

Е. И. ПОНОМАРЁВА

Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова

ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «КАБЫ ЗНАЛА Я»)

Замечательный пианист, известный концертмейстер Д. М. Лернер в статье, посвящённой концертной работе с выдающейся оперной артисткой М. П. Макаковой, страстно увлечённой камерным исполнительством, приводит строки из письма своей многолетней партнерши. Провозгласив нормой ансамблевого творчества «...слитность единого исполнения, Мария Петровна сетовала на то, что “никто и никогда не пишет об ансамбле певца и концертмейстера”» [5, с. 258].

Миновало не одно десятилетие, прежде чем появилось немало ярких и глубоких книг, статей и даже обстоятельных методических разработок, в которых с исчерпывающей полнотой раскрываются технические механизмы и психологические основы этого творческого тандема, исследуется природа тонкой, неповторимо-сложной и притягательной сферы концертмейстерства. Среди авторов и фигурантов научных публикаций – легендарные музыканты, украсившие своими именами пантеон концертмейстерской славы: Джеральд Мур, Софья Вакман, Важа Чачава, Евгений Шендерович... И лишь одно осталось неизменным: весьма распространённое снисходительно-небрежное отношение к концертмейстерам как несостоявшимся виртуозам.

В некоторых работах ценнейшим профессиональным качеством концертмейстеров провозглашается «умение и готовность быть вторым». Комплекс «второстепенности» нередко омрачает представление об этой сложной и благородной профессии, незаменимой в сфере художественных коммуникаций. И зачастую выпускник фортепианного факультета ощущает себя обойдённым судьбой, принимая концертмейстерскую квалификацию как признание творческой ущербности. Свою причастность к данной специализации он не готов рассматривать как одну из привилегий: она проявляется в той исключительной потребности, которую испытывает в пианисте подавляющее большинство исполнителей на других инструментах. Но если часть из них выступают и как солисты, то у певцов число действительно сольных выступлений, без аккомпанемента, крайне ограничено. И обладатели даже самых редких по красоте и мощи голосов обречены на союз с концертмей-

стером, нуждаясь в сотворчестве с ним не только во время выступлений на концертах, фестивалях и конкурсах, но и особенно в период многочисленных репетиций в процессе обучения.

«Проверенный временем ансамбль певца с хорошим пианистом – залог творческого роста исполнителя», – писала М. П. Макакова. Определяя место концертмейстера в творческой судьбе певца, выдающаяся оперная артистка ставила исполнителя фортепианной партии в один ряд с режиссёром. На сцене «около нас не было Станиславского с его знаменитым “не верю”, – пишет она, – и приходилось доверять своим ощущениям, а главное вкусу пианиста, который являл собой художественного эксперта и представлял ещё во многих лицах» [6, с. 124].

Как справедливо утверждал В. Н. Чачава, постигший все профессиональные секреты и на практике, и в теории, «...концертмейстер-пианист – это и солист, и равноправный партнёр, и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства...» [11, с. 25].

Давно уже как афоризм повторяется известный тезис Е. М. Шендеровича, убеждённого в том, что «...плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором». Развивая эту мысль, автор блистательных книг «В концертмейстерском классе: Размышления педагога», «С певцом на концертной эстраде», как и другие специалисты в данной области, обозначает обширный комплекс навыков, которым должен владеть музыкант, достойный звания концертмейстера. Этот комплекс включает виртуозное чтение с листа, искусство импровизации, развитый музыкальный вкус, а кроме того, целый ряд личностных свойств, обеспечивающих профессионалу «многоплоскостное» внимание и стремление не состязаться, а консолидироваться с солистом, «активно» подчиняться ему, как предлагает В. Н. Чачава (см.: [12]).

Отвечая столь сложным и многообразным требованиям, пианист едва ли не вправе возгордиться, воспринимая концертмейстерство как избранничество, как молчаливое признание творческого универсализма. Но что-то постоянно мешает музыкантам, в особенности начинающим, молодым, поверить в престижность своей профессии, стре-

мясь пополнить, увы, немногочисленные ряды тех, кому без колебаний солист-виртуоз доверит свою исполнительскую судьбу, а вокалист – ещё и свой уникальный голос, и с воодушевлением заключит с ним партнерский союз. Причины следует искать не в тарификационной сетке и других признаках «профессионального неравенства» концертмейстера, и ныне причисляемого к учебно-вспомогательному персоналу. Проявление социокультурной дискриминации, которой неизменно подвергается концертмейстер, способный проявлять чудеса творческого партнёрства, – это, скорее, следствие серьезных изъянов в организации концертно-сценической жизни и заметных пробелов в учебном процессе.

