

ДІЯЛЬНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАніСТА В МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ ТА ЙОГО РЕЖИСЕРСЬКІ ФУНКЦІЇ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ

У статті розглянуто психологічні механізми творчих взаємовідносин концертмейстера-піаніста із солістами-вокалістами в музично-драматичному театрі. Досліджено проблему специфіки відтворення музичного синкрезису в ансамблевій діяльності концертмейстера музично-драматичного театру, наділеного режисерсько-диригентськими та організаційними функціями. Проаналізовано зіставлення театральності (сценічної візуальності) і музичності (вокалу і тексту).

Ключові слова: концертмейстерська діяльність, музично-драматичний театр, соліст-вокаліст, просодія, концертмейстер-піаніст.

Національно-культурне відродження України та інтенсивний розвиток сучасного життя вимагає високого професіоналізму від фахівців у галузі мистецтва. Основні положення модернізації системи національної освіти України детермінують прогресивні процеси в інтелектуальному й духовному розвитку молоді. Яскравим прикладом цього є розширення ролі піаніста-концертмейстера в загальному процесі розвитку музичного мистецтва нашої країни, постійний пошук більш продуктивних рішень у галузі концертмейстерського мистецтва.

У наш час існує низка праць музикознавців та музикантів-виконавців, присвячених проблемам практики концертмейстерського мистецтва. Перші праці з питань концертмейстерства виникли ще на початку ХХ століття (Дж.Мур [6], М.Крючков, А.Люблінський [3]). В останні десятиліття Є.Кубанцева [2], Т.Молчанова [4], Л.Повзун [10] теоретично узагальнили проблеми підготовки професійного концертмейстера, залучивши спеціальні методи аналізу та визначивши специфіку ансамблевої гри піаніста-концертмейстера (зосередили увагу на аспектах історії та теорії концертмейстерства як одного з видів ансамблевого мистецтва).

Проте проблема ансамблевої діяльності концертмейстера-піаніста в музично-драматичному театрі достатньо не досліджена. Відсутність спеціалізованого курсу вивчення теорії та історії концертмейстерського мистецтва в музично-виконавській практиці зумовлюють необхідність наукових визначень феномену концертмейстерської діяльності.

Актуальність теми визначається важливістю вивчення напрямку українського музикознавства, спрямованого на поглиблене дослідження взаємовідносин концертмейстера-піаніста та вокалістів у музично-драматичному театрі. Отже, мета даної статті – проаналізувати специфіку вдосконалення вокальної майстерності в роботі концертмейстера-піаніста із солістами-вокалістами музично-драматичного театру.

Драматичний театр і музика пов'язані між собою дуже тісно: у театральній постановці зіставляються театральність (сценічна візуальність) і музичність (вокал і текст). “Вистава репрезентується як партитура з відповідним фільтруванням і переробленням тексту, музики, образу; зі спрямуванням усіх “подразників” на глядача, для якого перестає бути важливим джерело сприймання – зір, слух” [8, с.277].

Для музичної вистави має особливу вагу аспект виконавського та музичного професіоналізму. Високий рівень виконання співаків і музикантів як “перформативний компонент вистави” є основним естетичним критерієм театального дійства [8, с.278].

Концертмейстер – етимологічно “майстер узгодження”, що вказує на вищий рівень оволодіння певним видом діяльності; “піаніст, який допомагає виконавцям (співакам, інструменталістам, артистам балету) розучувати партії” [5, с.929]. Характеристика терміну “концертмейстер”, визначена в музично-енциклопедичному довіднику 1991 року (під редакцією Ю.Келдиша), підкреслює педагогічний аспект підготовки художнього виступу солістів й акцентує суто допоміжний момент дій концертмейстера – акомпанування. Таке бачення специфіки концертмейстерської діяльності не зовсім відповідає етимології слова, що визначає вміння узгоджувати, гармонізувати, удосконалювати дії ансамблів. У цьому випадку піаніст-концертмейстер здійснює особливого роду художню діяльність, що відрізняється від майстерності соліста. Концертмейстер-піаніст свідомо гармонізує, узгоджує музично-ансамблеву дію для досягнення художньої єдності твору.

Слово концертмейстер не завжди асоціюється з поняттям “артист”, “художник”. Як серед слухачів, так і серед музикантів побутує думка, що концертмейстер – це щось на кшталт актора

другого плану, так би мовити, “допоміжний персонал”. Говорити про другорядність функції концертмейстера неправильно хоча б тому, що фактура партії акомпанементу у вокальних та в інструментальних п’єсах буває настільки складною, що часто вимагає від піаніста майстерності вищого класу. Майстерність вимірюється, звичайно, не тільки синхронністю партії фортепіано з партією соліста, не тільки злагодженим балансом співвідношення звучання обох партій чи легкістю подолання конкретно піаністичних труднощів, але й створенням цілісного, вражаючого звукового образу, який народжується в спільному творчому процесі партнерів.

