


КУЛЬТУРОЛОГИЯ



<https://doi.org/10.5281/zenodo.5084473>

УДК 786.2.087.4

Мягкова С.И.

Мягкова Светлана Ивановна, доцент кафедры общего фортепиано, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Россия, 660049, г. Красноярск, ул. Ленина, 22. E-mail: info@kgii.ru.

К вопросу о специализации хорового концертмейстера

Аннотация. В статье рассматриваются структурные элементы особенностей работы хорового концертмейстера и методологические приёмы, которые помогут начинающим аккомпаниаторам приобрести необходимый опыт. В концертмейстерском искусстве деятельность пианиста в классе хорового дирижирования и в хоре является наиболее сложной в техническом плане и затратной по времени. Концертмейстер имеет дело с многострочными партитурами, включающими в себя транспонирующие голоса; исполняет переложения оркестровых версий, которые сопряжены с большими пианистическими трудностями; и вместе с этим боковым зрением он должен воспринимать и правильно интерпретировать мануальные жесты дирижёра. Только формирование соответствующих приёмов и приобретение базовых навыков позволят пианисту находиться в творческом единении с коллективом. Эти специфические приёмы и навыки требуют постоянного осмысления и совершенствования, с тем чтобы концертмейстер смог достичь настоящего профессионализма.

Ключевые слова: концертмейстер, многострочные партитуры, оркестровые переложения, инструменталисты, хоровое дирижирование, коллективное музицирование.

Miagkova S.I.

Miagkova Svetlana Ivanovna, Associate Professor, Department of General Piano, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Russia, 660049, Krasnoyarsk, st. Lenina, 22. E-mail: info@kgii.ru.

On the question of the specialization of a choral accompanist

Abstract. The article discusses the structural elements of the features of the work of a choral accompanist and methodological techniques that will help novice accompanists gain the necessary experience. In accompanist art, the pianist's activities in the choral conducting class and in the choir are the most technically complex and time-consuming. The accompanist deals with multi-line scores that include transposed voices; performs an arrangement of orchestral versions, which are associated with great pianistic difficulties; and along with this, with peripheral vision, the accompanist must perceive and correctly interpret the conductor's manual gestures. Only the formation of appropriate techniques and the acquisition of basic skills will allow the

pianist to be in creative unity with the team. These specific techniques and skills require constant reflection and improvement in order for the accompanist to achieve real professionalism.

Key words: accompanist, multi-line scores, orchestral arrangements, instrumentalists, choral conducting, collective playing.

Концертмейстерская деятельность в классе хорового дирижирования обладает рядом специфических особенностей, требующих всестороннего и подробного рассмотрения.

Репертуар, который изучается и исполняется в классе, условно можно разделить на две группы. К первой можно отнести хоровые произведения, исполняемые *a capella*, а ко второй – хоровые произведения с инструментальным сопровождением. В зависимости от программы, которая изучается в классе, ставятся определённые задачи и перед концертмейстерами. Некоторую функциональную взаимосвязь можно наблюдать при исполнении хоровых произведений. Акколада с нотным текстом распределяется между двумя концертмейстерами. В частности, если произведение предназначено для смешанного хора, то деление происходит на мужские и женские партии.

Следует отметить одну интересную особенность, присущую только хоровой (вокальной) музыке. Партия тенора записывается в скрипичном ключе, а исполняться должна на октаву ниже. Можно назвать это элементом транспонирования, что тоже требует развития определённого навыка. Пианист-солист играет только то, что видит в нотах; у него вырабатывается адекватное восприятие видимого и исполняемого. Транспонирование ломает этот стереотип. Больше трудностей возникает, конечно же, у концертмейстера, который исполняет мужские партии: бас и тенор. Партия баса выписывается в басовом ключе, а тенор – в скрипичном. Неопытный концертмейстер часто сбивается при исполнении и переводит теноровую партию тоже в басовый ключ, что ведёт к искажённому звучанию.

