки гибкости, умения следить за изменяемым солистом темпом необходимо контролировать буквально каждый звук.

Работа над ритмическим ансамблем начинается с первых тактов вступления произведения. Играя вступление к вокальному произведению, пианист сразу же определяет общий темп, поэтому перед тем, как начать, надо сосредоточиться и мысленно пропеть первые такты вокальной партии в пределах фразы, в условленном заранее с солистом темпе, иначе фортепианное начало может оказаться в одном темпе, а вступление певца – в другом.

Самой большой сложностью при создании ансамбля является всё-таки агогика вокального исполнения. Малоопытному концертмейстеру отступление певца представляются произвольными, неожиданными. Надо ясно понять, что «...вокальное исполнительство не «покушается» на основы музыкального ритма – живая ритмизованная ткань музыки насыщена вокальностью, песенностью. Чем яснее это будет пианисту, тем осмысленнее будет и его сольная инструментальная «речь». Необходимо обладать чуткостью к ритмическим отступлениям солиста, его намерениям.

Наиболее распространённая формаагогическогоотклонения – принцип икта, или главного момента. Естественное тяготение к сильному моменту, относительная его протяжённость и последующее восстановление основного темпа – гибкая и подвижная форма живой речи, представляющая немалые трудности как для певца, так и для концертмейстера.

Большое внимание при работе над агогикой вокального произведения уделяется *паузам*. Пауза не только разделяет, но и соединяет слова, сообщая им гораздо большую эмоциональную значительность. Пианисту очень точно необходимо «заполнять» время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить общий ритмический рисунок.

В начале работы с певцом неопытные пианисты, следуя за голосом, зачастую невольно останавливаются на паузах, как бы «поджидая» вступления певца. Если певец также недостаточно опытен, он может, со своей стороны, недооценивать значение аккордов сопровождения и ошибочно принять за начало всей фразы именно «свои» ноты, игнорируя фортепианный аккорд, с которого фраза фактически начинается. Таким неопытным ансамблистам полезны произведения с диалогической фактурой.

Концертмейстер в начале работы в классе вокала не знает законов дыхания – не только художественно-певческого, учитывающего логику фразы, но также дыхания как физического процесса. Если процесс дыхания в жизни осуществляется произвольно, то в пении он сознательно регулируется. Аккомпаниатору должны быть хорошо известны возможности дыхания данного солиста, максимальная для него продолжительность певческого звука. Различные по характеру произведения требуют различного дыхания. Оно всегда и расхо-

дуется по-разному: если интервалы удобны, мелодия плавная, оно берется экономно и его достаточно на большую музыкальную фразу. В широкой кантилене, или если фраза содержит неудобные интервалы, запас дыхания у певца может иссякнуть раньше. Дыхание меняется при смене темпа, и оно будет по-разному взято при исполнении спокойного лирического произведения или быстрого, энергичного. Дыхание также расходуется по-разному. Пианист должен помочь певцу. Искусство аккомпаниатора заключается в том, что он верно ощущает запас дыхания у певца. А оно почти никогда не бывает одним и тем же, оно зависит и от физического состояния исполнителя, и от его психологической настроенности.

Если певец хорошо владеет дыханием – пианист должен играть свою партию в установленном темпе. Если же он ощущает, что у солиста дыхание короче, то нужно ускорить темп, так чтобы это вынужденное ускорение не было бы слишком заметным. Здесь обычно действует тот же закон, что и в сольном исполнительстве: всякое ускорение вызывает необходимость в последующем замедлении. Поэтому концертмейстер, давая певцу возможность свободно излагать музыкальную фразу, должен одновременно контролировать его, следить, чтобы все замедления и ускорения не нарушали логики художественной соразмерности в исполнении.

Дыхание, как любой другой компонент музыкального исполнения, служит художественной выразительности образа. Поэтому немаловажную роль в исполнении играет так называемое художественное дыхание, не подчиняющееся обычным физическим канонам. Иногда для усиления выразительности певец может петь на одном дыхании несколько фраз, а иногда, чтобы придать фразе большую художественную убедительность или отделить одну фразу от другой, берет как бы «полувдох», даже если физически дыхания хватило бы еще надолго.

Для аккомпаниатора вопрос дыхания в ансамбле чрезвычайно существен. Основной закон ансамбля – дышать одновременно с певцом. Необходимо следить за совпадением моментов дыхания, чтобы не создавалось впечатления своеобразной синкопы: «фортепиано – певец».

Следующим существенным моментом в вокальной музыке является *агогика интонаций*. Она особенно ярко проявляется в экспрессивности интервального скачка. Ход мелодии на большой интервал всегда свидетельствует о значительном эмоциональном сдвиге и весьма часто влечёт за собой расширение длительности. Концертмейстеру необходимо помнить, что вокальные опевания имеют тенденцию к более спокойному, неторопливому движению, поэтому мелкие длительности у певца обычно требуют сдержанности движения.

Неотъемлемым качеством профессии концертмейстера является эмоциональная чуткость, так как постоянно приходится сталкиваться с различными артистическими индивидуальностями, и нужно, чтобы каждому из них было удобно, чтобы творческое состояние солиста было поддержано чутким партнёром, который мог бы не только покорно следовать за намерениями певца, но и предугадывать их и даже воздействовать на них. Особенно большое значение имеет слаженность эмоционального ансамбля в концертной обстановке. От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние, настроение, артистический подъём солиста, точность интерпретации произведения в целом.

