

УДК 78.451

С. І. ПАЛАМАР

СПІВПРАЦЯ З КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ЕТАП НА ШЛЯХУ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

У статті проаналізовано співпрацю вокаліста з піаністом-концертмейстером як етап взаємодії, що поєднують у собі механізми створення спільного виконавського образу.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, механізми створення спільного виконавського образу, психологічне зближення.*

С. И. ПАЛАМАР

СОТРУДНИЧЕСТВО С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ КАК ДОМИНАНТНЫЙ ЭТАП НА ПУТИ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

В статье детально проанализировано сотрудничество вокалиста с пианистом-концертмейстером как этап «работы во взаимодействии», на котором срабатывают механизмы создания совместного исполнительского образа произведения.

Ключевые слова: *пианист-концертмейстер, механизмы создания совместного исполнительского образа, психологическое сближение.*

S. I. PALAMAR

COLLABORATION WITH CONCERTMASTER AS THE DOMINANT STAGE ON WAY OF PREPARATION OF VOCALIST TO CONCERTO APPEARANCE

In the article the collaboration of vocalist with a pianist-concertmaster is analysed in detail as the stage of «work in cooperation», on which the trigger mechanisms of a joint product are performed.

Key words: *pianist-concertmaster, trigger mechanisms of a joint product, psychological convergence.*

Співпраця вокаліста з концертмейстером на шляху до успішного концертного виступу визначається як «праця у взаємодії», оскільки скерована на психологічне зближення виконавців і створення спільного виконавського образу. Це відбувається через вербальні засоби (пояснення, обговорення, створення спільних образів тощо), спільне опрацювання твору з визначенням його основних вимірів (узгодження динамічного балансу партій, спільних агогічних, темпоритмічних відхилень); знаходження правильного емоційного забарвлення; а також координацію таких моментів співпраці, як фрагментарне виконання твору з визначенням складних місць і відповідного їх опрацювання, виконання твору у стриманому темпі, виконання твору від початку до кінця з доведенням до кінцевого (зазначеного композитором) темпу.

Співпраця вокаліста і піаніста-концертмейстера детально розглянута лише піаністами-концертмейстерами. Дослідження з точки зору вокаліста відсутні. Виняток становить стаття колишнього завідувача вокальною кафедрою ГПІСУ П. Понтрягіна «Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера», в якій наголошується на вагомій і різнобічній ролі концертмейстера у вихованні співака. Адже у співпраці зі співаком він виступає у кількох ролях: концертмейстера-виконавця, художника, режисера, педагога з сольфеджіо, товариша. Проте у статті лише декларується проблема і детально не розглядаються принципи взаємодії двох музикантів у процесі спільної роботи над твором.

Мета статті – висвітлити особливості спільної роботи піаніста-концертмейстера і вокаліста.

Для виокремлення етапу співпраці вокаліста з піаністом-концертмейстером як домінуючого існує кілька підстав: поява психологічної установки на «співпрацю у взаємодії» з іншим музикантом (концертмейстером); відповідна корекція спільних виконавських завдань у творах, які готуються для концертного виступу; зміна у самопочутті співака через наближення концертного виступу і необхідність застосування (поряд із попередніми) нових прийомів саморегуляції його психологічного стану. На цьому етапі слід визначитися із рівнем завдань, а також роллю кожного виконавця у цьому процесі. Цей етап складається з двох підетапів, які йдуть паралельно. Перший з них – співпраця з концертмейстером, що висуває такі завдання: психологічне зближення виконавців через спільність інтересів, ідей та кінцевого результату; механізми створення спільного виконавського образу; спільне технічне опрацювання твору (знаходження правильного динамічного балансу партій, спільних різноманітних агогічних, темпових відхилень), що включає в себе і такі моменти роботи, як фрагментарне виконання з визначенням складних місць і відповідного їх опрацювання; виконання твору у стриманому темпі; виконання твору від початку до кінця; спільне прослуховування записів.