У руках піаніста зосереджена основна частина “музичного простору”: гармонія, метроритмічна структура, багатство тембрового колориту, тобто все те, що є необхідним для будь-якого соліста-виконавця.

Творче взаєморозуміння партнерів породжує високохудожній вплив ансамблю, який без повного “симбіозу” виконавців є неможливим. Шаляпін говорив про Рахманінова: “Коли Рахманінов сидить за фортепіано, треба казати не я співаю, а ми співаємо...” [12, с.279].

Якщо піаніст-музикант не професіонал, не інтерпретатор музики, якщо він завжди підлаштовується до соліста, підкоряючись його виконавським примхам, залишаючись при цьому в тіні, він не може бути справжнім артистом. Вести сольну лінію в партії акомпанементу не тільки допустимо, але й обов’язково, якщо це диктується художньою необхідністю, конкретними особливостями задуму та фактури твору. Відчуття ансамблю – це особливий дар.

Шуман говорив, що за акомпанементом можна визначити наскільки розвинуте музичне відчуття піаніста. Так про акомпаніаторське мистецтво і про піанізм Мусоргського може свідчити цитата з рецензії газети “Николаевский вестник” за 1879 рік, присвячена концерту співачки Д.Леоновой, з якою композитор виступав як акомпаніатор і соліст: “Енергійна, виразна, неповнена художнім почуттям гра М.П.Мусоргського принесла велике задоволення і заслужила високу оцінку публіки” [7, с.293].

Без акомпаніаторського відчуття піаніст не досягне високого художнього результату в ансамблі. Тільки стабільні творчі союзи піаніста-концертмейстера із солістом досягають високого професіоналізму. Постійні концертмейстери були в М.Рейзена, І.Козловського, В.Давидова, А.Огнівцева, Д.Ойстраха, М.Максакової, Л.Когана та інших майстрів-виконавців. Постійне творче спілкування взаємно збагачує партнерів, і чим вищий артистичний потенціал виконавця-соліста, тим більш вимогливішим стає слухач до концертмейстера – щодо його техніки та професіоналізму.

Зовсім іншою є робота концертмейстера-піаніста як наставника, помічника “режисера” вокалістів, на якому зосереджується велика відповідальність не тільки в повсякденній роботі, але й у загальній професійній підготовці співаків, у тому числі й стосовно вокальної мови та дикції. Тому саме проблемі вдосконалення в роботі концертмейстера-піаніста із солістами музично-драматичного театру відводиться особливе місце в даній статті.

Діяльність концертмейстера в музично-драматичному театрі суттєво відрізняється від роботи концертного акомпаніатора. Завдання піаніста в театрі заключається перш за все в тому, щоб вокалісти добре засвоїли на репетиціях свою партію в тих темпах і нюансах, які встановлені диригентом. Концертмейстери-початківці на репетиціях із диригентом оркестру часто, залишаючись ніби між двома вогнями – паличкою диригента і деякою свавільністю соліста – починають підігрувати співаку замість того, щоб строго йти за диригентом. Узгоджуючи свої музичні задуми з трактуванням диригента, концертмейстер “веде” соліста.

Музиканти високо цінують уміння концертмейстера чітко дотримуватися встановлених темпів. Складність в їх запам’ятовуванні полягає в тому, що в оркестровому звучанні і на фортепіано вони сприймаються нашим слухом по-різному. Крім того, темп в одного і того ж диригента не завжди стабільний; на нього впливають також фізичний стан, настрої, емоційний тонус виконавців і диригента. Звичайно, ці відхилення не настільки значні й відбуваються завжди у визначених межах. Виконання твору ускладнюється, якщо під час вистави міняється диригент або один із музикантів зі своїми виконавськими нюансами, які іноді суттєво відрізняються від трактування попереднього диригента. Для концертмейстера в такому випадку важливо не механічно засвоювати виникаючі зміни, а творчо зрозуміти їх та органічно втілити у своєму виконанні. У цьому повинна проявитись музична пластичність концертмейстера. “Для вдалого виступу музиканту необхідно самому захопитись музикою... Коли музика по-справжньому захопить тебе, – говорить О.Слободяник, – усе навколо стає байдужим, не важливим. І ось тоді можна заграти дуже добре” [11, с.239–240].

Сценічні репетиції вимагають від концертмейстера знання не тільки партії солістів, але також хорових та оркестрових епізодів, оскільки соліст-вокаліст повинен пам'ятати всі мізансцени (тобто під час якої музики, при яких слова хору артист сідає, підходить до партнера); робить усе, що вимагає від нього режисер. Концертмейстер, який недосконало знає клавир, не зможе провести як слід сценічну репетицію.