Проблемы формирования профессионального сознания стоят в музыкальных вузах достаточно остро. Для их решения потребуется не раздувать до бесконечности учебные планы, и без того страдающие избыточностью, а отыскать ту область интеграции уже существующих дисциплин, которая позволит наглядно и полно представить творческой молодежи специфические законы профессии и, прежде всего, конкретные механизмы творческого взаимодействия, которые опираются на особый коммуникативный талант пианиста. Его и следует развивать, в первую очередь, не допуская пассивного подчинения певцу, поскольку концертмейстер «...должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причём участником “второплановым”, и при этом уметь приспособить своё видение музыки к исполнительской манере солиста» [7, с. 21]. Не теряя собственной индивидуальности, не ощущая себя ни жертвой, ни изгоем, концертмейстер призван проявлять любовь не только к голосу своего партнёра, но и, как считает С. П. Сахарова, «...к каждой интонации вокальной партии...», к декламационной артикуляции...» [9, с. 86]. И он обязан, в первую очередь, как предлагает В. Н. Чачава, «...пытаться во всём, большим и малом, способствовать раскрытию индивидуальности партнёра» [12, с. 84].

Оправдывая суть самого термина «концертмейстер», пианист в союзе с партнёром выступает режиссёром творческого праздника, которым, по мнению С. П. Сахаровой, и является концертное выступление. «Концерт – это итог совместного труда пианиста и певца. Позади поиски, сомнения, творческие споры, техническая работа. <...> На сцену выходят два Мастера, два Музыканта» [9, с. 85]. Иными словами – и эту точку зрения охотно разделит любой первокурсник, – в процессе публичного выступления равноправные участники ансамбля демонстрируют рождённый совместными усилиями исполнительский замысел.

Но какие конкретные принципы обеспечивают полноту его воплощения? Очевидно, необходимо проследить их действие в процессе непосредственной работы над конкретным произведением, наиболее репертуарным и привлекательным в исполнительском плане для обоих партнёров.

Оптимальным примером, на наш взгляд, может служить романс П. И. Чайковского на стихи А. К. Толстого «Кабы знала я, кабы ведала». Он включён в учебную программу фортепианного факультета и считается обязательным сочинением, изучаемым в I семестре II курса. Вокалистам он рекомендован к освоению на последних курсах, кроме того, он часто украшает собой программы вокальных конкурсов, учебных и профессиональных концертов и в равной степени доступен разным типам голосов, предрасположенных к драматической выразительности: его поют и меццо-, и центральные сопрано. Этот же романс по праву считается «коронкой» репертуара многих видных исполнительниц, проявляющих себя как в камерном, так и в оперном амбула. Например, солистка Большого театра СССР М. Максакова, желая проложить «мостик взаимопонимания с публикой», любила открывать свои концертные программы этим «очень трогательным романсом, богатым по драматургии, по выразительным краскам» [6, с. 128].

Совершенно самостоятельное в тематическом отношении, можно сказать, изолированное от последующего изложения, отделённое от него паузой и знаком ферматы, вступление рождает ощущение хрупкой беззащитности: в старательности аккуратных повторов сквозит детская наивность. Но в этой прозрачно-хрустальной музыке сосредоточено нечто большее, чем просто пасторальный образ деревенской свирели, упомянутый и В. Н. Чачавой, и В. А. Васиной-Гроссман, заметившей противоположность «идиллического пастушеского наигрыша» самой песне: «Нам представляется, что он введён здесь в том же значении, что и наигрыш пастуха в заключении сцены письма в «Евгении Онегине», – для того, чтобы своей безмятежностью подчеркнуть смятение чувств героини» [2, с. 283].

В опере, как и в пушкинской поэме, этот образ пленяет прозаической простотой: «Там рожок пастуший будит селянина». А *сиротливое* звучание прелюдии и постлюдии в романсе не случайно рождает у Чачавы сравнение с *непелищем*, характеризующая состояние душевной опустошённости героини и усиливая отмеченное Васиной-Гроссман её родство с оперными персонажами композитора: Татьяной, Настасьей, Марией, Лизой. К тому же здесь фортепианная прелюда весьма необычна: она заключает в себе уже итог свершившегося, результат тех событий и переживаний, которые

вслед за этим оживут в основной части этого «драматического монолога», как с полным правом называет романс Чайковского В. Н. Чачава. Это своего рода *преждевременный эпилог*, можно сказать, «опережающий финал», – не случайно же его буквальным повторением прозвучит фортепианная постлюдия. И для того, чтобы проникнуть в истинное содержание этой загадочной пасторали, В. Н. Чачава рекомендует пианистам начинать освоение текста с напряжённейшей кульминационной интерлюдии – в ней таится ключ к трагической концепции целого.