Особливості спільної інтерпретації впливають із специфіки ансамблевого виконавства, яке передбачає одночасну участь у цьому процесі кількох музикантів (у контексті дослідження – двох). І саме другий етап роботи над твором скерований на психологічне зближення індивідів на основі спільної участі у виконавському процесі. Цьому етапу мають бути властиві «спільність мети, інтересів, мотивів поведінки, соціально-психологічних установок» [1, с. 26]. Та на початку співпраці двох музикантів досягнення єдності ускладнюється тим, що кожен з них може мати свої індивідуальні уявлення про один і той самий твір. Ці уявлення є суб'єктивними та залежать від особливостей кожної особистості, її досвіду та можуть втілювати різні грані музичного образу в кожному окремому випадку. І тому не можна твердити про їхню абсолютну тотожність. Зближення аспектів сприйняття пов'язане з поступовим подоланням константності – одного з головних факторів людського сприйняття. Психологія визначає «константність» як відносну сталість першого враження. Та на стадіях зближення у сприйнятті твору обома виконавцями слід спиратися як на об'єктивні фактори спільної інтерпретації (об'єктивно існуючий зміст, що визначає особливості звукової форми, авторський зміст; композиційне ядро твору, культурний контекст, епоху створення, сучасних для кожної епохи виконавських традицій, композиторські засоби об'єктивізації музичного змісту), так і на потенційні можливості цього зближення, як-от: вплив єдиного музичного твору з властивими лише йому своєрідністю та виразовими можливостями. Це також загальнолюдський історичний досвід, об'єктивно існуючі традиції, музично-естетичні смаки, літературний текст вокального твору. До об'єктивних факторів слід віднести і звуковисотні, динамічні, ритмічні параметри людського сприйняття, які визначаються психофізичними можливостями людини і є об'єктивними, спільними для всіх.

Процес створення спільної інтерпретації передбачає певне зближення цих уявлень, що базується насамперед на глибокому розумінні обома виконавцями художнього змісту твору. Це відбувається легко, коли виконуваний твір втілює розвиток і закріплення одного емоційного стану (наприклад, романси С. Рахманінова: «Сирень», «Островок», «Не верь мне, друг» або романси П. Чайковського: «Средь шумного бала», «Серенада Дон Жуана», «Закатилось сонце»), і зближення емоційних сфер вокаліста і концертмейстера відбувається природно. Складніше, коли у творі присутня багатоплановість змісту та поєднання різних настроїв. Наприклад, солоспів М. Лисенка «Айстри» чи солоспів С. Людкевича «Спи, дитинко моя». Або коли виконавцями по-різному сприймається один і той самий твір. Приміром, романс С. Рахманінова «Ночью в саду у меня». Одні сприймуть цей твір як чарівну акварельну замальовку, другі – відчують щемливу тугу і сум, треті – провівши аналогію між вербою (ива – рос.) і дівчиною, знайдуть асоціації зі зруйнованим життям. Тому опора на загальне, спільне, знаходження точок зіткнення у сприйнятті через метод спільного аналізу та переконання – у названому романсі С. Рахманінова – художній підтекст, яким може стати саме відчуття туги, буде сприяти зближенню аспектів сприйняття у процесі роботи над твором. Адже кожний

суб'єкт в акті сприйняття таких творів виокремлює для себе ті чи інші сторони образу, тобто йдеться про певну вибірковість, що є ознакою цього процесу. І тут важливо знайти шляхи досягнення спільного сприйняття та втілення твору обома виконавцями.

Навчитися слухати не лише себе, а й концертмейстера, а також загальне звучання твору, знаходження точок зіткнення – все це вимагає від співака великої роботи над собою. Йому варто долати психологічний настрій «я – головний». Коли з'являється відчуття «ми», тоді відбувається справжнє природне виконання. В іншому випадку цей процес перетворюється лише на детальне поєднання двох партій. Творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив сприяють атмосфері контакту, справжнього духовного єднання, що дає позитивний кінцевий результат. Обом виконавцям має бути властива творча ініціатива, але така, що має свою міру та не пригнічує активності партнера. Жорсткий диктат з боку одного може привести до творчого нівелювання іншого, втрати ним індивідуальності.

