

УДК 378.78

<https://doi.org/10.36906/KSP-2022/49>

Савельева И.П.

ORCID: 0000-0002-4986-4905, канд. культурологии

Ласица А.С.

Нижневартровский государственный университет

г. Нижневартовск, Россия

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-ПИАНИСТ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ

Аннотация. Концертмейстерская деятельность имеет широкое применение на протяжении многих веков. Авторы рассмотрели полифункциональную деятельность концертмейстера-пианиста, охватывающего художественные и педагогические функции, универсальность концертмейстерского мастерства и музыкальный коучинг. В статье приведен анализ обработок русских народных песен для голоса в сопровождении фортепиано в свете исполнительских задач концертмейстера-пианиста.

Ключевые слова: концертмейстер-пианист; вокалист; полифункциональная деятельность концертмейстера; типы аккомпанемента; авторская обработка вокального произведения.

Saveleva I.P.

ORCID: 0000-0002-4986-4905, Ph.D.

Lasitsa A.S.

Nizhnevartovsk State University

Nizhnevartovsk, Russia

CONCERTMEASTER-PIANIST IN THE VOCAL CLASS

Abstract. Concertmaster activity has been widely used for many centuries. The authors examined the multifunctional activity of an accompanist-pianist, covering artistic and pedagogical functions, the versatility of concertmaster skills and musical coaching. The article presents an analysis of the treatments of Russian folk songs for voice accompanied by piano in the light of the performing tasks of the concert pianist.

Keywords: accompanist-pianist; vocalist; multifunctional activity of an accompanist; types of accompaniment; author's processing of a vocal work.

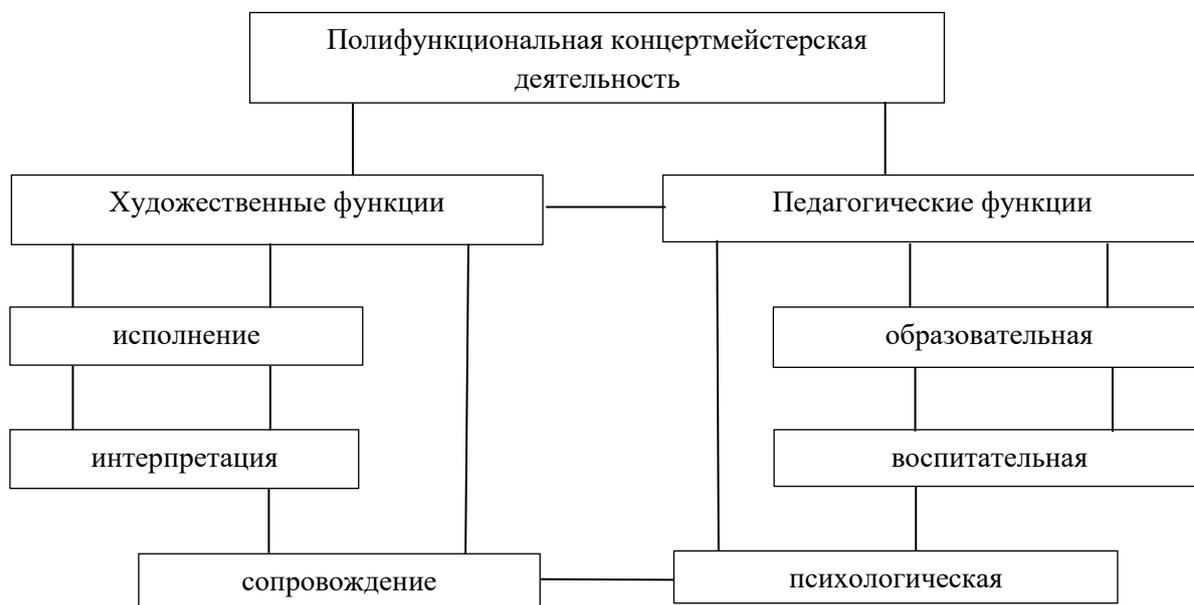
На современном этапе быстроменяющегося мира деятельность концертмейстера-аккомпаниатора наряду с традиционным пониманием профессиональных функций приобретает более широкий контекст особенно в музыкально-педагогической сфере. В едином

квалификационном справочнике должностей функционал аккомпаниатора-концертмейстера определен следующим образом: «ведет индивидуальные и групповые репетиции (занятия) с артистами-вокалистами (оперными и камерными), артистами балета, солистами-инструменталистами, артистами других жанров, как по новым программам, так и по текущему репертуару. Осуществляет во время репетиций музыкальное сопровождение на фортепиано при работе над новыми программами (номерах). Выступает аккомпаниатором в номерах артистов всех жанров и исполнителем отдельных фортепианных произведений при проведении концертов, других мероприятий. Исполняет новые музыкальные произведения с листа и транспонирует достаточно сложный нотный материал» (<https://clck.ru/32m6TV>). Таким образом, знание истории музыки, музыкального театра, вокального и инструментального искусства, хореографии, концертного и учебного репертуара предполагает широкий уровень эрудиции и это лишь то небольшое, что применяется концертмейстерами в практике. Профессия концертмейстера очень востребована на протяжении многих веков и не утратила своей актуальности и сегодня в эпоху широкого применения цифровых ресурсов в музыкальном пространстве.

