

УДК 78.421

Т.О. Молчанова

МИСТЕЦТВО ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

Постановка проблеми. Фах піаніста-концертмейстера є одним із найбільш затребуваних у спільному процесі музикування. На сьогодні він втілює багатовимірний вектор формування цього виконавського різновиду та підпорядкований декільком напрямом: оперний і балетний концертмейстер (у театрі опери і балету), хору, вокальних, інструментальних, оперно-симфонічних, хорових класів музичних навчальних закладів тріади: дитяча музична школа – музичне училище – вищий навчальний музичний заклад. А в структурно-ієрархічній системі навчання піаністів у вищих музичних закладах до цього додамо ще й асистентуру-стажування з концертмейстерства (в Україні), виконавську аспірантуру (у Росії), магістерські курси Lied, літні школи інтерпретації камерної музики (у Європі, США). Представник цієї професії виступає і у ролі педагога (викладання предмету), організатора (позашкільні установи) та психолога (вирішення нестандартних ситуацій під час концертних виступів з солістом).

Поза тим дотепер діяльність цього музиканта знаходиться на рівні допоміжного функціонування. Дослідження різноманітних аспектів роботи концертмейстера залишаються найменш вивченою галуззю педагогіки та музикознавства. А існуючі навчальні посібники, збірки статей, методичні поради прикладного значення, присвячені теорії та практиці концертмейстерства, не поповнюють дефіциту знань як у напрямі концептуальних питань, так і комунікативної моделі цього багатофункціонального фаху.

Мета статті – проаналізувати сучасний стан мистецтва піаніста-концертмейстера, пояснити амбівалентність думки щодо його затребуваності та довести, що на сьогодні цей фах постає як складне інтегроване утворення в єдності всіх структурних компонентів, що потребує аналізу історичних етапів становлення, розробленої системи набуття іманентних знань і навичок і визначення паритетності у спільному виконавському процесі.

Виклад основного матеріалу. Отож по-перше, таку амбівалентність у ставленні до концертмейстерського фаху можна пояснити довготривалою усталеною думкою щодо другорядності цього різновиду діяльності – такої, що не потребує виявлення власної індивідуальності піаніста, а відповідно не вартує уваги та, за іронічним висловом відомого концертмейстера Дж. Мура, «сприяє успіху концерту не більше, ніж гардеробник» [2; 36]. Цікавим постає й дослідження витоків походження соціальної ніші «завжди другий» (до якої історично відносили акомпаніаторів-концертмейстерів), здійснене чеським скрипалем Я.Зіхом. Вельми цікаво про це пише С.Саварі: «На його (Я.Зіха – Т.М.) думку, це рангове визначення виникло у системі струнного квартету, коли другий скрипаль, що виконував партію «секондо» повторював першу, що називалася «прима». У громадській думці партія першої скрипки була оточена ореолом культу соло. Перший скрипаль тримав мелодію та, по суті, все в квартеті. Недарма навіть на побутовому рівні виник вираз «Грати першу скрипку». До виконавця другої партії ставилися зверхньо як до супроводжуючого» [1; 28]. Тож не дивно читати гіркий іронічний вислів одного найвідоміших віолончелістів ХХ ст. Г.П'ятигорського: «Вагоме значення піаніста-аккомпаніатора рідко отримує гідного визнання. Хороші концертні програми для смичкових інструментів поєднують камерно-ансамблеву музику з фортепіанною партією однакової значущості – рівність, якою акомпаніатору не дозволено скористатися. Кришка його роялю закрита, він має бути стриманим. Він грає по нотах і за меншу винагороду грає їх набагато більше, ніж соліст... про нього ледве згадують у рецензіях» [3; 181].

До того ж протягом тривалого часу вважалося нормальним не фіксувати імен-прізвищ

акомпаніаторів-концертмейстерів на афішах, не оголошувати їх під час виступів на радіо чи телебаченні. І навіть коли у 1904 році прізвище акомпаніатора Д.Корнілова з'явилося на платівці з записами відомого російського співака Л.Собінова, це позиціонувалося як випадковість. Не можна не погодитися з Є.Епштейном: «Здебільшого можна прочитати наприкінці рецензії, що «піаніст такий-то сприяв успіху концерту». – Та не сприяв, і брав участь від початку до кінця! – вигукнув за «круглим столом» Є.Шендерович (*виступ на Ташкентській конференції концертмейстерів* – Т.М.). – Потрібно, нарешті, навчити рецензентів розуміти, що соліст і концертмейстер – нерозривні компоненти!... Концертмейстер бере участь у конкурсі від самого початку зародження ідей участі у змаганні співака чи інструменталіста – вони разом обирають репертуар, разом проходять муки та радощі творчого процесу. А оцінка праці різна: соліст може стати лауреатом, концертмейстер як виняток «потягне» лише на диплом і на одну десяту від премії. Хіба ж це не принизливо?» [6; 2].

