

Т. О. Молчанова, Львівська національна музична академія ім. Лисенка

СИСТЕМНІ МЕХАНІЗМИ ТВОРЧОЇ ЛАБОРАТОРІЇ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА

Молчанова Т. О.

Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста

У статті зроблена спроба здійснити аналіз творчої лабораторії тандему „соліст-концертмейстер” з урахуванням таких компонентів їх комунікативної взаємодії як-от: фразування, артикуляція, штрихи, тембр, фактура, динаміка, темпоритм, що потребують спільних скоординованих дій, теоретично обґрунтувати необхідність використання цього комплексу, який сприяє створенню узгодженої спільної інтерпретації.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, соліст, творча лабораторія, узгодженість спільних дій.

Молчанова Т. О.

Системные механизмы творческой лаборатории пианиста-концертмейстера и солиста

В статье сделана попытка проанализировать творческую лабораторию тандема „солист-концертмейстер” с учётом таких компонентов их коммуникативного взаимодействия как: фразировка, артикуляция, штрихи, тембр, фактура, динамика, темпоритм, требующих совместных скоординированных действий, теоретически обосновать необходимость использования этого комплекса, способствующего созданию совместной интерпретации.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, солист, творческая лаборатория, согласованность совместных действий.

Інфраструктура мистецтва піаніста-концертмейстера охоплює кілька керунків – роботу з вокалістами, інструменталістами всіх спеціалізацій, диригентами та хором, у театрі опери та балету (вокальний і балетний концертмейстери). Дослідження методологічних аспектів музиканта цього фаху з акцентом на детальному висвітленні кожного керунку та врахуванням їх чинників вже давно потребує суттєвого перегляду апробованого часом

традиційного методологічного арсеналу – і насамперед це стосується творчої лабораторії, формування понятійної бази якої здійснюється на перетині мистецтва піаніста-концертмейстера і соліста. Творчу лабораторію обох виконавців можна потрактувати як систему чітко окреслених координат спільного творення та у якій закладається фундаментальне підґрунтя їх співпраці. Кожна стадія дискурсного опанування цим форматом співробітництва характеризується певним логічним кроком уперед, який має свою генезу та завжди залежить від попередньої, внаслідок чого комунікативний комплекс спільного музикування постає як багатовимірний.

Незважаючи на найбільшу розповсюдженість саме фаху піаніста-концертмейстера, у музикознавчій літературі досі немає ґрунтовних досліджень системних механізмів творчої лабораторії піаніста-концертмейстера та соліста. Виняток становить лише праці А. Готліба [Див.: 4, 5], які стосуються питань співпраці музикантів у камерному ансамблі. Якись окремі положення (без деталізації і ґрунтового аналізу) можна порізнено знайти у працях теоретиків концертмейстерства. Отож тандем „соліст-концертмейстер” будується, здебільшого, у форматі самостійних пошуків спільних інтерпретаційних детермінант і, на жаль, не завжди успішно.

Метою статті є аналіз творчої лабораторії союзу „соліст-концертмейстер” з урахуванням таких компонентів комунікативної взаємодії двох виконавців як-от: фразування, артикуляція, штрихи, тембр, фактура динаміка, темпоритм, що потребують спільних скоординованих рішень, обумовлюють принципові методологічні підстави для створення якісного формату спільного виконавства та узгодженості спільної інтерпретації.

Особливості спільної інтерпретації виходять зі специфіки цього різновиду виконавства, який передбачає одночасну участь у процесі творення двох музикантів, і їх важливим завданням постає узгодженість дій. У цій ситуації увага піаніста-концертмейстера спрямована на вертикальний ракурс спільної гри, яка передбачає упорядкованість всіх її компонентів у струнку, пропорційну, злагоджену систему. І виконання стає процесом взаємодії

суб'єктів (у заявленому контексті – двох), скерованим на реалізацію художньо-виконавського потенціалу музичного твору.

Зауважмо, що сольне виконання та гра з солістом – психологічно відмінні стани, що різняться не лише спрямованістю уваги у момент виконання, а й мірою артистичної відповідальності. Під час виконання фортепіанної партії у творі для спільного виконання музичні та рухові дії не встигають стати стабільними – вони залишаються гнучкими та легко керованими у залежності від вимог соліста, диригента, конкретної виконавської ситуації. Відомий піаніст і викладач А. Готліб з цього приводу зазначав: „Спільна гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а кількох виконавців та реалізуються їх об'єднаними зусиллями” [4, с. 3 – 4]. І надалі обстоював думку про те, що „музичне спілкування активізує творчу волю виконавця, розширює кордони його фантазії. Запропоновані партнером нові ідеї інтерпретації, підказаний ним несподіваний варіант рішення художнього завдання, пошуки аргументів у суперечці, яка виникає, збагачують репетиційні заняття... Тому й нерідкі випадки найбільш повного та яскравого розкриття індивідуальності артиста саме у спільному з іншими музикантами, а не у сольному виконанні” [4, с. 13].

Теоретичні компоненти творчої лабораторії виконавців передбачають координації наступних типологічних детермінант: ритмічної узгодженості спільного процесу, слухової уваги, спільної редакції нотного тексту, регулювання моментів спільних вступу та закінчення, вивірення динамічного балансу партій, спільного фразування, артикуляції, штрихів, тембрів, темпоритму.

Найпершою умовою спільного виконавського процесу є **ритмічна дисципліна**, відсутність якої виявляється не лише у зміні темпів зі зміною динаміки, під час переходів зі *staccato* на *legato* (або навпаки), чергування музичних речень, періодів, змін фактури; а й у невитримуванні нот, пауз, фермат. Під синхронністю спільного виконання слід розуміти точність

поєднання у часі сильних і слабких долей кожного такту, узгодженість дрібних вартостей та єдність у витримуванні пауз (за умови, що в тексті не існує певних розбіжностей у довжині, вказаних композитором).