Взаєморозуміння і взаємоповага між вокалістом і концертмейстером доволі часто поєднуються і зі стосунками у загальнолюдському плані. Концертмейстеру потрібно делікатно і з повагою вносити поправки та висловлювати побажання. А в поведінці вокаліста не повинно бути зірковості та зневаги до піаніста. Адже концертмейстер є тією людиною, яка завжди підтримає вокаліста, допоможе повірити у власні сили. «Захоплюючись своєю партією, часом не звертаєш уваги на багато важливих, необхідних співаку деталей у фортепіанному та оркестровому супроводі», – зізнається Є. Нестеренко [6, с.26]. Та запропоновані концертмейстером поради щодо «мовної» інтонації чи підкреслення вагомості того чи іншого слова у тексті, необхідного рівня динаміки або подачі образу допоможе співаку відкрити раніше не побачені нюанси художнього твору, збагатити уявлення про його виконання, застерегти від виконавського свавілля, спотворення змісту музичної мови заради технічної зручності. «Трапляється, що погляди моїх партнерів на виконання будь-якого романсу або навіть вокального циклу співпадають з моїми, – зазначає Є. Нестеренко. Але часом ідеї інтерпретації в них доволі відрізняються від моїх і, пропонуючи врахувати мою точку зору, все ж таки я насамперед прагну до того, щоб з моєї індивідуальності та кожного з піаністів виходило щоразу ніби нове поєднання» [6, с. 171]. А ось М. Рейзен розповідав: «Я дозволяв собі зустрітися з концертмейстером або диригентом лише тоді, коли у мене вже повністю склалася концепція, прояснилися подробиці, коли були знайдені деталі виконавської інтерпретації» [9, с. 127].

Важливим етапом на шляху підготовки до концертного виступу є й технічне опрацювання твору обома виконавцями. І думка, що цей етап не залишає місця для творчості, є хибною у своїй суті. Вміння зосередитися на детальному опрацюванні всіх елементів спільного виконавського процесу (уніфікації штрихів, пауз, фразування, знаходження спільного динамічного балансу, темпоритмічної єдності) сприяє досягненню вищої мети ансамблю – переконливому втіленню художнього образу твору. Саме така деталізація, без сумніву, урізноманітнює рутинність цього робочого етапу. Варто пам'ятати, що без «міцного ремесла» немає мистецтва, що виховання необхідних технічних навичок, а також опрацювання твору у деталях на цьому етапі сприяє гармонічному розвитку вокаліста. Адже почуття непевності під час майбутнього виступу виникає саме через недостатність роботи на перших двох етапах. Добра технічна підготовка часто буває більш стійкою проти різних випадковостей і хвилювань, ретельна «вспіваність» твору, свого роду моторна пам'ять може врятувати співака у важку хвилину, коли у нього з тієї чи іншої причини розсіялася увага, а також у тому випадку, коли емоції надмірно захоплюють його та він втрачає контроль над собою. Такий стан часто призводить до сумних наслідків, і тут варто нагадати відомі слова Ф. Шаляпіна: «Коли я співаю, втілюваний образ переді мною завжди на огляді...», – зазначає Т. Михайлова [4, с. 92].

Заняття на цьому етапі мають будуватися по-різному – у залежності від здібностей вокаліста, рівня самостійного вивчення ним твором і стану співацького апарату. На кожному уроці обома виконавцями має вирішуватися лише одна, максимум дві проблеми. Слід застерегти від постановки на одному уроці одночасно багатьох завдань, оскільки перетворюються на заняття «взагалі», і результативність такої роботи виявляється низькою. У випадку легкого нездужання або втоми співака на уроці можна обрати вирішення завдань, які

не потребують великого фізичного навантаження, та присвятити обговоренню змісту твору, подачі образу тощо. Інший час – аналізу й продумуванню виступу. Результати кожного уроку мають бути підсумовані. У своїх спогадах поважні музиканти та педагоги наголошують на важливості такого підсумовування, керуючись тим, що усвідомлений підсумок певного етапу роботи над твором є вихідним моментом для його подальшого опрацювання.