Твердження щодо другорядності інструментальної партії, її виключно супровідної ролі формувалося ще за часів Середньовіччя і панувало до доби Ренесансу, будучи пов'язаним як з неповною нотацією і практикою *basso ostinato*, тривало і з появою гомофонно-гармонічної системи з провідною роллю мелодії у цій ієрархічній будові.

По-друге. Парадоксальну ситуацію, що склалася, можна мотивувати й тим, що акомпанування, як різновид виконавської практики, довгочасно культивувалося, насамперед, як побутове музикування, тож у сфері фахової діяльності вважалося другорядним. Та й уособлення композитора і виконавця протягом довшого часу гальмувало процес виокремлення фаху концертмейстера, оскільки будь-яке виконавство атрибутивно передбачає контакт з іншою людиною, іншою свідомістю та іншим задумом. Тому простішим видавалося гра свого власного твору композитором, який міг відштовхуватися від власного чуття в його інтерпретації, – відповідно логічним була виконавська діяльність композиторів в якості акомпаніаторів. Доконаним фактом є те, що майже всі видатні композитори займалися акомпануванням. У цьому контексті наведемо приклади творчої співпраці композиторів зі співаками: Ф.Шуберта з Й.Фогелем; М.Мусоргського з Д.Леоновою; С.Рахманінова з Ф.Шаляпіним, А.Неждановою, Н.Кошиць; М.Метнера з М.Оленіною-Д'Альгейм, М.Дейша-Сионіцькою, Е.Шварцкопф; М.Лисенка з Н.Забелою, Л.Балановською, Н.Калиновською-Доктор, О.О'Коннор, О.Петляш, М.Микишою; зі скрипачами з І.Водольським, О.Шевчиком, віолончелістом В.Алоїзом-Музикантом, фаготистом К.Дудою; В.Барвінського з Р.Любінецьким, М.Голинським, М.Менцінським, О.Любич-Парахоняк, Г.Крушельницькою, М.Маслюком, віолончелістом Б.Бережницьким тощо.

З іншого боку, історично склалося, що більшість солістів-вокалістів та інструменталістів володіли фортепіано (клавесином, клавикордом). Тож могли водночас навчати (грі чи співу), акомпанувати та керувати процесом. Щоправда лише співаки могли одночасно виконувати обидві ролі – у такому форматі супровід свого співу носив характер автоакомпанементу¹. Цей тип музичного акомпанементу отримав найбільшого поширення у народному епосі (мистецтво мандрівних музикантів), згодом діахронно – у міському побуті (виконання романсів з власним супроводом, авторських пісень), а на сьогодні існує ще й у мистецтві бардів, джазі та сучасній естрадній музиці.

Певною мірою це твердження стосується і фаху концертмейстера балету, оскільки для акомпанування балетним екзерсисам та репетиціям у XVIII-XIX ст., здебільшого, використовувалася скрипка. Перевага цього інструмента полягала у тому, що вчитель балету сам міг грати на скрипці і водночас контролювати рухи танцівників, карати своїх учнів смичком (про це йдеться у книзі М.Тарасова «Классический танец» [4], а також, що є преференційним – різноманітність скрипкових штрихів якнайбільше відповідала артикуляційним елементам балетного екзерсису.

Процес виокремлення концертмейстерства у самостійний різновид фахової діяльності піаніста розпочався лише у другій половині XIX ст., а завершився у XX ст. Наприкінці XIX ст. у Петербурзькій і Московській консерваторіях була запроваджена підготовка піаністів до різноманітної виконавської творчості – і не лише у галузі сольного, а й дуетного та ансамблевого музикування. Зокрема у статуті Московської консерваторії від 1866-1867 рр. (директором на той час був М.Рубінштейн) було постульовано проведення особливої практики для піаністів старших курсів (як орієнтацію на виробничу практику) у форматі акомпанування колегам з інструментальних і вокальних класів під керівництвом свого професора. А у Петербурзькій консерваторії у 1880 році (перший директор А.Рубінштейн) відкрився клас інструментального ансамблю («клас спільної гри»), де студентів навчали акомпанувати співакам і інструменталістам. 1939 р. до програми навчання студентів-піаністів вже офіційно запроваджено курс акомпанування, який до того ж викладали відомі музиканти (зокрема О.Глазунов, Ф.Блуменфельд).