Збереженню єдності сприяють й акценти, т.зв. „орієнтовні”, які навіть не вказані у нотному тексті, проте мають практичного значення. Скрипаль і педагог К. Мострас називав їх „навчальними” і рекомендував: „Під час розучування, у пошуках злагодженості виконання необхідно мати у розпорядженні опору для об’єднання, узгодженості та реалізації своїх музичних намірів. Цим засобом і є акцент у його різноманітному музичному втіленні”[8, с. 65].

Важливу роль у спільному виконавстві відіграє *слух*, який передбачає вміння чути не лише себе, а й партнера. Згідно позиції О.Гольденвейзера: „Здатність мозкового апарату є такою, що йому властиво фіксування уваги на одному певному моменті. А нам, музикантам, необхідно розвивати не притаманну людині здатність – ніби розчленовуючи свідомість, проявляти увагу одночасно до різних ліній, свідомо вести їх” [3, с. 66 – 67]. Успішному вихованню цього навичку (а у даному випадку відомий піаніст писав про навичку виконання поліфонії) великою мірою допомагає саме „політембральність” звучання твору під час спільного виконання. Тому вже з перших класів дитячої музичної школи теоретики і практики концертмейстерства наголошують на розвиткові виконавського слуху. До прикладу, дитині доручається виконання мелодії, тоді як викладач виконує повний гармонічний супровід – у процесі гри учень буде чути значно більше, ніж може виконати на інструменті сам. Необхідність творчого контакту з партнером неминуче передбачає подвійну концентрацію та активність слухової уваги.

Важливим чинником узгодженого спільного виконання є і *грамотна редакція нотного тексту*, визначення єдиних виконавських ремарок. Детальне вивчення твору з урахуванням авторських вказівок дисциплінує творче мислення виконавців і сприяє спільному розкриттю його

художнього змісту. Разом з тим це не повинно обмежувати їх творчу фантазію. Категоричним імперативом постає твердження О. Гольденвейзера стосовно детального дотримання авторського тексту: „Властиво думати, що ретельне виконання авторських вказівок убиває індивідуальність виконавця. Це твердження хибне у самій своїй суті. Можна назвати цілий ряд виконавців, які дбайливо ставилися до авторського тексту й водночас володіли яскравою артистичною індивідуальністю (А. Рубінштейн, І. Гофман). Справа у тому, що кожний нотний текст є відносною наближеністю. Якщо в нотах написано *forte*, *crescendo*, *accelerando*, це не означає, що необхідно грати голосно, посилюючи, прискорюючи ... Але як виконувати всі ці відтінки, якими повинні бути їхні взаємозв'язки у часі – повністю віддається на розсуд артистичної індивідуальності виконавця” [Цит. 2, с. 30 – 31]. Разом з тим слід застерегти виконавців і від вільного оперування матеріалом. З цього приводу Г. Коган справедливо зауважував: „Як не розтяжний зв'язок між нотною формою та звуковим змістом твору – поза тим ця розтяжність не є безмежною. І якщо трактування здійснює насилля над твором, виходить за межі закладених у ньому об'єктивних закономірностей, то воно зазнає художнього краху” [6, с. 364].

Вагомого значення у спільному виконавстві набуває поняття „німої інтонації” – регулювання наступних моментів: **як почати** (якщо є спільний вступ) та **закінчити** разом. У концертмейстера і соліста має бути єдине слухове сприйняття вступу, хоча спосіб його досягнення у кожного свій – все залежить від знання законів володіння своїм інструментом (у цих ситуаціях важливо враховувати незбіг атаки звука на кожному з інструментів). Вирішального значення тут набуває афтакт (спільний „вдох”) і момент атаки (початок звучання). На допомогу має прийти умовний жест: кивок голови концертмейстера, що складається з двох моментів: ледь помітного руху вгору (афтакт, вдих), а далі – чіткого руху вниз (видих); або ж лічення: „і”↑ – „раз”↓ . Якщо вступ знаходиться у баяніста – то це відрух його корпусу та правої руки. У виконавців на струнних інструментах – жест правої руки донизу з попереднім

ауфтактом догори у характері вступу. У виконавців на духових інструментах, вокалістів, хоровиків – рух голови з прелімінарним набором дихання. У хореографічних класах – активність руху певних частин тіла; а у класичному танці – активність підготовчого руху (франц. *Préparation*) першої пари або ж першого танцівника. На репетиціях це може бути і лічення (дві метричні долі, що подаються у відповідності до темпу твору). Та здебільшого саме піаніст-концертмейстер виконує роль своєрідного диригента. Поняття „німої інтонації” застосовується і в агогічно-темпових змінах у тексті.

У спільному виконавському процесі постає й питання одночасного закінчення фраз, твору або його окремих частин, оскільки через відсутність узгодженості зникають змістовні цезури, не дотримуються фермати, паузи. У багатьох випадках їх міра, як і довжина закінчень, також диктує синхронність виконання. У межах завершального сегменту існують два можливі варіанти закінчення. Перший – останній акорд (чи нота) мають певну довжину – у такому випадку синхронність досягається за рахунок точної витримки довжини, кожен з учасників ансамблю відлічує про себе метричні долі та знімає точно у часі. Другий – коли над акордом (нотою) стоїть фермата, тоді передбачається обумовлення довжини акорду: якщо останній акорд (нота) довжиною у три чвертки, його знімають на рахунок „один, два, три, чотири, п’ять, шість”. Зняття акорду (ноти) припускається і з менш подовженим захопленням останньої долі.

У спільному закінченні береться до уваги специфіка кожного інструмента: вміння вчасно „згасити” звук – у струнних народних, зупинка міху – у баяністів (акордеоністів), довжина смичка – у струнних смичкових, можливості дихання – у вокалістів, виконавців на духових інструментах, хористів. У хореографічних класах одночасне закінчення з концертмейстером, як і синхронність вступу, пов’язано з активністю та кількістю рухів, що припадають на закінчення.