На репетиції часто виникає потреба концертмейстеру самому виконувати партію кількох вокалістів, оскільки інколи неможливо забезпечити присутність усіх виконавців. Це зобов'язує піаніста до серйозної, відповідальної роботи.

Під час репетиції концертмейстер повинен також зводити до мінімуму ті неминучі втрати в піанізмі, які виникають через специфіку такої роботи. Адже на загальних великих репетиціях, які виконуються в супроводі фортепіано, треба вміти грати партію з клавіра концертно. Професійне концертмейстерське виконання завжди позитивно впливає на всіх учасників вистави.

Уміння спростити фактуру, зменшити свої клавіатурні труднощі без порушення художньо-образної сторони всього звучання – один з основних обов'язків концертмейстера.

Приступаючи до роботи в музично-драматичному театрі, піаністу доводиться працювати з різними вокалістами, які відрізняються не тільки здібностями, але й рівнем музичної підготовки. Навіть співаки високого рівня потребують серйозної допомоги кваліфікованого концертмейстера. Верді в листі до свого товариша, композитора і диригента Франко Фаччо, просив його підготувати знаменитого тенора Гаманьо: "Гаманьо настільки неточний у читанні музики, що йому необхідно вивчити партію зі справжнім музикантом, який зуміє заставити його витримувати ноти та дотримуватися темпу" [1, с.254]. В іншому листі до Дж.Рікорді про того ж Таманьо: "Навіть коли він добре вивчить музику, залишиться дуже багато роботи над інтерпретацією і виразністю" [1, с.255]. На жаль, і в наш час це не рідкість. У таких випадках на долю концертмейстера випадає складне завдання: терпляче відпрацьовувати з вокалістами всю партію такт за тактом. Одним з основних завдань концертмейстера є просодія співака. У багатьох випадках у вокалістів, як правило, не вистачає елементарної природності, простоти мови – і в мелодії, і в речитативах. Вони інколи володіють невиразною мовою, не вміють побудувати мовну інтонацію, розкласти акценти у фразі, визначити цезури відносно змісту. Це справді складно – з'єднати в логічну й виразну лінію слова і мелодію. Відомо, що не в усіх композиторів просодія буває ідеальною. У Глінки, Чайковського, Римського-Корсакова зустрічаються невідповідності відносно кульмінацій мелодії та наголосу в слові.

Питання про дикцію – одне з найважливіших для вокальної школи. Очевидно, вокальні дикції в навчальних закладах приділяється недостатньо уваги, методика цього предмета не розроблена досконало. Як предмет вивчення, дикція, як і декламація, існує у всіх театральних вищих навчальних закладах. Але вокальна дикція і дикція актора драматичного театру – це не одне й те саме. Перш за все тому, що "під час співу голосні і приголосні виконуються розспівано, на долю кожної букви припадає більше часу і, відповідно, витрачається більше голосової енергії" [13, с.23]. Тому вокал вносить свої корективи у звучання елементів слова, техніку їх відтворення. Правильна дикція полягає не в тому, щоб вимовляти чітко "кожну букву", виконуючи принципи "технічної" дикції. Головне – в осмисленій вимові слів із врахуванням їх місця емоційно-слухового навантаження всередині фрази. Є співаки, в яких від природи чітка дикція, але якщо вони не вкладають зміст у слова, то й правильна дикція йому не допоможе, розуміння тексту буде ускладнене через відсутність смислового зв'язку між словами. Примітивне розуміння дикції співаком інколи приводить до антихудожніх ефектів.

Інколи у вокалістів виникають проблеми з інтонуванням. Можна їх без кінця зупиняти та вказувати на помилки. Досвідчений концертмейстер відразу зрозуміє, що тут справа не у відсутності слуху, а в тому, що співак використовує неправильний вокальний прийом: не готує вчасно перехідний звук при зміні регістрів або не вміє з'єднати різні голосні на широких інтервалах – словом, розуміння техніки для концертмейстера не менш важливе, ніж наявність доброго слуху.

Вивчаючи оперні арії та сцени із опер, концертмейстер вимушений мати справу з перекладами оркестрової партитури. Це не тільки зобов'язує його до деякої імітації звучання оркестрових інструментів, але й вимагає більшої точності в темпах, у використанні педалі, у відтворенні динамічних відтінків (враховуючи те, що одне й те саме позначення *forte* може належати для *tutti* оркестру, для *tutti* окремої групи, для *solo* скрипки чи тромбона). Вивчення партитур розвиває також важливе відчуття пауз і цезур.