Термин «концертмейстер» имеет немецкое происхождение, предполагает несколько значений. В первом случае – «это первый скрипач, солист оркестра, иной раз заменяющий дирижера, выполняющий функцию правильности настройки инструментов оркестра. Если же говорить о струнных ансамблях, то концертмейстер, как правило, является художественным и музыкальным руководителем. Во втором случае – это музыкант, возглавляющий каждую отдельную группу видовых инструментов оркестра (симфонического или оперного), прежде всего это касается струнной группы. В третьем случае – это пианист, оказывающий содействие инструменталистам, вокалистам, артистам балета, то есть исполнителям, при разучивании партии. Кроме того, данный пианист аккомпанирует им в репетиционные моменты, а также на концертах» [5]. В книге Мур Дж. «Певец и аккомпаниатор», известный пианист, концертмейстер и педагог Чачава Важа Николаевич обращает внимание на неразделимость для концертмейстера технического ремесла профессии и художественного взгляда настоящего художника, которые позволяют достичь гармоничного звучания ансамбля [6, с. 3-5]. Как отмечают исследователи: «концертмейстер – «правая рука» педагога. Именно он является для студента первооткрывателем нового музыкального мира в постижении стиля различных жанров, эпох и народов» [2, с. 39]. Квалифицированный концертмейстер своим сопровождением создает педагогические условия для развития исполнительской культуры исполнителя-солиста или группы музыкантов: наличие как такового опыта совместного музицирования, сочетание аудиторной (учебной) и внеаудиторной концертно-конкурсной деятельности, «применение мониторинга, как способа контроля» эволюции в ансамблировании [7].

Концертмейстерская деятельность является полифункциональной. В учебном процессе присутствие концертмейстера не всегда заметно, однако, в момент публичного выступления роль концертмейстера сложно переоценить. Варламов Д.И. и Коробова О.Я. в своей работе

«Функции концертмейстера в художественно-педагогическом процессе образовательной организации» проведя анализ деятельности концертмейстера-аккомпаниатора предлагают взглянуть на его функции в структурированном виде:



Таким образом, видно, что основная деятельность концертмейстера сосредоточена на художественных и педагогических функциях. Однако, внутреннее наполнение художественной деятельности (исполнение, интерпретация и сопровождение) находятся в неразрывной взаимосвязи [1].

Рассматривая роль концертмейстера в вокальном классе, необходимо отметить, что она трансформируется в зависимости от продвинутой солиста, как общем музыкальном, так и специфически вокально-технической планах. На самом базовом уровне концертмейстеру приходится дублировать вокальную мелодию, совмещая ее с основной партией фортепиано. В работе с начинающими вокалистами концертмейстеру необходимо стать «лидером», помогая ему своим аккомпанементом как в организации музыкальной фразы, находящейся в прямой зависимости от певческого дыхания, так и в более уверенном обретении певческой опоры, которая интуитивно считывается солистом при более плотном звучании басового голоса в партии фортепиано. Кроме того, более выразительная аппликатурная артикуляция пианиста интуитивно направляет внимание неопытного солиста к области дикционной отчетливости. Естественная для опытного музыканта гибкость в виде цезур и *ritenuto* в конце построений, способствует комфортной атаке и оптимальной эмиссии звука у солиста. Деликатная педализация и использование пальцевого *legato* пианистом существенно ускоряет формирование кантиленного характера звучания в голосе солиста. Немаловажный момент для многих начинающих певцов – боязнь высоких нот, которая преодолевается не только в результате систематических занятий, направленных на развитие вокальной техники, опоры певческого дыхания и расширения певческого диапазона, но и в процессе более «глубоко

опёртого» пианистом погружения в клавишу басового голоса фортепианной партии. Использование пианистического туше подвигает неопытного исполнителя к формированию звучания *sotto voce*. Известный российский дирижер, пианист, композитор, теоретик музыки, философ Михаил Аркадьев, плодотворно сотрудничавший с Г. Свиридовым, много работал в качестве концертмейстера с Д. Хворостовским, в своих мастер-классах обращает внимание на специфический пианистический прием прикосновения к клавише: преодолевая ударную природу инструмента, извлекать звук непосредственно из струны. Маэстро называет его «способом дематериализации клавиш», восходящим к отцам основателям, создавшим двойную репетицию в начале XIX века. Все это возможно успешно применять концертмейстером для музыкантского становления вокалиста и в случае его выраженной музыкальности достигать значимых исполнительских результатов.