Отож після спроби першого спільного виконання твору співаком і концертмейстером слід виявити найбільш складні моменти та зупинитися на їх опрацюванні. Виконання твору від початку до кінця дозволяє виконавцям послухати один одного, охопити твір в цілому, сприйняти свою партію у контексті загального звучання, одразу виявити певні недоліки. Лише після цього слід перейти до виконання у повільному темпі з метою опрацювання окремих фраз, епізодів і частин, складних інтервальних ходів. Але працюючи над цим, варто не упускати з уваги кінцевої художньої мети та постійно враховувати місце тієї чи іншої фрази, епізоду або частини у цілому творі. Адже лише у процесі такого опрацювання до виконавця приходять відчуття єдиного цілого. К. Станіславський зазначав: «Поділ п'єси на частини потрібний нам не тільки для аналізу та вивчення твору, але й з іншої, важливішої причини, захованої у самій внутрішній суті кожної частини... Справа в тому, що кожна частина має творчу задачу. Задача органічно народжується зі своєї частини, або, навпаки, сама народжує її» [10, с. 167]. Це висловлювання великого режисера прямо стосується роботи вокаліста та концертмейстера над музичним твором.

Як і перший, так і другий період в опрацюванні твору скерований на усвідомлене засвоєння всіх деталей музичного твору та його структури у цілому. Тоді свідомо контрольовані процеси вивчення автоматизуються і переходять до сфери підсвідомого. Автоматизується насамперед те, що належить до технології виконання (правильна робота голосового апарату), завдяки чому під час концертного виступу співак, не скутий технічними проблемами, скеровує свою увагу на втілення художнього образу. Тому на етапі спільного опрацювання твору увага виконавців зосереджується на таких важливих моментах технічної роботи, як-от: чистота вокальної інтонації, точність ритмічного малюнку, динамічний баланс, спільне розуміння агогічних і темпових відхилень, виразність звучання, знаходження спільних кульмінацій частин і твору в цілому.

Цей етап опрацювання також допомагає вокалістові зрозуміти, що фортепіанний супровід – це не фон, а важлива частина твору, який виконується. Тому слід одразу звертати увагу на всі гармонічні модуляції, паузи, темпові відхилення та ритмічно складні місця (складні ритмічні малюнки, поліритмію тощо), знаки альтерації. Вони не є випадковими та кожний з них має своє музичне призначення, наприклад, у романсі Рахманінова С. «В молчанье ночи тайной...» (D-dur) чергування «♯» та «♮» на словах «изгонять» та «призывают» у вокальній партії (тт. 16–17) чи тонке гармонічне та динамічне різноманіття маленьких інтерлюдій у партії супроводу в романсі Р. Шумана «Ліщина», які скеровують співака до правильної подачі свого музичного тексту.

Виконання вокальної партії разом із супроводом сприяє охопленню твору в цілому, усвідомленню співвідношення його окремих частин, допомагає розподілу своїх сил щодо сили звука у фразі, знаходженню відповідного забарвлення тієї чи іншої фрази, збереженню звукового балансу ансамблю, що особливо важливо у творах, які мають насичену фортепіанну фактуру. Приміром, у таких вокальних творах, як «Лісовий цар» Ф. Шуберта чи «Кинута квітка» Г. Форе, фортепіанний супровід, виконаний гучно та важко, здатен перекрити звучання голосу у середньому та нижньому регістрах, позбавити співака можливості природного, виразного звуковедення, детального нюансування та відповідних вокальних барв, виявлення такої індивідуальної якості голосу співака, як тембр.