Целесообразно с предельной тщательностью расставить исполнительские ремарки: если во вступительном разделе напрашивается «спокойное» слово «*semplice*», то в заключительном целесообразно заменить его более экспрессивным эпитетом «*doloroso*». Не случайно в постлюдии некоторыми пианистами осторожно используется весьма «каверзный» приём чуть заметной оттяжки темпа внутри фраз, и речь здесь идёт не о замедленном, а о «затруднённом» движении, передающем внутреннюю усталость души. Как видим, принцип ассоциативного мышления в партнёрской работе певца и концертмейстера неотделим от весьма значимого этапа совместного освоения художественного текста, который предполагает составление исполнительского плана. И в этом процессе между участниками исполнения не может быть разделения ролей на главную и второстепенную.

Ответственность пианистических задач, стоящих в прелюдии к данному романсу, обусловлена не только тем, что концертмейстер здесь выступает в одной из трёх своих ипостасей – как солист, но и в необходимости проявления тонкой штриховой культуры. В статье «О типичных ошибках и неточностях в прочтении нотного текста у студентов-пианистов» (см.: [3]) опытный музыкант-практик К. П. Виноградов предостерегает своих молодых коллег против прямолинейной трактовки *staccato* – он пишет о недопустимости сведения этого штриха только к отрывистому звучанию. Исследователь замечает, что длительность стаккатируемого звука сокращается вдвое. При этом, однако, сам звук под воздействием штриха меняет свой тембр: в прамбуле к романсу он становится колким, льдистым, вызывая ощущение холода: душа застыла...

В процессе совместной работы над произведением певец и концертмейстер должны, в первую очередь, объединить творческие усилия на пути развития ассоциативного слуха – на интонационном, фактурном и штриховом уровнях. Кроме того, обоим партнерам важно проявить особую чуткость к жанровым модуляциям внутри текста.

Прежде всего, концертмейстеру в первом разделе романса «Кабы знала я» необходимо уловить в своей партии переход от начальных «хоровых реплик» к упругой многострунности рояльных аккордов на словах «Как лихого коня буланого, звонконового, долгогривого, супротив окон на дыбы вздымал!». Пианисту предстоит словно выткать красочный узор по канве полнозвучного поэтического текста – о таком прямом взаимодействии напоминал и Дж. Мур, обозначив один из разделов своей книги «Прощальный концерт» именно так: «Стихи и фортепиано» [8, с. 134–140]. И здесь же найдет подтверждение бесспорный тезис В. Д. Калининой, убеждённой в том, что «аккомпаниатор должен чувствовать слово так же глубоко и тонко, как певец» [4, с. 99].

Этап ассоциативно-метафорического прочтения текста в работе партнеров неразрывно связан с другим, смысл которого заключается в том, чтобы, как выражался Б. В. Асафьев, «проинтонировать партитуру в себе» [1, с. 189]. На основе *внутреннего интонирования текста* складывается в исполнительском сознании *интонационный сценарий сочинения*. Вариант исполнительского сценария излюбленного романса М. П. Максаковой отличается поразительной краткостью и всеобъемлющей полнотой. Приведём его полностью: «Начальные слова: “Кабы знала я, кабы ведала” – я произносила задумчиво, ровно, как бы вспоминая былое. Но дальше оно вновь оживало, воспоминания пробуждали на время чувство утраченной любви. Тесситура постепенно повышалась, расширялась интервалами: “Не смотрела бы из окошечка я на молодца разудалого”. В высоком регистре доходило до fortissimo с твердыми акцентами, передающими отчаяние героини: “в росе ноженьки не мочила бы”, а верхняя нота со спускающейся широкой каденцией на слове “Ах” звучала как выражение беспредельного горя, как рыдание. Последние слова: “Кабы знала я, кабы ведала”, разделённые паузами, я уже произносила без дыхания, словно слезы сжимали горло» [6, с. 128].

Этот *вокальный сценарий* несколько не противоречит *пианистическому*, в котором концертмейстер закономерно обращает внимание на особенности фортепианной фактуры, с учётом ее «энергоёмкости» – так, как это делает В.Н. Чачава. Он прямо предупреждает своих младших коллег о том, что, исполняя «страшные аккорды» интерлюдии, они будут вынуждены «показать максимальную силу»: «Это – извержение вулканической страсти, сметающей всё на своём пути, разрушающей всё своей несокрушимой мощью» [10, с. 73].