Прикладом різноманітної виконавської діяльності на той час слугували саме видатні піаністи і композитори, що спеціалізувалися як у сольній грі, так і диригуванні, акомпануванні – М.Мусоргський, згадані вище брати Антон і Микола Рубінштейни, Ф.Блуменфельд; в Україні – М.Лисенко, Ф.Косенко, Ф.Надененко, В.Барвінський, Н.Нижанківський та ін. У двох іпостасях виступали й К.Ігумнов, О.Гольденвейзер, батько і син Генріх і Станіслав Нейгаузи, С.Ріхтер та багато ін.

Виокремленню концертмейстерства у самостійний різновид сприяли і деякі акомпаніатори-концертмейстери, що займалися композицією – писали твори, що згодом виконували співаки. Зокрема, відомим є виконання Ф.Шаляпіним творів свого піаніста-концертмейстера Ф.Кенемана (балади «Как король шёл на войну» [сл. М.Конопницької], концертної обробки бурлацької пісні «Эй, ухнем!, романсу «Три дороги» [сл. М.Конопницької], романсу «Кузнец» [сл. Скитальця]; скрипалем К.Флешем перекладу для скрипки та фортепіано відомої арії Г.Генделя «Dignare, o Domine», зробленої його концертмейстером Е.Бруно; виконання Л.Собіновим романсів свого сина і концертмейстера в одній особі Б.Собінова; популяризація багатьма співаками відомого танго «Утомлённое солнце», створеного концертмейстером О.Цфасманом; пісень «Руки», «Эх, Андрюша», «Встречи», «Бескозырка» К.Шульженко, І.Юр'євою, В.Бунчиковою, Т.Кравцовою, Е.П'єхою, які створив акомпаніатор І.Жак; у репертуарі Б.Гмирі було багато творів Л.Остріна-концертмейстера, а С.Крушельницької – Б.Дрималика. У цьому дискурсному ряді назвемо й піаністів-концертмейстерів, що займалися упорядкуванням, редагуванням, клавірними перекладами творів камерно-вокального та оперного репертуару (Є.Шендерович, В.Чачава, О.Єрохін, Г.Паторжинська). А інші залюбки виступали й виступають у ролі режисерів-постановників оперних вистав, філармонічних концертних програм (Н.Грігор, Україна; О.Леонт'єва, Карелія, Росія), продюсерами (М.Баранкіна, Росія; Н.Дудік, Ізраїль), малюють картини на музику, де присутнє слово (А.-Л. Гастальді, Франція); поєднують виконання класичної та авангардної музики, поезії, імпровізації та розповіді (С.Діннерстейн, США).

Тож прикметним явищем XX ст. є зростання уваги до тих різновидів виконавської діяльності, що протягом тривалого часу позиціонувалися як допоміжні (мається на увазі концертмейстерство). Історичні ж процеси, відповідно, зумовили тенденцію до виникнення профільної спеціалізації: у 20-30-х рр. XX ст. почали відкриватися концертмейстерські класи в усіх музичних училищах і консерваторіях, відбувалася диференціація функцій виконавців, зростала імперативність виховання професійних концертмейстерів. Поза тим не є секретом, що і дотепер у навчанні піаністів преференцій отримує саме сольне виконавство, що певною мірою деформує та штучно обмежує їх фаховий потенціал, перешкоджаючи всебічному розвитку піаніста як музиканта широкого профілю.

На сьогодні в амбівалентному визначенні «того, хто грає разом з солістом» поступово змінюється тезаурус фахової скерованості цього напряму виконавської діяльності піаніста –