Великого значення у драматургії твору, в якому присутні різноманітні темпові зміни, набуває точне визначення кожного нового темпу та їх співвідношення між собою. Зміна темпів, що втілюють різні емоційні стани, має бути природною, психологічно виправданою та виходити з внутрішньої логіки розвитку змісту твору. Вирішального значення тут набуває вміння співака дикційно виразно донести поетичний текст, а надто – у швидких темпах, а

концертмейстера – утримати темп, не прискорюючи його. Безумовно, на етапі технічного опрацювання твору припускається його вивчення у більш повільному темпі, ніж зазначено композитором. Тоді краще формуються фрази, дикційна виразність у вимові поетичного тексту, яснішими стають моменти підхоплення або нового набору дихання відповідно до змістових акцентів (розділових знаків) нотного тексту, опрацьовується інтонаційна чистота вокальної партії, визначається спільна кульмінація твору. Завданням етапу технічного опрацювання твору має стати і обрання найбільш переконливого кінцевого темпу, в якому вокаліст може дикційно виразно подавати свій текст. Перевіряючи свою готовність до виконання у кінцевому темпі, час від часу варто повернутися до повільного.

Важливою передумовою виразного виконання стає і ритмічна узгодженість спільного виконання. Хоча деякі вокалісти вважають, що ритмічна точність заважає свободі виконання. Це твердження неправильне, оскільки свободи можна досягти лише за умови точного (насамперед темпоритмічного) вивчення твору. Якщо у період самостійної роботи над твором вокаліст так і не опанував складний ритмічний малюнок, це слід зробити на етапі роботи з концертмейстером. Зазвичай це епізоди, де відсутня перша доля у вокальній партії чи складний ритмічний малюнок у таких творах, як «Баркарола» Ф. Шуберта, «Садівник» Г. Вольфа, «Ліщина» Р. Шумана чи «Серце поета» Е. Гріга, у виконанні яких доволі часто зникає точна ритмічна формула «вісімка з крапкою – шістнадцята – вісімка»; або ж поєднання дуолей у вокальній партії з тріолями – у фортепіанній. Способи спільного опрацювання складних ритмічних місць різні: це і тактування, і підтекстовка (наприклад, знаменитий «Амстердам» Г. Нейгауза у виконанні ритмічного малюнку «вісімка з крапкою – шістнадцята – вісімка»), і підкреслення сильної долі, яка відсутня у партії вокаліста, у фортепіанній партії; і вивчення ритмічно складної фрази чи епізоду у повільному темпі з великим часовим підкресленням ритму. А ось в епізодах, де у вокальній партії зустрічаються великі пасажі дрібними вартостями, слід поділити їх на певні групи, щоб відчуті внутрішні опори, ритмічну організацію мелодії, усі її інтонаційні вигини.

У спільному виконавському процесі важливою є і проблема динамічного балансу між голосом і партією фортепіано. Насамперед слід враховувати теситурні можливості голосу й особливості його звучання у різних регістрах. «Динаміка змінюється зі стилем музики (ріано Брамса важче і щільніше, ніж ріано Дебюссі) та з кожним співаком, вона залежить від акустичних можливостей концертного залу та якості інструмента, на якому грає піаніст Акомпаніатор ... дає своєму партнеру максимальну підтримку та разом з тим намагається не перекрити, не заглушити голос. Треба прагнути, щоб вокальний звук і фортепіанне звучання доходили до слухача в однакових співвідношеннях» [5, с. 88].

На етапі технічного опрацювання має проводитися робота і над агогічними відхиленнями. Усі *ad libitum*, *accelerando*, *ritenuto*, *ritardando* слід ретельно продумати та відчуті обома виконавцями. Природність їх виконання стане показником їхньої виконавської майстерності. У цьому контексті варто наголосити і на таких агогічних відхиленнях, які не фіксуються в тексті, проте мають право на існування. Мова йде про агогічні відхилення, що викликані: прагненням до змістової вершини фрази, до кульмінації частин та загальної кульмінації твору в цілому, які пов'язані із специфікою співацького дихання, особливостями стилю виконуваного твору, синтаксисом музично-поетичного тексту (змістові членування, цезури), пластичними властивостями мелодії та фактури.