Кроме того, в данном сочинении, на первый взгляд, не сулящем пианисту больших технических трудностей, должна быть тонко решена зада-

ча фактурных изменений. Те же аккордовые фигурации в одном случае мягко стелются, плавно льются, не разрушая светлой атмосферы *упования* – в контрастном вальсообразном начале второй строфы (*Molto più mosso, vivace*) на словах: «Кабы знала я, кабы ведала, для него бы я не рядилась». Вслед за этим фактурный приём преобразуется, заряжаясь жёсткой акцентностью, подчиняясь тревожному порыву: «В росе ноженьки не мочила

бы, на просёлок тот не глядела бы».

В целом же, в этом удивительном творении композитора под названием «Кабы знала я», как замечал вдохновенный поэт рояля Важа Чачава, «чудится тайна, бездна недоговорённости» [10, с. 73]. И перед неразлучными партнёрами – певцом и концертмейстером – вновь простираются необозримые горизонты творческих исканий и счастливых прозрений...

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
2. Васина-Гроссман В. Русский классический романс. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
3. Виноградов К. О типичных ошибках и неточностях в прочтении нотного текста у студентов-пианистов // Искусство концертмейстера: Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: учеб. пособие: IV курс (II семестр). СПб.: Композитор, 2007. С. 88–112.
4. Калинина В. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности пианиста-концертмейстера: дис. ... канд. иск. Саратов, 2015. 217 с.
5. Лернер Д. Счастье творческого общения // М. П. Максакова: Воспоминания. Статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 254–259.
6. Максакова М. На концертной эстраде // М. П. Максакова: Воспоминания. Статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 123–133.
7. Маркошвили Л. Работа концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов: метод. разработ. Тверь, 2014. URL: <http://infourok.ru/user/markoishvili-lyubov-aleksandrovna>.
8. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
9. Сахарова С. Воспитание концертмейстера: сб. метод. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. 96 с.
10. Чачава В. «Кабы знала я...»: Романс П. И. Чайковского на стихи А. К. Толстого // Искусство концертмейстера: Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: учеб. пособие. СПб.: Композитор, 2005. II курс (I семестр). С. 73–75.
11. [Чачава В.] Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. 2003. № 2. С. 24–27.
12. Чачава В. Уметь подчиняться активно (интервью с И. Бельской) // Советская музыка. 1991. № 8. С. 83–87.
13. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 208 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. O muzyke Chaykovskogo: Izbrannoe [On the Music by P. Tchaikovsky: Selected Works]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 376 p.
2. Vasina-Grossman V. Russkii klassicheskii romans [Russian Classical Romance]. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1956. 352 p.
3. Vinogradov K. O tipichnykh oshibkakh i netochnostyakh v prochtenii notnogo teksta u studentov-pianistov [On the Typical Mistakes and Inaccuracies in the Reading of Music Text by Students-Pianists]. Iskusstvo kontsertmeistera: Osnovnyye repertuarnye proizvedeniia pianista-kontsertmeistera [Art of an Accompanist: The Basic Repertoire Works of Pianist-Accompanist]: manual for high schools of music. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2007. The IVth course (Semester I). P. 88–102.
4. Kalinina V. Bazovye komponenty i professional'naia spetsifikatsiia v tvorcheskoy deyatelnosti pianista-kontsertmeistera [The Basic Components of the Specification and Professional Pianist-Accompanist]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Saratov, 2015. 217 p.
5. Lerner D. Schast'e tvorcheskogo obshcheniia [A Happiness of the Creative Communication]. M. P. Maksakova: Vospominaniia. Stat'i [M. Maksakova: Memoires. Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. P. 254–259.
6. Maksakova M. Na kontsertnoi estrade [On the Concert Stage]. M. P. Maksakova: Vospominaniia. Stat'i [M. Maksakova: Memoires. Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. P. 123–133.
7. Markoishvili L. Rabota kontsertmeistera v klasse strunno-smychkovykh instrumentov [A Work of the Accompanist in the Class of Stringed Bow Instruments]: methodic work. Tver, 2014. URL: <http://infourok.ru/user/markoishvili-lyubov-aleksandrovna>.

8. *Mur Dzh.* Pevets i akkompaniator: Vospominaniya. Razmyshleniya o muzyke [A Singer and Accompanist: Memoires. Reflections on Music]. Moscow: Raduga Press, 1987. 432 p.