здебільшого його йменують «піаніст-концертмейстер» через необхідність володіння педагогічними функціями. В англomовних країнах використовують дефініцію «*vocal coach*» [тренер вокалістів²], а також «*pianist*»; у німецькомовних («*Meister Lied*»). Стала очевидною і його репрезентативна роль у музичному виконавстві. Суттєво змінився і сам супровід (як частина музичної тканини, призначеної для виконання піаністом-концертмейстером), поставши рівноправною частиною твору, функціонально значущою, насиченою емоційно і технічно, яка бере активну участь у дуетно-діалогічному зв'язку з партією соліста, що є характерною тенденцією музики ХХ ст. На сьогодні можна аргументовано постулювати: у цьому керунку відбувається інституціоналізація принципів, що забезпечують формування фаху піаніста-концертмейстера, що став самостійною та водночас самодостатньою ланкою виконавського мистецтва, а для багатьох піаністів – пріоритетним. У 2003 р. у Росії створена Гільдія піаністів-концертмейстерів, що займається питаннями соціального і творчого статусу фаху, комунікує організацію концертів, допомогу у працевлаштуванні, підтримання конкурсів і фестивалів, проведення майстер-класів, лекцій і відкритих уроків у рамках «Школи концертмейстерського мастерства» за участю відомих музикантів. Гільдія співпрацює з фондом «Наше будущее».

Відбуваються Всеукраїнські та міжнародні конференції з питань концертмейстерської роботи. Першою інтенцією у цьому напрямі в Україні став Всеукраїнський семінар-практикум з питань концертмейстерства, організований у жовтні 1989 р. кафедрою концертмейстерства Донецького музично-педагогічного інституту ім. С.Прокоф'єва (тепер – Музична академія ім. С.Прокоф'єва). Проводяться і Всеукраїнські конференції з теоретичних і практичних питань концертмейстерської роботи у Львові (2003, 2012 рр.), Харкові; науково-практична конференція «Професія концертмейстера в ХХІ веку» (Москва, Росія).

У 2007 р. у Білоруській державній академії музики відбулася Міжнародна конференція з питань концертмейстерства, присвячена 90-річчю Е.М. Тирманд – однієї з засновниць білоруської концертмейстерської школи. На базі Петрозаводської державної консерваторії ім. О.Глазунова у рамках Всеросійського відкритого фестивалю-конкурсу учнів музичних училищ і коледжів з камерного ансамблю та концертмейстерського класу проходять щорічні курси «Формирование концертмейстерского мастерства учеников: проблемы преподавания и исполнительства»; а у 2012 р. у Самарі відбулася Регіональна науково-практична конференція концертмейстерів дитячих музичних шкіл і дитячих шкіл мистецтв «Формула успеха-2012». У Єкатеринбурзі Уральським державним педуніверситетом регулярно проводиться Всеросійська студентська олімпіада з дисципліни «концертмейстерський клас».

Статус піаніста-концертмейстера почали підтримувати і багато вокальних та інструментальних конкурсів різних рівнів, що відзначають концертмейстерів дипломами та іншими нагородами. Проводяться й адресні конкурси, в яких оцінюються саме піаністи-концертмейстери: Міжнародний Відкритий конкурс юних концертмейстерів «Амадей» (від 2003 р. проводиться що два роки, Харків), конкурс «Юный концертмейстер» (Челябінськ, Росія), конкурс молодих концертмейстерів у Нижньому Новгороді. Від 2001 р. у Москві відбувається Всеросійський оперний конкурс-фестиваль концертмейстерів «Далог во имя цельности», а від 2003 р. у Санкт-Петербурзі – щорічний міжнародний Фестиваль-конкурс «Три века классического романса» (засновник і директор – відомий російський концертмейстер О.Гадасинська), у рамках якого триває конкурс вокально-фортепіанних дуетів. Як зазначається у прес-релізі цього Фестивалю-конкурсу: «Співак і піаніст беруть участь у змаганнях на рівних і отримують однакові премії... Ми прагнемо звернути увагу на піаніста як на рівноцінного учасника вокально-фортепіанного дуету» [5]. Також погляд на роль піаніста-концертмейстера у спільному виконавському процесі демонструє і номінація *Lied* з виступом «*Duo fur gesand und clavier*» (дует голосу і фортепіано) у конкурсі «Franz Schubert and the Music of Modernity», що проводиться у Граці (Австрія) [7]. Разом із тим на конкурсах та музичних фестивалях щоразу підносяться питання амбівалентності складних

завдань, що стоять перед концертмейстером, його ролі у співпраці з солістом, місії у розвитку та вкладі у кінцевий художній результат і того положення, на яке, здебільшого, позиціонують концертмейстера, а також диспропорції у заробітних платах.