Ещё одна особенность, которая присуща только этому виду концертмейстер-

ской деятельности, – умение охватить четырёхстрочную (иногда пяти-, шестистрочную) партитуру и должным образом исполнить её. В сольной практике пианист работает только с двумя (изредка – тремя) нотоносцами. Концертмейстер же всегда обязан следить ещё и за третьим нотоносцем – партией солиста, что уже требует определённого навыка. И уж, конечно, немалые трудности для пианиста представляют собой многострочные партитуры. На первоначальном этапе порой кажется, что даже глазом невозможно сфокусировать все партии, прочесть ноты на них. Всё кажется расплывчатым и даже трудноисполнимым. Тем не менее, приобретая со временем навык, концертмейстер способен воссоздать не только гармоническую вертикаль, но и отслеживать голосоведение каждой партии. Это и есть то мастерство, которое нарабатывается упорной практикой.

В поле зрения концертмейстера всегда должен находиться дирижёр, поэтому пианист постоянно играет, если так можно сказать, «на ощупь». Его глаза прикованы к нотному тексту, причём он должен видеть не только свою партию, но и всю акколаду по вертикали. Однако и это ещё не всё. Боковым зрением он должен реагировать на дирижёрское волеизъявление, дабы не нарушать синтез исполнительского ансамбля, его «живого» дыхания. Здесь концертмейстеру необходимо знать ещё одну особенность дирижёрской техники – распределение функционального показа между руками. Правая рука дирижёра отвечает за басы и альты, левая – за тенора и сопрано. Подобное переименование не совпадает с распределением партий у концертмейстеров. Необходимо вырабатывать умение реагировать на взмах руки, обращённой к другому концертмейстеру, и наоборот. В партитурах порой встречаются крайне

изошрённые ритмы, частая их смена, что может привести к сбою. И только понимая дирижёрский жест, можно подхватить голосоведение в нужный момент, в удобном месте и не нарушить целостность исполняемого произведения.

Ещё одним из важных моментов концертмейстерской практики является выработка единого туше у пианистов. Хоровое пение предполагает мягкое, объёмное, насыщенное звучание, что вступает в определённое противоречие с природой рояля, клавишного инструмента. Недопустимо сухое или несколько прямолинейное прикосновение к клавиатуре, т. к. оно мгновенно может разрушить нужный эмоциональный строй произведения. Поэтому необходимо наполнить каждую ноту выразительностью, сочностью, огромным напряжением. Все партии хоровой фактуры должны быть «пропеты»: с длинными фразами и цепным дыханием. Выработка подобного туше позволяет замаскировать ударную природу рояля, его специфическую особенность.

Как ни странно, но наибольшую трудность для ансамблевого исполнения на уроке представляют хоровые произведения в очень медленном темпе с использованием крупных длительностей. В неопытной дирижёрской руке часто возникает метрономическая неточность, некая расплывчатость, что немедленно ведёт к постоянному несовпадению («кваканью») вертикального исполнения. И если произведения со сложным ритмом, в быстром темпе или какими-то техническими неудобствами можно со временем выучить и добиться слаженного ансамбля, то при медленном темпе, как правило, возникает дефицит идеального слышания ритма. Выход здесь один. Доверить исполнение всей партитуры одному, более опытному концертмейстеру, который поможет преодолеть начинающему хормейстеру неритмичность, обрести дирижёрскую уверенность и почувствовать наполнение нот крупных длительностей более мелкими.

Несколько иные задачи встают перед концертмейстерами, когда ими исполняются инструментально-хоровые произведения. Разделение партий происходит следующим образом: концертмейстер, сидящий справа от дирижёра, исполняет оркестровую партию; другой же, находящийся по левую руку, – вокальную партию. Задачи, стоящие перед каждым из них, различные.

Необходимо отметить, что исполнение оркестровой партии, переложённой для фортепиано, является специфической отраслью концертмейстерского искусства как в общем, так и в классе хорового дирижирования в частности. Исполнение любого клавира ставит перед пианистами определённые технические задачи, порой труднопреодолимые. Здесь важно помнить, что в процессе создания клавира упрощение оркестровой фактуры часто приводит к усложнению фактуры фортепианной. И необходимо с некоторой долей критичности относиться к тому, что предлагается в клавирных переложениях. Зачастую нотная запись может быть неисполнима, и поэтому концертмейстер имеет право на творческое переосмысление различных фрагментов. Нужно всегда помнить, что одна и та же партитура может быть переложена для фортепиано различными способами. Сколько редакций – столько и переложений.