Розповсюдженою помилкою концертмейстерів у таких моментах стає і відсутність узгодженості у знятті педалі та рук з фортепіано, що також може впливає на синхронність закінчення з солістом.

Ще одним технологічним моментом роботи концертмейстера є перегортання нот. З точки зору М. Крючкова, достатньо переконливо обґрунтованої у праці „Искусство аккомпанемента как предмет обучения”, це постає важливим чинником виконання: „Можна наполегливо пропонувати піаністові привчати себе до перегортання сторінок. З метою „безаварійного” перегортання слід переглянути останні такти кожної сторінки і перші такти наступної та зазначити найбільш зручні місця для перегортання – це можуть бути паузи в одній чи обох руках, або ж упускання неважливих елементів тексту. Цей момент може з’явитися не безпосередньо на перевероті, а до чи після, у такому разі варто запам’ятати цю частину тексту” [7, с. 17]. Разом з тим зазначимо, що жодні поради не варто сприймати як універсальні – у кожного концертмейстера свій час для випереджаючого усвідомлення музичного тексту.

Звертаючись до художніх і виконавських аспектів спільної гри, зауважмо, що ідея творчої рівноправності втілюється музикантами у щоденній фаховій діяльності. Їх активність визначається не лише характером обдарування, набутим досвідом, а й форматом участі у спільному виконавському процесі, що поєднує уважне ставлення до намірів соліста з обов’язковим проявом власної індивідуальності. Найістотніший вислів з цього приводу належить А. Готлібу, який акцентував: „Під час втілення колективно створеної інтерпретації поняття «виконавське творче переживання» трансформується у споріднене йому, проте не тотожне поняття «творче співпереживання виконавців». Природне та яскраве співпереживання виникає внаслідок безперервного та всебічного контакту партнерів, їх гнучкої взаємодії та спілкування у процесі виконання” [4, с. 6]. Концертмейстер працює з різними виконавцями, тому важливо, щоб кожен з них почувався зручно, щоб творчий стан соліста був вчасно підтриманий, передбачені його наміри. Стосунки музикантів будуються на творчій співдружності та узгодженості виконавського плану.

Окрему багатовимірну проблему становлять ті компоненти творчої лабораторії музикантів, які потребують спільних скоординованих рішень, а це: фразування, артикуляція, штрихи, тембр, фактура динаміка, темпоритм. Ці характеристики комунікативної взаємодії двох виконавців обумовлюють принципові методологічні підстави для створення якісної структури спільного виконавства. Відтак зупинимось детальніше на кожній компоненті творчої лабораторії виконавців.

При аналізі *фразування* першочерговим завданням постає усвідомлення логіки побудови твору. Будь-який музичний твір асоціативно можна уявити собі у вигляді архітектурної споруди, що вирізняється певною пропорційністю її складових частин. Перед виконавцями постає завдання поєднати ці частини у єдине художнє ціле, логічно побудувавши архітектоніку всього твору. Важлива роль тут належить фразуванню як виразній вимові музичного тексту, що пов'язане не лише з його логічним членуванням на мотиви, фрази, речення, частини, а й наскрізним розвитком усього твору. Під час виразного виконання, як і в людському мовленні, виявляється емоційний стан соліста та концертмейстера, розкривається змістовне розуміння твору.

Принагідно зазначимо, що у спільному виконавському процесі музичне фразування має певні закономірності, серед яких – підкреслення основних виражальних елементів кожної будови через відповідний змістовний поділ музичного твору. Основою виразного фразування стає розкриття змісту музичної думки, в якій існує тяжіння до логічного центру, інтонаційної вершини – процес, який відбувається у середині кожного мотиву, фрази, речення, частини чи цілого твору та потребує їх грамотної вимови як з точки зору метричної організації, так і динамічної. Тобто обов'язково опорна точка має бути сильною, а інша частина – слабшою. Крім того, та частина мотиву (фрази, речення, частини твору), яка знаходиться перед опорною точкою, є динамічно висхідною, а наступна за нею – низхідною. Саме такий динамічний рух у мотивах, фразах, реченнях сприяє виразному виконанню, а у частинах – створює другорядні кульмінації, сполучення яких складається у певну

„ієрархію” та веде до кінцевого пункту – основної кульмінації (найвищого моменту напруги), тим самим визначаючи наскрізний розвиток художнього образу твору в цілому. Відтак важливою умовою вірного розкриття художнього змісту твору постає відчуття міри у побудові основної та побічних (другорядних) кульмінацій.

Композиція твору визначається не лише сполученням кульмінацій, динамічним співвідношенням частин, а й логікою, системою цезур, кожна з яких має свій зміст, а відповідно – значущість. У постійному прагненні до виразного музичного фразування необхідно досягати природного логічного членування саме з допомогою цезур, ритм яких у кожному творі свій. Розглянемо їхні функції у творах для спільного виконання, які можна окреслити таким чином: співвідношення частин у циклічному творі; логічне членування елементів форми твору (на фрази, речення, періоди, частини); поділ на мотиви та фрази відповідно до „дихання” соліста; підкреслення кульмінаційних моментів.

Через те, що у нотах можуть бути відсутні авторські ремарки, самі виконавці визначають функції цезур, усвідомлюючи, що під час збігу з кордонами структурних елементів твору їх значення лише збільшується. Та чим важливіші підрозділи вони розчленовують, тим стають вагоміші.

Необхідно розглянути й деякі моменти використання цезур, що пов’язані з виконавським диханням, встановлення яких можна порівняти з розміщенням розділових знаків у людській мові. Натомість зазначимо, якщо розділові знаки покликані підкреслити змістовне значення мови, то цезура – зміст музичної фрази. Виконавське дихання не лише щільно пов’язане з музичним фразуванням, а й повністю йому підпорядковане, та найбільш виразно окресленими ознаками цезури є: паузи (у момент паузи зручніше змінити дихання, рух міху та смичка); відносна довжина звуків; мелодико-ритмічні повторення, а слабо вираженими ознаками цезури стають зміна гармонічних функцій і зміна динаміки. Не рекомендується робити зміну дихання: у момент

затримання, перед прохідним звуком чи після нього, перед допоміжним звуком, у момент предйому та після ввідного тону.