9. *Sakharova S.* Vospitanie kontsertmeistera [Education of an Accompanist]: collected methodological articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. 96 p.

10. *Chachava V.* «Kaby znala ya...»: Romans P. Чайковского на стихи А. К. Толстого [«If I'd known...» Romance by P. Tchaikovsky to verses by A. K. Tolstoy]. *Iskusstvo kontsertmeistera: Osnovnye repertuarные произведения pianista-kontsertmeistera* [Art of an Accompanist: The Basic Rep-

ertoire Works of Pianist-Accompanist]: manual for high schools of music. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. The II course (Semester I). P. 73–75.

11. [*Chachava V.*] Nekotorye voprosy obucheniya kontsermeysterov [Some Issues of the Accompanists' Education]. *Fortepiano* [Piano]. 2003. No. 2. P. 24–27.

12. *Chachava V.* Umet' podchiniat'sia aktivno (interv'y u s I. Bel'skoy) [To be Able to Submit Actively (interview with I. Belskaya)]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music]. 1991. No. 8. P. 83–87.

13. *Shenderovich E. V.* kontsertmeisterskom klasse: Razmyshleniia pedagoga [In the Accompaniment Class: Reflections of a Teacher]. Moscow: Muzyka Press, 1996. 206 p.

**ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОГО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «КАБЫ ЗНАЛА Я»)**

Публикуемая статья призвана обозначить важнейшие проблемы формирования ансамблевого мышления певца и концертмейстера, составляющих равноправный тандем. Опираясь на собственный педагогический опыт, автор стремится представить творческой молодёжи специфические законы профессии – прежде всего, конкретные механизмы творческого партнёрства. При этом акцентируется возможность преодоления распространённых предрассудков относительно «вторичности» и «подчинённости» концертмейстера по отношению к солисту-вокалисту. Обучаясь в вузе, оба участника ансамбля приобретают неограниченные перспективы освоения партнёрских навыков на основе тесной консолидации. На примере конкретного сочинения – романса П. И. Чайковского «Кабы знала я...» – исследователь освещает принципы «многоплоскостного» внимания и ассоциативно-образного мышления,

позволяющие партнёрам успешно справиться с освоением художественного текста: осмыслить и проинтонировать трёхстрочную «партитуру», совместными усилиями выстроить исполнительскую драматургию, детально выверить и озвучить интонационный сценарий сочинения, не забывая о том, что поэтический текст вокальной музыки в равной степени определяет художественные намерения певца и концертмейстера. Совершенствуя ассоциативный, интонационный и фактурный слух, овладевая нормами ансамблевого творчества и достигая слитности исполнения, интерпретаторы достигают органичного союза, открывающего необозримые горизонты творческих исканий и счастливых прозрений.

Ключевые слова: камерное пение, искусство концертмейстера, «многоплоскостное» внимание, ассоциативно-образное мышление, драматургический план исполнения, интонационный анализ.

**PRINCIPLES OF CREATIVE CO-OPERATION
OF A SINGER AND A CONCERTMASTER
(ON THE EXAMPLE OF ROMANCE "IF I HAD KNOWN" BY P. I. TCHAIKOVSKY)**

The article is called for identifying the most important problems of formation as applied to ensemble consciousness of a singer and an accompanist, constituting equal tandem. Based on her own experience of teaching, the author seeks to clearly and completely submit to the creative youth the specific laws of the profession and, above all, the specific mechanisms of the creative partnership. Moreover, the possibility to overcome the common prejudices about the «secondary» and «subordination» of accompanist's profession in relation to a soloist-vocalist is accentuated. In the high-school course of training, the two ensemble members receive unlimited

prospects of development their partnership skills in a close consolidation. With the example of specific composition – the romance «If I'd known...» by P. Tchaikovsky – the researcher presents the principles of «multi-focus» and associative-imagery thinking, which assist the partners to cope successfully with mastering of the artistic text: to comprehend and intone the three-line «score» of romance, to build a performing dramaturgy with joint efforts, to provide and realize in detail the intonation scenario of work (not forgetting that the poetic text in vocal music equally defines the artistic intentions of the singer and accompanist). Improving associative, tonal and

textural hearing, mastering the rules of ensemble creative activity and achieving fusion of performance, the interpreters attain vast horizons of creative searching and happy insights in an organic union.

Key words: chamber singing, art of accompanist, «multi-focus» attention, associative imagery thinking, dramaturgic performing plan, intonation analysis.

Пономарёва Елена Ивановна

доцент кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

Ponomareva Elena I.

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble and Accompaniment Training
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