На сьогодні визріла нагальна потреба ґрунтовного концепційного дослідження цілісного феномену мистецтва піаніста-концертмейстера у контексті історико-культурних процесів і принципів практичного функціонування цього різновиду діяльності зі скеруванням на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень. Потребує певного переформатування і дефініційний тезаурус фахового визначення піаніста-концертмейстера, що надасть можливості осмислити та окреслити об'єктивні та суб'єктивні характеристики цієї професії. Історична динаміка мистецтва спільного виконавства та у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера, системна репрезентація важливих домінант фахового призначення музиканта цього керунку у тій чи іншій галузі здатна розширити та збагатити концептуальний простір подальших досліджень, а комплексний підхід у вирішенні окреслених питань – з'ясувати механізми функціонування цього фаху.

Отже, мистецтво піаніста-концертмейстера – виконавський різновид, що гнучко фіксував трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, що еволюціонувало синхронно з безперервною зміною історичної структури музичної культури та з кожним етапом оновлювало магістральний напрям, широту обріїв. Крокуючи хронологічними сходами, поступово наповнювалися джерела «життєзабезпечення» цього мистецтва, долалися недоліки попередніх періодів, відбувалася органічна кореляція асимілятивних процесів у межах кожного століття. У культурно-історичному процесі довший час існувала тенденція акцентування первинної ролі соліста у дуетному виконавстві та визначення функції музиканта, що супроводжує, як другорядної, допоміжної. Розвиток сучасного суспільства, що характеризується динамізмом соціальних і культурних процесів, новою парадигмою освіти, змінив вимоги до фахових якостей піаніста-концертмейстера, відмінними рисами діяльності якого постають багатопрофільність і поліфункціональність. На сьогодні спільний виконавський процес вже неможливий без його участі – у сучасному часопросторі цей фах постає як складне інтегроване утворення в єдності всіх його структурних компонентів. Можна з упевненістю стверджувати, що у виконавській практиці сформувався фах піаніста-концертмейстера з іманентним комплексом професійних функцій і навичок, що є невід'ємною складовою музичної культури та потребує нагального утвердження його паритетної ролі у спільному виконавському процесі.

Примітки

¹ Зокрема, відома українська співачка С.Крушельницька іноді виконувала у концертах народні пісні під власний супровід. І навіть записала кілька платівок з романсами О.Аренського та С.Рахманінова (фірма «Schirmer», Нью-Йорк, 1939).

² Американський піаніст-концертмейстер Х.Тімоті у своїй статті «What is Vocal Coaching?» («Хто такий тренер вокалістів?») робить пояснення терміну «*vocal coaching*» – тренування вокаліста концертмейстером, який працює над усіма аспектами співу, крім техніки звукоутворення (останнє є завданням вокального педагога).

Список використаної літератури

1. *Аккомпанемент как профессия и искусство*: Тексты лекций / Сост. С.Савари. – Х., 1993. – 60 с.
2. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур / Пер. с англ. В.Чачавы. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
3. *Пятигорский Г.* Виолончелист. Фрагменты из книги / Г.Пятигорский // *Исполнительское искусство зарубежных стран* / Сост. сб. и ред. Г.Эдельмана. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 5. – С. 127-215.

4. *Тарасов Н.И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.

5. *IV Международный конкурс «Три века классического романса».* – Режим доступа: [http // www.conservatory.ru](http://www.conservatory.ru)

6. *Эпштейн Е.* В концерте принимает участие... / Е.Эпштейн // Муз. жизнь. – 1989. – № 15. – С. 2.

7. *Franz Schubert and the Music of Modernity (19-28 february 2003).* Graz [Austria]. – Режим доступа: [http // www.rugac.at](http://www.rugac.at)

Резюме

Аналізується мистецтво піаніста-концертмейстера у сучасному часопросторі, пояснено причину погляду на цей фах як на другорядний, обґрунтовано необхідність перегляду його статусу у бік паритетної ролі у спільному виконавському процесі.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, другорядність, трансформація становлення, динаміка розвитку, тезаурус, багатофункціональність.

Summary

Molchanova T.O. Art of pianist-concertmaster in sociocultural context of contemporaneity

This article analyzes the art of piano accompanist in the modern chronotope, deals with the explanation of prolonged perception of this profession as a one of the secondary-rated, justifies the need for a review of its status towards parity role in the joint-performing process.

Key words: piano accompanist, secondary role, transformation of becoming, dynamics of development, multifunction's.

Аннотация

Анализируется искусство пианиста-концертмейстера в современном хронотопе, объясняется причина длительного восприятия этой профессии как второстепенной, обосновывается необходимость пересмотра её статуса в сторону паритетной роли в совместном исполнительском процессе.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, второстепенность, трансформация становления, динамика развития, многофункциональность.

Надійшла до редакції 9.12.2013 р.