Якщо цезура не зазначена у тексті, але є необхідною, вона виконується за рахунок скорочення вартості попереднього звука (особливо у швидких темпах) або ж за рахунок пізнішої появи першого звука наступної фрази. Щоправда у цьому випадку слід застерегти виконавців від поспішності, що може виникнути при скороченні довжини звука та невитримуванні цезури. Передчасний початок нової фрази може порушити метроритмічну структуру і призвести до прискорення темпу.

У контексті цієї думки слід окреслити і момент епізодичного чергування окремих фраз, які потребують вміння вчасно „підхопити” фразу партнера, або вступити разом, підпорядковуючись інерції загального руху чи передати мелодію від одного голосу до іншого. З метою позбавлення люфтів, необхідно до кінця витримувати останній звук виконуваного інструментом або голосом відрізка мелодії, який не повинен згасати раніше, ніж мелодія буде підхоплена іншим.

Отже, виправдане використання цезур, вміння музикантів встановити момент цезури, логічне чергування фраз, дотримання правил побудови кульмінації дозволяє досягти усвідомленого та виразного фразування.

Слід зважати ще на один момент фразування. Ліга свідчить про зв'язність звуків фрази, проте вона не може бути перешкодою для зміни дихання. Тому соліст має знайти момент її переривання, не порушуючи логіки музичної будови, а концертмейстер непомітно це завуалювати. Зазначене стосується, насамперед, інструменталістів, у мистецтві яких це пов'язане зі зміною смичка (у виконавців на струнних інструментах), зі зміною міху (баяністи, акордеоністи), та абсолютно не припускається у співі, оскільки пов'язане зі словом, логікою фрази та загального тексту, переривання якого руйнує його зміст та відповідність сприйняття. Фразування щільно пов'язане з такими виразовими засобами, як *артикуляція* та *штрихи*.

Артикуляція як засіб виразної вимови сприяє виявленню змісту музичної фрази та її існування та функціонування представляється значним фактором, який об'єднує всі засоби впливу виконавців на початок, становлення та закінчення кожного звуку у межах фрази. Саме цей процес дозволяє сприймати фразу як відповідну музичну думку. Артикуляція пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Щоправда, слід розрізняти артикуляційні зміни звучності та загальний динамічний план твору. Динаміка у середині фрази може бути настільки тонкою та змінюватися у таких незначних межах, що її зазначення певними нюансами практично неможливе. І саме тут на перший план виходить артикуляція. З точки зору О. Сокола, достатньо переконливо обґрунтованої у його дослідженні, – „музичні артикуляції – «еталони» вимови моментів художнього інтонування, що історично склалися, та які мають зміст, образні ознаки і функції у художній цілісності (*legato*, *staccato*, *marcato*, *martelé* тощо). Штрихи – специфічне відбиття типових артикуляцій у співі чи грі на музичних інструментах” [11, с. 27].

Палітра артикуляційних засобів, розташованих у межах одного штриха, вельми різноманітна, та не завжди може бути повністю позначена у тексті. Безумовно, існують терміни, що вказують на різну міру даного штриха – до прикладу, зв'язне звучання позначається *legatissimo*, *legato*, *poco legato*, *non troppo legato*. Натомість ці позначення не мають достатньої гнучкості для втілення усього багатства артикуляції у межах одного штриха.

Ще раз наголосимо: співати та грати без артикуляції неможливо, оскільки будь-яка гра чи спів слухом сприймається лише через певний штриховий прийом. Тому кожне виконання передбачає відповідну артикуляційну організованість. Питання лише у тому – чи є вона доцільною чи ні, грамотною чи неграмотною, оскільки помилки в артикуляції часом спотворюють певні жанрові форми. До прикладу, у вокальній музиці ХІХ ст. ритми вальсу, баркароли, полонезу, мазурки зустрічаються постійно та вельми часто застосовуються для характеристики відповідного колориту чи втіленого образу. І тут виконавська реалізація має спиратися на знання специфіки певної

танцювальної форми та відповідної доцільності артикуляції. Приміром, деякі концертмейстери фортепіанну партію романсу М. Глинки „Я здесь, Инезилья” інтерпретують як вальс, а не як серенаду, де для відтворення гри на гітарі варто використати імітацію щипка гітарної струни. А якщо у фортепіанній партії баркароли М. Глинки „Венецианская ночь” перебільшити штрих *staccato*, характер романсу отримає танцювального забарвлення. Ретельність, з якою деякі композитори (Г. Вольф, Е. Гріг, М. Мусоргський, С. Рахманінов, В. Барвінський, С. Людкевич) визначали виконавські штрихи, засвідчує те, якого великого значення вони надавали найтоншим нюансам артикуляції. Конкретне їхнє розмаїття залежить від розуміння виконавцями жанрових законів і відповідного рівня їх майстерності.

Розглядаючи виразову та технологічну сутність виконавських штрихів, можна зрозуміти, що їх змістовне значення, на відміну від технологічного, є загальним і незмінним для всіх музичних інструментів і голосів. Саме ця якість робить виконавські штрихи єдиним загальномузичним поняттям – як по відношенню до темпу, динаміки, так і до характеру штрихів, і кожен виконавець має право на своє рішення. Проте не можна обмежуватися лише індивідуальним смаком чи інтуїцією. Відповідне рішення має спиратися на комплекс знань, на ерудицію виконавців, широту їх художніх асоціацій, відомості про стиль, епоху, в якій творив композитор. До прикладу, трактування штрихів у творах Й. С. Баха буде вирізнятися від виконавського рішення цієї проблеми у музиці романтичного спрямування; штрихи у концертах чи вокальних творах В. А. Моцарта не будуть ідентичними сучасним творам.