Кроме того, концертмейстер должен владеть хорошими знаниями оркестровки, т. к. они подсказывают ему необходимый эмоциональный настрой, будят воображение. Оркестровую музыку нельзя исполнять «по-фортепианному». Пианист должен воссоздать оркестровые краски, владея различными приёмами туше. Так, имитация звучания скрипичного пиццикато должна отличаться от флейтового стаккато. Даже легато струнных инструментов имеет свои исполнительские градации, будь то скрипки или виолончели. В любом случае это должно звучать достаточно насыщенно и разнообразно в тембровом отношении.

Начиная работу над симфоническими или оперными фрагментами, концертмейстер обязан чётко представлять себе характер данного отрывка, понимать его место в общей драматургической концепции и представлять психологическое состояние действующего лица.

Не менее важно учитывать стилевые различия оркестровой красочности. Каждому композитору присущи свои особенности оркестрового письма и, соответственно, масштабы звучания. Оркестровка Моцарта, Глинки, безусловно, отличается от оркестрового письма Римского-Корсакова или Вагнера. Начинаящему концертмейстеру здесь может помочь знакомство с партитурой, а если необходимо, то и с грамзаписью произведения. Это позволит избежать формального исполнения, где будет преобладать только моторика и виртуозный пианизм, и поможет осмыслить художественные задачи.

Необходимо всегда учитывать и тот момент, что темповые и динамические обозначения в оркестровых партиях при переложении для рояля не могут быть идентичными. Медленные темпы часто сдвигаются, что обусловлено невозможностью исполнения протяжённого звучания, аналогичного оркестровому. Ударная природа рояля предполагает также более определённую, даже можно сказать, острую атаку звука, нежели у любой оркестровой группы.

Исполнение кульминационных фрагментов оркестровых *tutti* следует соизмерять со звучностью, свойственной роялю. Любое фортиссимо должно оставаться благородным.

Есть ещё один любопытный момент. Например, вступление к реквиему Моцарта *d-moll* и к реквиему Верди *g-moll* изложено октавами в низком регистре. Но исполнять их одинаково нельзя, в противном случае будет нарушен определённый эмоциональный строй музыки. У Моцарта – это пиццикато виолончелей, удвоенных контрабасами. Исполнять *piano* всю выписанную фактуру в клавире – значит перегрузить её динамически. Поэтому первый

звук ещё допустимо взять в октаву, а затем лучше оставить только один верхний голос. Это поможет достичь иллюзии прозрачности. Другое дело – оркестровка Верди. Там к скрипичной группе присоединяются ударные инструменты. Поэтому концертмейстер имеет право сыграть октавы в ещё более низком регистре, чем указано в нотной tessiture. Это поможет достичь более объёмного, насыщенного звучания, приближённого к оркестровому. Знание оркестрового письма помогает концертмейстеру в классе хорового дирижирования творчески переосмыслить клавирный нотный текст.

В оперных сценах особое место занимают речитативы, которые несут определённую смысловую нагрузку. Оркестровый аккомпанемент отличается обычно простотой и лапидарностью. Задача концертмейстера состоит не только в том, чтобы вовремя брать отдельные аккорды, но и в умении достичь выразительности исполнения, владея художественными и техническими ресурсами.

Хотелось бы отметить ещё один момент. Часто в клавирах встречаются темы, выписанные мелкими нотами. Как правило, они изложены столь неудобно, что становятся как бы необязательными для исполнения. Здесь концертмейстер обязан определить для себя важность этой темы или инструментального эпизода в общей канве оркестрового звучания. Можно создать свою фортепианную транскрипцию, которая позволит приблизить исполнение к реальному звучанию оркестра.

Функции второго концертмейстера сосредоточены на исполнении хоровых и вокальных партий.