Увага концертмейстера повинна концентруватися не тільки на своїй грі, а також належати солісту. Використовуючи термін Станіславського, "коло уваги" в концертмейстера розширю-

ється, ускладнюється. Важливо відчувати звуковий баланс, стежити за звуковеденням співака, ансамблева увага відповідає за втілення єдиного художнього задуму.

При вивченні різноманітного репертуару концертмейстера, крім піаністичних труднощів, необхідно відпрацьовувати твори в різних стилях. Сила, натиск, бравурність – це те, що під час виконання виходить швидше й простіше. Набагато складніше виконати те, що вимагає ніжності, галантності, граціозності.

Крім стильових особливостей, концертмейстер повинен також змістовно розкривати й жанрові різновиди, відчувати музику не тільки слухом, а й душею; бути наділеним духовним багатством та достатньою музичною зрілістю, перебувати в постійних творчих пошуках.

Діяльність концертмейстера-піаніста – багатогранна. Його професійний рівень визначається не тільки здатністю мислити музичними образами, а й високим інтелектуальним рівнем, який базується на ґрунтовних знаннях як усіх видів музичного мистецтва, так і філософії, психології, педагогіки та ін. Якість роботи залежить від уміння концертмейстера (особливо в умовах музично-драматичного театру) застосовувати закони драматургії, згідно з якими вибудовується пластична лінія всього музичного твору, одночасно виконуючи функції постановника, репетитора, педагога. Оскільки концертмейстерське мистецтво, будучи сутністю музичного виконавства, дозволяє зрозуміти феномен єдності творчо-практичних та організаційних рішень, потрібна додаткова спеціалізація в навчальному плані, яка б започаткувала деякі дисципліни, необхідні в практичній діяльності концертмейстера-піаніста.

Отже, проаналізувавши концертмейстерську діяльність у музично-драматичному театрі як високий художньо-артистичний рівень фортепіанно-ансамблевої гри, зауважимо, що :

1. Професійним показником майстерності піаніста-концертмейстера є психологічна повнота відкритості до фактурних, тембрально-ритмічних, агогічно-пластичних перетворень, кінцевою метою чого стає інтонаційна єдність конкретного виступу.

2. Диригентсько-керівна робота концертмейстера-піаніста в музично-драматичному театрі – внутрішній, визначальний зміст його діяльності.

3. Розуміння концертмейстером образно-сміслового задуму твору та його технічних можливостей вибудовує цілісність ансамблевого виконання.

1. Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди. – М. : [б. и.], 1973. – 296 с.
2. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс : учебное пособие для студентов высших пед. учебных заведений / Е. Кубанцева. – М. : Академия, 2002. – 98 с.
3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанимента: методологические основы / А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навчальний посібник / Т. Молчанова. – Л. : [б. в.], 1987. – 86 с.
5. Музыкальная энциклопедия / под ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 958 с.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Дж. Мур. – М. : Радуга, 1987. – 429 с.
7. Мусоргский М. Письма / М. Мусоргский. – М. : [б. и.], 1981. – 328 с.
8. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 277–278.
9. Повзун Л. “Багатоканальність” інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера / Л. Повзун // Музичне виконавство. Книга 7. Науковий вісник НМАУ. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 191–205.
10. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. І. Повзун. – К. : [б. в.], 2005. – 16 с.
11. Цыпин Г. Портреты советских пианистов / Г. Цыпин. – М. : Музыка, 1990. – 334 с.
12. Шаляпин Ф. И. Маска и душа / Федор Иванович Шаляпин. – М. : [б. и.], 1957. – Т. 1.– 294 с.
13. Шпиллер Н. Заметки о формировании вокальной культуры / Н. Шпиллер // Муз. исполнительство. – М. : [б. и.], 1973. – Вип. 8. – 96 с.

В статье рассмотрены психологические механизмы творческих взаимоотношений концертмейстера-пианиста с солистами-вокалистами в музыкально-драматическом театре. Исследовано проблему специфики воспроизведения музыкального синкрезиса в ансамблевой деятельности концертмейстера музыкально-драматического театра, наделенного режиссерско-дирижерскими и организационными функциями. Проанализировано сопоставление театральной визуальности (сценической визуальности) и музыкальности (вокала и текста).

Ключевые слова: концертмейстерская деятельность, музыкально-драматический театр, солист-вокалист, просодия, концертмейстер-пианист.

It is considered in this article mechanism of creative interrelations between piano accompanist and soloists-vocalists in music and drama theatre. It is examined the problem of music syncretism specific reproducing in ensemble activity of the accompanist in a music and drama theatre and delegated with stage director and conductor functions.

Key words: accompanists activity, music and drama theatre, soloists-vocalists, prosody, piano-accompanist.