Ще одним комплексом мотивацій спільного виконавського процесу виступає досконале володіння технікою штрихів. Відтак зупинимося на цьому детальніше. В основі єдиного розуміння та організації їх звучання лежить сам звук (атака, ведення, зняття), а також поєднання з наступним звуком. У залежності від специфіки звуковидобування на кожному інструменті, від тіла, що звучить (струни – на фортепіано, у струнних інструментів; металевої

пластини – у баяністів (акордеоністів); від засобу збудження (пальцем чи медіатором на щипкових, потоком повітря у виконавців на духових інструментах, вокалістів) – різні фази звука на кожному інструменті будуть різними. З точки зору А. Готліба: „Робота над штрихами – це уточнення музичної думки, знаходження найбільш вдалої форми її виразу”[4, с. 64]. Та лише у загальному звучанні твору визначається художня доцільність застосування того чи іншого штриха.

Існує кілька варіантів використання штрихів: застосування однакових штрихів, що використовуються на певному інструменті (чи у вокальній партії) у супроводі фортепіано для досягнення ідентичності звучання; одночасне використання різних штрихів.

Акцентуємо увагу на використанні штриха *legato*. Для кожного інструмента чи голосу ліги мають свого індивідуального значення: у струнних вони визначають довжину смичка, у духових і вокалістів – кордони можливого дихання, у баяністів (акордеоністів) – зміну руху міху, у грі на фортепіано ліги не обмежені. Усі вищезазначені ліги називаються технічними. Приведення до єдиного трактування технічних ліг у партії соліста та фортепіанній партії не є обов’язковим, хоча часом може виявитися доцільним. Щоправда існують випадки, коли композитори проставляти інструментальні (технічні) ліги й у фортепіанних партіях творів для спільного виконання. Проте така штрихова уніфікація не повинна провокувати концертмейстера до використання щоразового зняття руки по закінченню кожної ліги. Інша справа – змістовні (фразувальні) ліги, які визначають побудову музичної мови, поділ на фрази, мотиви та мають співпадати у всіх партіях. Виняток становить ситуація, в якій різне штрихове позначення однакових фраз є свідомим задумом композитора, а відповідно стати керунком до дії для виконавців.

Вищеокреслений ряд важливих детермінант спільного виконання продовжує *тембр* як персоніфікація звука, його забарвлення, завдяки якому звучання одного інструмента чи голосу різниться від іншого. Тембр, який визначається у момент зародження звука, підтримує створення загального

слухового враження багатства, різноманітності барв музичної тканини та застосовується з образно-емоційною метою. Механізм утворення темброво-регістрових формант у спільному виконавському тандемі складається з різних фактурних комбінацій фортепіано та інструмента (чи голосу) та набуває вирішального значення під час тотожності музичного викладу партій (тобто унісону) – тоді створюється або якісно новий тембр, або посилюється загальне звучання твору. Все це закладено у творі самим композитором, а ось міра цього поєднання залежить від виконавців. Як стверджує А. Готліб: „Партнери самі повинні вирішити, який варіант змішаного звучання мав на увазі композитор” [5, с. 109].

Отож виконавська співпраця удвох потребує постійної диференціації звукових планів, які у поєднанні з різноманітною динамікою та штрихами сприяють збагаченню художнього образу твору.

Наше тверде переконання полягає й у тому, що для музикантів, які грають разом, важливо володіти тонким відчуттям забарвлення звука свого інструмента чи голосу, та різноманітними видами звукової атаки. Культура звуковидобування досягається за рахунок розвитку тембрального слуху, який дозволяє чітко уявити собі те, що хочеш почути, як це повинно звучати, тобто мати певні звукові заготовки. У цьому контексті слід наголосити на вивченні концертмейстером тембрів інструментів симфонічного оркестру, кожен з яких повинен ідентифікуватися у його слуховій уяві, тоді під час виконання клавирів він буде здатен відтворити звучання тієї чи іншої оркестрової групи інструментів (або інструмента) засобами фортепіано, наблизивши його до реального. Щоправда тут йдеться не про механічну імітацію звучання оркестрових інструментів, а про оркестрово-кolorистичне багатство фортепіанного викладу. З точки зору С. Фейнберга, достатньо переконливо обґрунтованої у його дослідженні “Пианизм как искусство”: „Тембр – у музичній сфері – створюється різноманітними комбінаціями обертонів. Це означає, що у струнному строї приховані справжні партитурні можливості. Проте з цього не варто робити висновку, що комбінуючи ноти, можна створити

на роялі цілком відповідне те чи інше темброве звучання. Але можливо досягнути відтінку, натяку на тембр” [13, с. 335].

Питання розвитку тембрального слуху та культури виконання зобов’язує зупинитися на проблемі акцентованого звуковидобування, яке позначається різними знаками: >, ^, ˇ, *sf*, *sfz*, *sffz*, які можуть бути жорсткими, гострими, різко підкресленими, м’якими, глибокими, та кожен з яких не скорочує тривалості ноти, а лише потребує відповідного наголосу. Акцент, позначений знаком >, динамічно підкреслює початок звука; знак ^ передбачає активний наголос, а ˇ – різкіший. *Sf* є більш яскравим динамічним акцентом, тоді як *sfz*, *sffz* диктують гострого, різкого підкреслення звука. У кожному конкретному випадку акцент визначається основним динамічним нюансом і характером виконуваного твору. У класичних творах ці засоби музичної виразності застосовуються з відтінком делікатності та благородного звучання, тоді як у сучасній музиці акценти вирізняються яскравою, рельєфною подачею. Зазначимо, що аналогія акцентів у партіях творів для спільного музикування є очевидною та їх неузгодженість може зробити виконання малозмістовним і тембрально безбарвним. Орієнтуючись у різних стильових сферах, специфіці різноманітних течій і напрямків, активно вивчаючи твір на рівні його інтерпретаційного рішення, володіючи способами звуковидобування на своєму інструменті, кожен з музикантів зможе втілити художній образ твору у його різноманітному тембровому забарвленні.