Иначе складывается сотрудничество концертмейстера с опытным певцом, хорошо владеющим своим голосом, досконально знающим исполняемый музыкальный материал. В этом случае следует обсудить музыкальный образ произведения, нюансы, влияющие на интерпретацию. Важно не мешать солисту, который ведёт за собой концертмейстера. Настоящим мастерством обладает концертмейстер, умеющий предугадать исполнительские нюансы солиста. Так, в концертном или конкурсном выступлении, волнуясь, солист может не рассчитать певческое дыхание в вокальной фразе, сделав спонтанную цезуру, придав ей некий новый художественный смысл. В этом случае исполнительская интуиция концертмейстера может сгладить ситуацию.

Особое внимание должно быть направлено на работу с литературным текстом. Концертмейстеру необходимо не только его знать, но и учитывать фонетические особенности как-то: присутствие в одном слоге более одного согласного звука, а то и двух, трех, а в некоторых случаях и четырех, на произнесение которых требуется дополнительное время. Часто встречается в различных ритмических организациях, например, в пунктире на более мелкую длительность приходится литературный слог из большего количества звуков, что тоже влечет за собой особое отношение к музыкальному времени. Кроме того, границы музыкальной фразы далеко не всегда совпадают с границами фраз литературных (поэтических), соответственно эмоциональная и логическая вершина (кульминация) не всегда тождественны, что представляет особую сложность для исполнительского ансамбля.

Отдельное место занимает работа с различными типами аккомпанемента вокального произведения. Кубанцева Е.И. выделяет следующие типы аккомпанемента:

- гармоническая поддержка;
- чередование баса и аккорда;
- аккордовая пульсация;
- гармонические фигурации;
- аккомпанемент смешанного типа;
- аккомпанемент, дублирующий вокальную партию;
- аккомпанемент, содержащий небольшие отклонения от вокальной партии;

- аккомпанемент, включающий отдельные звуки вокальной партии;
- мелодия вокальной партии, не входящая в аккомпанемент.

Работая над аккомпанементом произведения, концертмейстеру важно понимание как творческого пути композитора, его мировоззрения», так и преимущественных жанровых и стилистических черт письма [3, с. 25].

Интересно проследить влияние различных типов фортепианного аккомпанемента на узко профессиональные задачи концертмейстера на примере различных авторских обработок одного и того же произведения. Одним из самых доступных видов музыкально-педагогического материала являются обработки народных песен. Существует значительное количество систематизированных вокальных хрестоматий с песнями разных народов. Большое внимание уделяется авторами обработчиками именно русским песням, доступным к восприятию как исполнителями, так и слушателями.

Лирическая русская народная песня «У зари-то, у зореньки» является типичным представителем данного музыкального стиля, опирающегося на «специфическую ладовую организацию, основанную на сопряжении опорных тонов в узких интервалах (секунда, терция)» [4, с. 9]. Обработка Слонова Ю.М. предложена в тональности e-moll. Размер 4/4 не изменяется на протяжении всего произведения. Фиксируемый автором обработки темп «Не спеша, с чувством» указывает нам не только на скорость, но и на характер исполнения. Вступление длится на протяжении двух тактов, с небольшой выразительной кульминацией, предполагает быть исполненным с той вокальной мерой плотности звучания, при которой вокалисту будет комфортно и естественно начать свою партию, то есть *sotto voce*. В фортепианном аккомпанементе встречается повышенная седьмая ступень (восходящий вводный звук). В аккомпанементе используются «гармонические фигурации», при которых достигается глубокая выразительность музыки. Применена гомофонно-гармоническая фактура письма-сопровождения, с использованием подголосочных элементов. Особое внимание обращают на себя мелодические линии развитой гармонии в инструментальном сопровождении. Важно обратить особое внимание на шестнадцатые длительности в вокальной партии, сделать *ritenuto* в аккомпанировании, чтобы позволить солисту выразительно пропеть на них внутрислоговые распевы. После цезур, чуткое вслушивание позволит синхронизировать дальнейшее ансамблевое звучание. Один из залогов успеха кроется в контроле дыхания у вокалиста, «дыша» с ним в одно время.