Як тільки співак зможе безпомилково відтворити голосом твір, слід одразу прагнути до творчого співу, сповненого натхнення. «Виконувана в класі музика має бути натхненною. Викладач зробить велику помилку, якщо спершу дозволить співати студенту «начорно», турбуючись лише про правильне звуковидобування, поза змістом і задумом твору. Виховання у співакові художника, музиканта, творця починається якомога раніше. Цим анітрохи не применшується значення роботи над формуванням технічних навичок і необхідних відчуттів, але не без відриву від змісту та музичної суті виконуваного твору. Безумовно, з першого разу неможливо передати всі художні наміри, але вже одна думка студента щодо усвідомлення музичного образу надзвичайно потрібна. Тому, вивчаючи навіть нескладний твір з початківцем, ніколи не варто припускати спів «взагалі», без конкретного змісту» [7, с. 62].

На цьому етапі важливим постає і завдання виконання співаком твору напам'ять. Адже «пам'ять – це властивість, яка забезпечує зберігання зв'язків подій оточуючого світу, що дозволяє накопичувати та використовувати життєвий досвід» [11, с. 488]. Запам'ятовувати потрібно поетичну і – відповідно до неї – музичну фразу, а не формальну послідовність слів і нот. Необхідно, щоб інтонація запам'ятовувалася з емоційною усвідомленістю, під впливом логіки розвитку музичної думки. «Слід розвивати в собі звичку запам'ятовувати, аналізувати те, що запам'ятовуєш, пригадувати і утримувати в пам'яті. Пам'ять може бути розвинена за рахунок постійного тренування», – радить Л. Дмитрієв [3, с. 305].

Успіх другого етапу роботи над твором можливий лише за умови, коли вдасться створити ансамбль одноступів, які спільно вирішують художнє завдання і точно втілюють (кожен з допомогою своїх засобів) авторський задум. Досягаючи єдиного емоційного та інтелектуального усвідомлення музики, відчуття її стильової своєрідності, спільної детальної розробки образу, і, у зв'язку з цим, чіткого осягнення кожним з виконавців своїх конкретних завдань, вокаліст і концертмейстер створюють важливі передумови для професійного, артистичного виконання.

Отже, органічне поєднання об'єктивних і суб'єктивних параметрів, індивідуальних виконавських розумінь твору (вокалістом і концертмейстером), психологічна установка на «співпрацю у взаємодії» призводить до зближення виконавців та стає основою створення спільної інтерпретації твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций [сост. С.Савари]: Вып.1. – Харьков: Харьковское обл. управление культуры, 1993. – 60 с.
2. Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам / Павел Голубев.– М.: Госуд. муз. изд-во, 1956. – 104 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 676 с.
4. Михайлова Т. Н. О вокально-технической подготовке репертуара / Т. Н. Михайлова // Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки [сост. Д. Г. Евтушенко]. – М.: Музыка, 1967. – Вып.3. – С. 91-97.
5. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Джеральд Мур [пер. с англ., вст. статья В. Чачавы]. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
6. Нестеренко Е. Размышление о профессии / Евгений Нестеренко. – М.: Искусство, 1985. – 328 с.
7. Павловская-Боровик В. И. Об исполнительских задачах певца / В. И. Павловская-Боровик // Вопросы вокальной педагогики: сб.статей [сост. Л. Дмитриев]. – М.: Музыка, 1982. – Вып.VI. – С.57-69.
8. Понтрягин П. Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера / П. Понтрягин // Вопросы вокальной педагогики: сб.статей [сост. и общ. ред. В. Л. Чаплина]. – М.: Музыка, 1982. – Вып.IV. – С. 8-29.
9. Рейзен М. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания / М. Рейзен. – [сост. и ред. Е. А. Грошевой]. – М.: Советский композитор, 1980. – 303 с.
10. Станіславський К. С. Робота актора над собою в творчому процесі переживання: Частина I / Костянтин Сергійович Станіславський. Робота актора над собою [пер. Т. Ольховського; за ред. Ф. Гаєвського]. – К.: Мистецтво, 1953. – 670 с.
11. Физиология человека: учебник для студентов медицинских институтов [под ред. Г. И. Косицкого]. – Изд. 3-е, перер. и доп. – М.: Медицина, 1985. – 544 с.