У творчій лабораторії обох виконавців суттєвого значення набуває і **фактура** як будова музичної тканини, певна кількість голосів, що її створюють. Вона формується на рівні горизонталі та вертикалі, де будь-яка фактурна вертикаль одночасно постає складовою горизонталі. Властивості фактури фортепіанного супроводу з її здатністю до звукового розшарування та мобільності темброво-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстеру диференціювати рельєф, фон, лінії окремих голосів для підтримки партії соліста і разом з його партією утворювати тришарову музично-просторову тканину. Саме такі явища як вертикаль і горизонталь

збагачують уяву про просторові можливості фактури та стають основою багатоплановості її структури. Упродовж цієї думки наведемо твердження Ю. Тюліна: „Для аналізу звукової тканини цей принцип координат не слід сприймати зовнішньо, як прямолінійні (вертикальний і горизонтальний) розтини звукової тканини. В аналітичному плані ці координати необхідно розуміти як вертикальний і горизонтальний аспекти, що визначають зону виникнення тих чи інших елементів звукової тканини. У такому розумінні вони набувають цінності логічної абстракції, що узагальнює реальні явища” [12, с. 22 – 23]. А відомий піаніст-концертмейстер Ф. Блуменфельд визначав фактуру як „розрізнення – переживання” її елементів у їх одночасності (тобто вертикалі) та послідовному протіканні (тобто горизонталі) [За: 1, с. 81].

Як відомо, до фактурних компонентів належать конструктивні (мелодія, гармонія, ритм) та характеристичні (темп, динаміка, артикуляція, агогіка, штрихи, педаль), які, за висловом В. Приходько є „пізнавальними знаками” будь-якого твору [10, с. 12]. У творах для спільного виконання – це ще функції кожної партії у загальному звучанні. Усі фактурні компоненти поєднуються і виявляють себе саме на рівні горизонталі та вертикалі. До прикладу, динаміка. Сприймаючи її у горизонтальному розвитку, треба розуміти, що вона існує і у часі (мить), тобто вертикально – як раптовий динамічний контраст: акцент, *sf* тощо. Скеровуючи увагу на розвиток фактури у горизонтальному та вертикальному напрямках, на найбільш повне використання виразових можливостей кожної партії у спільному звучанні, можна зрозуміти відповідну організацію музичного матеріалу виконуваного твору. Це допоможе музикантам систематизувати свої уявлення про те, чому композитор надавав переваги сфері горизонталі чи галузі вертикальних зв'язків, та дозволить створити яскраве, багатобарвне звучання твору для спільного виконання.

До основних компонентів музичної виразності належить й **динаміка**, грамотне застосування якої допомагає розкрити загальний характер, емоційний зміст, визначити конструктивні особливості форми твору. Музика, яка позбавлена динамічної різноманітності, перетворюється на монотонний

малозмістовний набір звуків. Динамічні барви необхідні й для підкреслення кульмінацій окремих музичних фраз, характеру співвідношення декількох фраз або частин музичного твору. У випадках, коли фраза повторюється, зазвичай, застосовують прийом динамічного протиставлення: перша фраза – яскравіша, друга – тихіша. (або ж навпаки). Цей прийом є одним з виконавських принципів інтерпретації старовинної музики. Використовуючи динамічні відтінки певної сили звучання, виконавцям слід звертати увагу на їх відповідну градацію: різницю між "f" та "ff"; "p" та "pp"; "mp" (як проміжний відтінок між "p" та "mf").

Динамічні відтінки поступового характеру (*crescendo* та *diminuendo*), які втілюють розвиток музичного образу, його рух, також несуть різного семантичного забарвлення:

– можуть означати невелику зміну звучності у межах основного відтінку (< >);

– відігравати роль сполучних відтінків, переходів від однієї міри гучності до іншої.

Щоправда, часом позначення < > вказують на рух фрази до певної мети, а не *crescendo* чи *diminuendo*.

Отож застосування *crescendo* й *diminuendo* зобов'язує до точного контролю з боку виконавців з рівномірним розподілом наростання й послаблення звука та урахуванням тривалості поступового переходу. Необхідно прагнути до того, щоб *crescendo* не виявлялося яскравішим за кульмінацію, до якої спрямовано, а *diminuendo* передчасно не призводило до найслабшого рівня звучності. Композитор М. Равель у своєму знаменитому „Болеро”, яке звучить протягом 18 хвилин, подав наочний приклад логічного використання динамічного наростання (*poco a poco crescendo*) як могутнього засобу виразності.

У спільному виконавстві важливою постає і синхронність динамічних відтінків з урахуванням загального балансу звучання твору, оскільки інструменти володіють різними динамічними можливостями, отож і

відповідним неспівпадінням як загального діапазону їхнього звучання, так і мірою інтенсивності у різних регістрах. Ось чому виконавський динамічний план завжди залежить від узгодженості темброво-регістрових і фактурних диференціацій обох партій. Згідно позиції А. Готліба помилковим є „широко розповсюджене переконання, що єдиною своєрідністю гри в ансамблі є необхідність виконання піаністом своєї партії «нюансом нижче». На жаль, такого простого та універсального рецепту для досягнення художньої рівноваги звучання не існує” [4, с. 51]. А Дж. Мур додає: „Одна з головних проблем, що хвилюють акомпаніатора, – проблема балансу, звукових співвідношень між голосом або скрипкою та фортепіано. Акомпаніатор не може встановити свою міру динаміки... Динаміка змінюється зі стилем музики ... і кожним співаком, вона залежить від акустичних можливостей концертного залу та якості інструмента, на якому грає піаніст. Акомпаніатор уважно вслуховується у голос співака, щоб вивчити його потенціал так само, як він вивчив можливості свого інструмента. Він надає своєму партнеру максимальної підтримки, разом з тим прагнучи не перекрити, не заглушити голосу. Слід прагнути, щоб вокальний звук і фортепіанне звучання доходили до слухача у рівному співвідношенні” [9, с. 88].