О сложностях исполнения четырёхстрочной фактуры писалось выше: трудность специфической фокусировки нот зрением, особенности записи теноровой партии. Порой голоса имеют свою подвижную мелодическую структуру, что превращает её в четырёхголосное фугато. Здесь иногда допустимы купюры в тексте, особенно если темп произведения подвижный. Важно показать вступление каждого

голоса и его начальное тематическое проведение.

К другим специфическим особенностям концертмейстерской практики можно отнести исполнение аккомпаниатором вокальной партии. Необходимо учесть тембровые особенности «воображаемого вокалиста». Прямолинейное туше здесь недопустимо. Каждую ноту необходимо наполнять огромным напряжением, выразительностью, можно даже сказать, вибрато. Любое поверхностное прикосновение к клавиатуре будет только выявлять ударную сущность молоточкового инструмента, каковым является рояль. Концертмейстеру необходимо учитывать специфические особенности вокального произношения – замедления, ферматы, цезуры, поэтический текст. Даже на практике дирижёры не навязывают свою волю вокалистам-исполнителям, а как бы подстраиваются под них. Концертмейстер должен учесть и этот момент в своём исполнении. Любой мотив должен прозвучать выразительно, в стиле *bell canto*, даже с определённой ритмической свободой. В противном случае вокальные рулады могут превратиться в трескучие упражнения и выглядеть смешно и неуместно.

Отдельно хотелось бы ещё остановиться на специфических особенностях, с которыми концертмейстер соприкасается при выступлении с хоровым коллективом на государственном экзамене или на концертной площадке.

Прежде всего, это – новая акустика зала и новый инструмент, а зачастую и непривычное местоположение рояля. В зависимости от размеров концертной площадки концертмейстер может оказаться и лицом к залу, и спиной или сидеть левой стороной, обращённой к зрителям. Всё это не способствует лучшему состоянию аккомпаниатора и его слуховому восприятию. Иногда рояль могут поставить за хором, и концертмейстер плохо себя слышит. Несмотря на такие «военные маневры», он должен сохранять «олимпийское» спокойствие, не показывая своего волнения,

настроения. Просто нужно знать, что акустически звук рояля будет всё равно прекрасно слышен в зале, и ни в коем случае не следует форсировать, пережимать.

Известно, что пианист перед выступлением всегда хочет разыграться, чтобы выйти на сцену подготовленным. При выступлении с хором таких возможностей не бывает. И чтобы избежать «холодных», неразыгранных рук, концертмейстеру не помешает сделать пальцевую гимнастику хотя бы на любой поверхности. Это – проблемы пианиста, и он не должен озадачивать ими дирижёра или хор. В противном случае своей нервозностью можно нарушить настрой всего коллектива и даже изменить не в лучшую сторону трактовку какого-либо произведения.

Концертмейстер находится в напряжении всегда. Во-первых, это обусловлено тем, что партия фортепиано включает в себе огромное художественное содержание и немалые технические (порою виртуозные) сложности. Во-вторых, основное его внимание сосредоточено на хоре-солисте. Под контролем находятся ансамблевое равновесие и баланс звучности. Однако аккомпаниатору ни в коем случае не следует показывать своего волнения. Напротив, своим спокойствием он способен «погасить» излишнее волнение дирижёра, особенно неопытного.

Концертмейстер должен быть готов к неожиданностям любого рода. Прежде всего, это изменение темпа. Иногда неопытный дирижёр от волнения может взять более быстрые темпы, чем планировалось. При потере с первых минут контроля над большим коллективом возникает реальная опасность появления тенденции к ускорению. Конечно же, задача концертмейстера слиться воедино с хором и не вступать в противоречие с «волей» дирижёра. При этом любой проигрыш, любой мелодический эпизод в партии рояля необходимо сыграть максимально выразительно и содержательно, как бы подать его крупным планом. Это может помочь дирижёру избежать инерции, услышать

внутри себя наполнение длительностей более мелкими и прекратить тактирование целыми тактами. Часто подобные огрехи бывают даже незаметны для слушателя. Ещё Николай Андреевич Римский-Корсаков метко подметил, что «дирижирование – дело тёмное».