Другим интересным образцом той же песни является обработка Веры Владимировны Красногладовой, предложенной также в тональности e-moll. Аккомпанемент представляет собой смешанный тип, насыщенный богатством красок. Размер 4/4, который не изменяется до окончания произведения. Ремарка автора обработки в начале произведения "*tranquillo*" указывает на спокойный, умиротворенный характер исполнения произведения. Запев предваряет пяти тактовое фортепианное вступление, в котором в верхнем голосе правой руки на октаву выше проходит основная песенная тема, в то же время в верхнем голосе левой руки также заложен мелодический контур песни в укрупнённой ритмической организации. Таким

образом, из вступления, как из зерна «прорастет» проникновенная тема вокалиста. В пятом такте вступления *арпеджиато*, исполненное на тоническом развернутом трезвучии, с перемещением явно отсылает к имитации арфового или гусельного перебор, так характерного для былинных жанров. Этот перебор и подхватывает тему солиста в дальнейшем. Красноглядова использовала смешанный тип аккомпанемента, в котором очевидны гармонические фигурации, включены отдельные звуки вокальной партии, элементы имитационной полифонии. Особую свежесть обработке придает гармоническое расцвечивание в виде натуральной доминанты, трезвучий и септаккордов с обращениями II, IV и VI ступеней.

Обработка Я. Немировского написана в тональности *f-moll*. Основной размер произведения 4/4, сменяется на 2/4 только перед запевом солиста и перед репризой. Автор обработки видит воплощение своей версии через ремарки, относящиеся темпу и характеру «Медленно. Певуче». Несмотря на то, что тональность данной обработки выше, вступление написано тесситурно ниже, чем в обработке Красноглядовой, что задает более «земной» образ. Тип аккомпанемента смешанный: присутствует гомофонно-гармонические, элементы имитационной полифонии, подголоски октавно-терцового соотношения. Вступление подголосочного типа длится на протяжении четырех тактов и вводит исполнителей и слушателей в авторский замысел.

Сравнивая различные обработки, можно отметить, что версия Слонова камерна, интимна, прозрачна по своей фактуре, в противовес ей обработка Красноглядовой выделяется симфоническим типом мышления, фактурным разнообразием в партии фортепиано большей драматизацией, обработка Я. Немировского дает отсылку к типично русскому песенному многоголосию с надголосками и подголосками. С точки зрения солиста-вокалиста гармоническое разнообразие, безусловно, украшает общее звучание, делает образ более рельефным, глубоким, выразительным, но, для исполнителей с малым опытом, осложняет интонирование, контроль за вокально-техническим комплексом, а как следствие это отражается и на образной стороне. Для концертмейстера практика игры разных обработок служит хорошей пианистической школой, где есть возможность поиска тембрового разнообразия, туше (более глубокого, мягкого, прозрачного, темного и пр.), оттачивания разных видов фортепианной техники. Кроме того, как правило, разные обработки редко входят в репертуар одного и того же солиста, что также расширяет опытную палитру пианиста-концертмейстера.

Таким образом, функции концертмейстера в вокальном классе предполагают многомерный подход: зависимость от степени вокально-технической подготовленности солиста (индивидуальный подход), воплощение художественных задач - собственно исполнительских, сопровождающих, интерпретационных, реализация педагогических (обучающие), образовательных, воспитательных и психологических. Вся успешность деятельности педагога-концертмейстера зависима от взаимодействия с солистом: передачи замысла композиторов соответствующей эпохи и присущими ей особенностями исполнения.

Сегодня можно наблюдать как обретает популярность деятельность коуча. Под термином «коуч» принято понимать специалиста, обладающего знаниями и инструментарием, позволяющим творчески мыслить, искать и находить решения, действовать и достигать поставленных целей [8, с. 15]. Музыкальный коуч подразумевает под собой решение ряда творческих задач, высокий уровень профессиональных знаний, умений и навыков, которые выполняют значимую роль в музыкальном исполнительстве. Данная профессия весьма востребована и является неотъемлемой составляющей в музыкально-творческой деятельности, включает в себе неустанное саморазвитие, обогащение специализированных знаний, мобильность, техничность, эмоциональность, волю и самообладание. Выявить различие и сходство коуча в вокальном классе и концертмейстера – перспективное направление для исследования.

Литература

1. Варламов Д.И., Коробова О.Я. Функции концертмейстера в художественно-педагогическом процессе образовательной организации // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-2. <https://clck.ru/32m6vK>
2. Коврикова Е.П., Савельева И.П. Работа с вокальным ансамблем. Нижневартовск, 2011. Ч.1. 67 с.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М.: Академия, 2002. 192 с.
4. Мехнецов А.М. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция: сб. научных статей. Л., 1985. С. 5-19.
5. Музыка: Энциклопедия. М.: БРЭ, 2003. 929 с.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М.: Радуга, 1987. 432 с.
7. Слинкина А.А., Савельева И.П. Развитие вокально-исполнительской культуры будущего учителя музыки у студентов специальности «Музыкальное образование» // Педагогика, психология, общество: перспективы развития: Мат-ы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Чебоксары, 14 мая 2020 г.). Чебоксары, 2020. С. 81-84.
8. Чернецкий В.Ю. Технологии коучинга. Донецк: ДонАУиГИС, 2020. 233 с.

© Савельева И.П., Ласица А.С., 2022