Праця над звуковим балансом твору передбачає врахування не лише можливостей інструмента чи голосу, технології їх поєднання, а й загального характеру твору, розуміння закладеного у ньому змісту, а також змістовного навантаження тієї чи іншої його частини. Художнє фразування досягається лише за рахунок максимального використання кожним з виконавців найтонших динамічних відтінків, закладених у музиці.

Більшість композиторів проставляли у своїх творах лише найнеобхідніші позначення динаміки, що передбачає доповнення цих вказівок певними додатковими нюансами. Разом з тим навіть за умови точно вказаних композитором динамічних позначень, завдання музикантів не вичерпуються лише їх механічним відтворенням, а потребує творчого підходу з розумінням того, що автор хотів „сказати” тим чи іншим нюансом. До того ж важливим

критерієм виявляється і орієнтація у стильовій системі тієї доби, особливостях творчості композитора. Багатьом камерним творам доби Бароко з їх відсутністю чіткої темброво-акустичної та фактурної диференціації властива відносна помірність динамічних відтінків, проставлених у вигляді динамічних співвідношень "pp", "p", "f", коли звучання підпорядковується логіці та статиці, з переважанням терасоподібного поєднання різних динамічних шарів. Запровадження додаткових динамічних нюансів (*crescendo*, *diminuendo*), згладжування контрастів буде сприйматися лише як динамічне „зафарбовування” та й зрештою сприятиме змістовному та стильовому спотворенню музики. Принцип контрастних динамічних співставлень характерний для музики Л. Бетховена, проте він інший, обумовлений оркестровим мисленням композитора, коли поєднуються *tutti* з „p” окремих голосів. А ось у творах композиторів-романтиків динамічне нюансування дуже рухливе, оскільки тут мова вже йде про динамічні тони та півтони, що пов’язано зі зміною естетичних пріоритетів тієї доби, удосконаленням функцій фортепіано, жанрово-стилістичною диференціацією камерних жанрів і персоніфікацією темброво-фонічною характерності у спільному виконанні та найголовніше – індивідуалізацією ролі кожного з виконавців. Якщо у творах Л. Бетховена динамічні градації розташовані у межах "p" і "ff", то у П. Чайковського, Дж. Верді зустрічаються й такі вказівки, як "pppp" і "ffff". Музика композиторів ХХ ст. з її відмовою від традиційних функціонально-структурних ієрархій та утвердженням свободи самовиразу як константи художнього мислення композитора пропонує значну насиченість динамічних відтінків та необмежену широту динамічного діапазону з миттєвими „нашаруваннями” настроїв, різкими змінами динамічних підйомів і спадів, багатством барв і їх контрастним співставленням.

Варто обумовити, що вищевикреслене повною мірою не висвітлює складного питання спільної побудови динамічного плану твору та наводиться з метою дати лише загальне спрямування пошуку музикантів, оскільки мистецтво динамічного звукового розшарування музичної фактури належить до

галузі виконавської творчості з яскравим проявом суб'єктивного начала. Ми висловлюємо абсолютне переконання у тому, що оволодіти художньою динамікою як чимось абстрактним, сумою незмінних, чітко сформульованих положень неможливо та досягти цього можна лише у процесі спільної роботи над твором. Основного значення у цих умовах набуває архітектонічне відчуття фактурних шарів, багатство художньої уяви, широта музичного та загального кругозору, культура та ерудиція виконавців.

Виразові можливості динаміки, як засобу музичного фразування, найповніше проявляються у тісній „співдружності” з *темпоритмом*. Під час сольної гри діапазон припустимих відхилень метроритмічного порядку ширше, ніж у спільному виконавстві, де свої суб'єктивні відчуття концертмейстер постійно узгоджує із солістом. Вірно обраний темп сприятиме точному втіленню характеру музики, невірний – спотворюватиме. Не зважаючи на те, що існують авторські вказівки темпу, часом навіть із зазначенням швидкості руху за метрономом, слід пам'ятати, що він передусім обумовлений характером музики, її стильовими особливостями, змістом її художніх образів. Певною мірою темп залежить й від індивідуальності виконавців, їх психологічної організації. Визначити правильний темп виконавцю допомагає їх музикальність, художня чуйність – саме на це покладається композитор, окреслюючи характер руху музики умовними термінами. Безумовно, зустрічаються приклади визначення темпу, які не співпадають із встановленими традиціями виконання та значно відрізняються від авторського чи редакторського. До прикладу, в арії Г. Генделя „*Pastorella, vaga bella*”, де вказано $\text{♩} = 144$, проте загальноприйняте її виконання є швидшим.

Значна роль у спільному виконавстві належить *агогіці* – невеликим відхиленням у темпі при виконанні музичного твору, які не призводять до його зміни та зазвичай вказуються у тексті. Щоправда існують і такі агогічні зрушення, котрі не позначаються чи регламентуються, а лише сприяють природному і виразному музичному мовленню. Зокрема, підкреслення високої ноти, кульмінації фрази (твору) чи відповідне до змісту фрази невелике

прискорення або ж сповільнення. Тому у будь-яких агогічних відхиленнях має бути збережена єдність виконання обома музикантами, оскільки кожен з них може відчувати ці зрушення по-різному та міра яких обумовлюється розумінням стилю, форми твору, культурою, смаком, емоційністю виконавців та знаннями специфіки агогічних відхилень.