Недопустимостью для концертмейстера внедрять свою трактовку в тех случаях, когда его личное восприятие нотного текста и образа отличается от трактовки солиста. В ходе совместной работы на занятиях можно спорить, апробировать различные варианты трактовки, но при этом не сковывать творческую инициативу солиста. Но во время выступления на концерте это совершенно недопустимо. Знаменитый английский аккомпаниатор Джеральд Мур в своей книге «Певец и аккомпаниатор» пишет: «...на концерте певец всегда прав. Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, чем это можно представить».

Огромное значение во время исполнения произведения на концертной эстраде имеет мобильность, активная реакция концертмейстера. Если певец вдруг по причине пришедшего к нему вдохновения, меняет своё толкование произведения прямо тут же на эстраде, чуткий концертмейстер мгновенно должен разгадать его замысел.

Концертмейстер должен развивать творческое воображение, а не только совершенствовать свой технический аппарат. Способность услышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах помогает пианисту выразительно сыграть свой текст. Кон-

цертмейстер при этом должен понимать, что воспроизведение тех или иных инструментальных тембров имеет своей целью не изменять собственный тембр фортепиано, а способствовать созданию художественных образов.

Существенным для успешной деятельности в классе вокала является уровень слухового восприятия концертмейстера. Недостаточное слуховое гармоническое развитие пианиста сказывается прежде всего в небрежном отношении к звучанию басового голоса – фундамента гармонии, ладовой опоры. Он важен для певца-солиста и потому, что певец, слыша бас, легче ощущает гармоническую окраску своей мелодической линии, и потому, что басовый голос нередко служит для певца метроритмическим ориентиром.

Концертмейстер должен выучить свою партию с той же тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Только тогда, не связанный трудностями и неожиданностями, он сможет свободно следовать за певцом, чувствовать его намерения, гибко и чутко откликаться на все динамические и темповые изменения, внимательно реагировать на внезапные или случайные отклонения солиста от заранее намеченного плана и сохранять ансамбль. Лишь когда пианист до конца уверен в себе, он не станет в звучании «прятаться» за певцом.

При совместном исполнении вокалиста и концертмейстера равно необходимо и умение увлечь партнера своим замыслом, передать ему свое видение музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний, и умение увлечься замыслом партнера, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своими, вжиться в них.

Сила дарования, яркость замысла, рельефность показа, педагогические способности партнеров по ансамблю – это предпосылки умения увлечь при совместном исполнении. А такие аспекты, как: сходство индивидуальностей, общность воспитания, широта музыкального кругозора, эмоциональная отзывчивость, богатство воображения, гибкость исполнительского таланта – помогают партнерам понять друг друга, увлечься предлагаемым замыслом. В основе создания единого плана интерпретации произведения в работе вокалиста и пианиста лежат взаимопонимание и согласие.

Библиография:

1. Виноградов К. *О специфике творческих взаимоотношений пианиста- концертмейстера и певца* // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1 М., Музыка, 1988.
2. Винокур Л. *Первоначальное обучение искусству аккомпанемента*, М., Музыка, 1978
3. Готлиб А.Д. *Основы ансамблевой техники*, М., Музыка, 1971.
4. Горошко Н.Н. *Современная подготовка пианиста – концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства* // Музыкальное образование на пороге XXI века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно – практической конференции 17–18 декабря 1998г./Оренбургский Государственный педагогический университет; Ред. коллегия: М.С.Каргопольцев, Г.П.Коломиец и др. Изд-во ОГПУ, 1998.
5. *Концертмейстерский класс: метод.разработка по курсу* / Моск. ин-т культуры. Сост. Курасова Т.И., Норинская Л.Д., М., 1993.
6. Крючков Н. *Искусство аккомпанемента как предмет обучения*, Л.,Музгиз, 1961.
7. Кубанцева Е.И. *Концертмейстерский класс*, М., Музыка, 2002.
8. Кубанцева Е.И. *Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера* // Музыка в школе. – 2001.– No 4.
9. Кубанцева Е.И. *Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором* // Музыка в школе, 2001, No 5.
10. Люблинский А. *Теория и практика аккомпанемента. Методические основы*, Л., Музыка, 1972.
11. Мур Дж. *Певец и аккомпаниатор*, М., 1987.
12. Радина И. *О работе концертмейстера со студентом-вокалистом* // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. Трудов, Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986.
13. Живов Л. *Подготовка концертмейстеров – аккомпаниаторов в музыкальном училище* //
14. Методические записки по вопросам музыкального образования, М., 1966.
15. *О работе концертмейстера*: Сб. статей / Под ред. М.А. Смирнова, М., Музыка, 1974. Чачава В. *Некоторые вопросы обучения концертмейстеров* // Фортепиано, № 2, 2003.
16. *Об искусстве аккомпанемента* // Советская музыка, № 4, 1969.
17. Шендерович Е. М. *Об искусстве аккомпанемента* // С.М., 1969, №4.
18. Шендерович Е.М. *В концертмейстерском классе. Размышления педагога*, М., Музыка, 1996.