Несомненно, выступление на сцене предусматривает взаимопонимание партнёров и умение изменять трактовку произведения «сиюминутно», живо импровизируя на сценической площадке. Концертмейстер должен отойти от шаблонного исполнения, от «домашней заготовки». Предугадывание, творческая инициатива – это те качества, которые помогут концертмейстеру на сцене во время художественного воплощения своей партии. Одновре-

менно ему приходится визуально контролировать дирижёрскую технику и пение хора-солиста.

Специализация хорового концертмейстера отсутствует как таковая среди учебных программ в высших музыкальных учебных заведениях. В курсе концертмейстерской подготовки предусмотрено лишь обучение пианистов аккомпанированию вокалистам и инструменталистам. Как следствие, выпускники, молодые специалисты не способны сразу работать с хоровыми коллективами. И только практический опыт плюс глубокие теоретические познания позволят со временем достичь профессиональных высот в этой сфере и добиться желаемых результатов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: На материале выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. – 104 с.
2. Вопросы музыкальной педагогики: Сб. статей. Вып. 6. / Сост. В. Игонин, М. Говорущко. Л.: Музыка, 1985. – 71 с.
3. Карпычев М. Как нужно играть на рояле. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2021. – 327 с.
4. Кононенко В. А. Овладение профессией «Концертмейстер» на современном этапе: проблемы и перспективы // Модернизация художественного образования: Материалы международной конференции «Д. Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог». К столетию со дня рождения Д. Б. Кабалевского. (Москва, 13–18 декабря 2004 года) / Под ред. Е. Д. Критской, М. С. Красильниковой. – М., 2004. – С. 200–207.
5. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.
6. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. – №5. – С. 72–75.
7. Чачава В. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. 2003, № 2. – С.24–27.
8. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.
9. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. 2-е изд., испр. и доп. М.: Музыка, 1987. – 60 с.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Alekseev A. D. Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelja: Na materiale vydajushhihsja pianistov proshlogo i nastojashhego. M.: Muzyka, 1991. – 104 s.
2. Voprosy muzykal'noj pedagogiki: Sb. statej. Vyp. 6. / Sost. V. Igonin, M. Govorushko. L.: Muzyka, 1985. – 71 s.
3. Karpychev M. Kak nuzhno igrat' na rojale. – Novosibirsk: Novosib. gos. konservatorija im. M. I. Glinki, 2021. – 327 s.
4. Kononenko V. A. Ovladenie professiej «Koncertmejster» na sovremennom jetape: pro-blemy i perspektivy // Modernizacija hudozhestvennogo obrazovanija: Materialy mezhdunarodnoj konferencii «D. B. Kabalevskij – kompozitor, uchenyj, pedagog». K stoletiju so dnja rozhdenija D. B. Kaba-

-
- levskogo. (Moskva, 13–18 dekabnja 2004 goda) / Pod red. E. D. Kritskoj, M. S. Krasil'nikovoj. – M., 2004. – S. 200–207.
5. Krjuchkov N. A. Iskusstvo akkompанемента как predmet obuchenija. – L: Muzgiz, 1961. – 72 s.
 6. Kubanceva E. I. Process uchebnoj raboty koncertmeјstera s solistom i horom // Muzyka v shkole. – 2001.-№5. – S. 72-75.
 7. Chachava V. Nekotorye voprosy obuchenija koncertmeјstеров // Fortepiano. 2003, № 2. – S.24–27.
 8. Shenderovich E. M. V koncertmeјsterskom klasse: Razмышlenija pedagoga. – M.: Muzyka, 1996.
 9. Shenderovich E. M. O preodolenii pianisticheskikh trudnostej v klavirah: Sovety akkompаниатора. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Muzyka, 1987. – 60 s.

Поступила в редакцию 18.06.2021.

Принята к публикации 21.06.2021.

Для цитирования:

Мягкова С.И. К вопросу о специализации хорового концертмейстера // Гуманитарный научный вестник. 2021. №6. С. 39-45. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2021/06/Miagkova.pdf>