Найбільш розповсюдженим прийомом темпового відхилення у виконавстві є *rubato* („вільний темп”), який втілює живе дихання музичної думки та органічно поєднує ритмічну точність з ледь помітними агогічними відхиленнями. Під час спільного виконання *rubato* необхідно не лише відчуття художньої міри та його відповідність стилю твору, а й спільність цих відчуттів в обох виконавців, яке досягається опрацюванням цих епізодів на репетиціях. Завжди *rubato* більш вільне у творах чи фразах речитативного, імпровізаційного характеру. Здебільшого цей прийом знаходимо у музиці композиторів-романтиків (Р. Шуман, Ф. Шопен, Й. Брамс), яка припускає більшої свободи руху з розлогим фразуванням, орієнтацією на безпосередність емоційного відчуття музики, її індивідуалізацію та рельєфність. Часті *rubato* абсолютно показові для творів імпресіоністів з їх тонкою колористичною палітрою та замилюванням красою колориту, змінністю звукових образів і графічно окресленою образністю, втіленням настроїв, які набувають значення символів, фіксацією ледь уловимих психологічних станів та інтонаційною загостреністю. Композитори-імпресіоністи ніби „чують світло”, втілюють з допомогою звуків рух води, коливання листя, вітру. Використання *rubato* доречне й у творах суворого стилю, що може бути підтвержене його майстерним застосуванням у виконанні творів Й. С. Баха (в окремих частинах чи фразах), до чого часом спонукає імпровізаційно-речитативний характер музики композитора. Назвемо й той різновид *rubato*, який невеликою мірою виявляється у партії правої руки поряд із відносно витриманим, незмінним характером руху в партії лівої руки фортепіанного викладу – тут мова йде про *rubato*, яке майстерно використовувалося В. А. Моцартом і композиторами-романтиками. Разом з тим застосування невиправданого *rubato* у творах В. А. Моцарта може призвести до

спотворення їх стилістичної відповідності, як і повна відсутність гнучкого *rubato* у творах Р. Шумана, Ф. Мендельсона та інших композиторів-романтиків позбавить музику глибини емоцій та психологічного підтексту.

У процесі звукової реалізації усі вищевказані агогічні позначення диктують індивідуальну міру виразності та формуються шляхом усвідомлення, опрацювання авторських пропозицій, знаходження власного емоційного відношення до виконуваного твору, оскільки міра нюансу, його характер визначають обличчя твору, є показником його стилістичної приналежності. У застосуванні вищевказаних темпових зрушень завжди необхідно пам'ятати про існуючий в артикуляційній агогіці закон компенсації: якщо у фразі відбулося певне прискорення темпу, натомість у її межах має одразу чинитися і її відповідне сповільнення. У спільному виконавстві темп та агогічні відхилення надають музикантам достатньої свободи щодо прояву власної інтуїції. Разом з тим не варто захоплюватися занадто повільними чи швидкими темпами. Важливим маркером має стати розуміння: у повільному темпі не має губитися природна рухливість музики, живий ритм, внутрішня динаміка, а швидкий темп – не перевищуватиме міри, що забезпечує точність виконання, ясність інтонування. У підпорядкуванні різноманітних ритмічних малюнків єдиному пульсу, який виступає об'єднуючим фактором усіх ритмічних структур в єдине ціле, точне відчуття часу у русі, розуміння темпу та міри використання агогічних відхилень – успіх метроритмічної стійкості виконуваного твору.

Висновки. Методологічною основою дослідження творчої лабораторії виконавців є принцип чіткого усвідомлення різниці у специфіці сольного та спільного виконавства. Вказане положення являє собою один з базових методів дослідження у набутті піаністом-концертмейстером іманентних навичок і знань як виконавської моделі його фахової реалізації. Спільне виконання стає процесом діалогічної взаємодії суб'єктів (у заявленому контексті – двох), скерованим на реалізацію художньо-виконавського потенціалу музичного твору, що відбувається через спільну ритмічну дисципліну, грамотну редакцію

нотного тексту, які передбачають формування музичного образу, технічне оволодіння твором і виконавську реалізацію кінцевого результату.

Розглянуті компоненти комунікативної взаємодії двох виконавців обумовлюють принципові методологічні підстави для створення якісного формату спільного виконавства. Без цих знань і навичок будь-який керунок концертмейстерського фаху не буде мати жодного значення для акту спільного виконавського процесу.

Література

1. Баренбойм Л. Ф. М. Блуменфельд. Биографический очерк и характеристика фортепианно-педагогических принципов / Лев Аронович Баренбойм // Вопросы фортепианного исполнительства: Сб. статей. – [Ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова.]. – М. : Музгиз, 1958. – Вып. 2. – С. 68 –126.

2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Леонид Соломонович Гинзбург. – [4-е изд., доп.]. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.

3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 35 – 71.

4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / Адольф Готлиб. – М. : Музыка, 197. – 96 с.

5. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Муз. исполнительство: Девятый сб. статей / Адольф Готлиб. – [Сост. и общ ред. В. Ю. Григорьева, Н. П. Корыхаловой, В. А. Натансона]. – М. : Музыка, 1976. – С. 106 – 139.

6. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве / Григорий Михайлович Коган // О музыке. Проблемы анализа. – [Сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский]. – М. : Сов.композитор, 1974. – С. 344 – 365.

7. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Николай Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.

8. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача: Метод. очерк / Константин Мострас. – М., Л. :Музгиз, 1951. – 304 с.

9. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур. – [Пер. с англ. В. Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.

10. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель / Вера Ивановна Приходько. – Харьков : Фолио, 1997. – 207 с.

11. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / Александр Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.

12. Тюлин Ю. Учение о гармонии / Юрий Николаевич Тюлин. – [3-е изд., испр., доп.]. – Л. : Музыка, 1966. – 224 с.

13. Фейнберг С. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – [2-е изд., доп.]. – М. : Музыка, 1969. – 599 с.

Molchanova T. O.

Systematic Mechanism of the Creative Laboratory for Piano Accompanist and Soloist

This paper attempts to analyze the creative laboratory of the duo „soloist-accompanist” considering such components of communicative interaction as phrasing, articulation, strokes, timbre, texture, dynamics, tempo-rhythms, requiring joint coordinated action, theoretically justify the need for the use of this complex, promoting the establishment of a joint interpretation.

Key words: piano accompanist, soloist, a creative laboratory, coordination of joint actions.

Відомості про автора

Молчанова Тетяна Олегівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. Лисенка.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2013 р.

Прийнято до друку 26.04.2013 р.