Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена

«Некоторые составляющие концертмейстерского

комплекса пианистов»

(Методическая работа)

**Составитель:**

**Казакова Ольга Александровна,**

**преподаватель ГБПОУ Иркутский областной**

**музыкальный колледж имени Фридерика Шопена**

**Иркутск 2020 г.**

**Некоторые составляющие концертмейстерского**

**комплекса пианистов.**

Концертмейстерская работа – специфическая, многогранная сфера творческой деятельности, требующая достаточно обширных знаний, умений, навыков, эрудиции и высокой музыкальной культуры. К сожалению, в наше время, уделяется мало внимания проблемам в работе концертмейстера, ещё меньше пишется литературы на эту тему. В связи с этим у некоторых молодых специалистов возникают вопросы, сомнения и затруднения в практической деятельности. Проблем было бы меньше, если бы пианист помимо технической оснащённости обладал так называемым концертмейстерским комплексом. Из каких же составляющих складывается этот комплекс, какими же компетенциями должен владеть пианист, чтобы стать профессиональным концертмейстером, всегда желанным партнёром у любого солиста?

Значимая составляющая концертмейстерского комплекса – это искусство хорошо владеть своим инструментом (роялем) как технически, так и музыкально. Слабый пианист не может стать профессиональным концертмейстером. Необходимо отметить, что и опытный солист не сможет достичь ощутимых результатов в аккомпанементе, пока не постигнет законы ансамблевых соотношений. Пианист среднего уровня, конечно, сможет найти свою нишу в этой специальности (например, стать концертмейстером в детском саду или где-то играть лёгкие аккомпанементы), но никогда у него не будет возможности выйти на большую сцену и аккомпанировать хорошему солисту.

Навыки владения инструментом мы приобретаем в классе специального фортепиано и приходим в концертмейстерский класс, имея определённый уровень подготовки. Каждый пианист имеет свой уровень техники. Если исполнитель хочет иметь хорошую техническую оснащённость – это рождает у него повышенную потребность в работе. Другими словами, уровень техники прямо пропорционален труду. Приобретает технику тот, кто в ней нуждается, кто имеет в ней потребность. Даже каждый известный пианист имеет свою технику. Например: стихийно неистовая техника у Д. Мацуева, благородная – у Н. Луганского, утончённая, стилистически филигранно выверенная – у Е. Кисина. Причём у каждого пианиста своя красочная палитра. Педагог концертмейстерского класса не имеет возможности заниматься совершенствованием вашего технического уровня. Педагог может только подсказать удобный технический приём, помочь разобраться в конкретном сложном месте. Если вы хотите свободно владеть роялем, без усилий исполнять любую фактуру, значит, вы сами должны позаботиться о своём техническом совершенствовании.

Специфика концертмейстерской работы зависит от рук пианиста. Человек с большими фактурными руками будет больше востребован у духовиков (труба, саксофон, тромбон), а пианист с небольшими руками, с хорошей беглостью и артикуляцией будет уверенно себя чувствовать в классе флейты или домры. Хотя профессиональный концертмейстер должен уметь играть любую фактуру и в любом темпе.

Теперь вспомним определения слов Аккомпаниатор и Концертмейстер.

**Аккомпаниатор** – это пианист, работающий только на концертах.

**Концертмейстер** – пианист, помогающий исполнителю разучивать партии, работать над образом и аккомпанирующий солисту на концертах.

Когда концертмейстер долгое время работает с одним инструментом или голосом, то он уже многое знает, понимает и может многим помочь солисту: подсказать верную манеру подачи звука (близость вокальной позиции или правильное положение и опору смычка), чистоту интонации, ровность звуковедения (удержание дыхания или смена позиции), ритмическую устойчивость, верность штрихов, фразировки. Опытному концертмейстеру педагог может доверить, самостоятельно, сделать какую-либо часть работы. Это может быть начальный период выучивания текста или предконцертный момент. Целесообразно заметить, что концертмейстеру необходимо осознавать свою роль посредника между педагогом и обучающимся. Он не имеет права вмешиваться в технологические вопросы. Педагогический аспект его работы заключается в умении стать ближайшим помощником педагога, его ассистентом.

Поговорим о фундаментальных для концертмейстера компетенциях и навыках, способных сделать ансамблевое звучание идеальным.

Концертмейстерский комплекс подразумевает присутствие у пианиста самой главной составляющей – умение слушать и слышать партнёра, согласовывая с ним все свои действия и намерения. Особенность игры в ансамбле сводится к тому, что концертмейстеру необходимо понять свое назначение, то есть быть в ансамбле не солистом, а одним из участников действия, причём участником второплановым (не второстепенным и не второсортным). Солист-пианист свободен в своих высказываниях на рояле. Концертмейстер же должен адаптировать своё видение музыки к исполнительской манере солиста. В то же время ему следует сохранить свой индивидуальный облик. Грамотный концертмейстер сосредоточен не только на своем исполнении, он, в большей степени, всегда внимателен и чуток к партии солиста. Это залог хорошего ансамбля. Умение реагировать на малейшие динамические и агогические изменения и отклонения в солирующей партии – огромное достоинство концертмейстера. И. Гофман писал: «Угадывание в каждый данный момент намерений солиста составляет душу аккомпанемента» [4, с.177]. Нужно предслышать не только собственную игру, но, прежде всего, предугадывать развитие сольной партии. Такое единение воспитывается совместной работой, длительными репетициями, общением. У профессиональных концертмейстеров – это «в крови». Они уже после двух репетиций с новым партнёром чувствуют его манеру исполнения, его ощущение музыки.

Совместное музицирование с исполнителями на разных инструментах, а также с различными голосами выдвигает перед концертмейстером ряд специальных знаний и умений, технологических и музыкантских проблем. Пианист должен разбираться в тембровых особенностях, манере звукоизвлечения, игровых приёмах. Должен уметь дублировать (даже во время исполнения) сольную строчку. Но не всегда строчка солиста написана в скрипичном ключе. Допустим, партия виолончели часто пишется в басовом ключе, партия альта – в альтовом, а партии саксофона или кларнета вообще пишутся в других строях. И пианист должен владеть азами транспонирования.

Задача концертмейстера заключается в умении держать заданный темп. Нужно не допустить непредусмотренного ускорения или замедления у солиста. Для этого можно более подчёркнуто давать сильные доли, немного крупнее преподносить ритмические фигурации в аккомпанементе. Однако, если ученик от волнения не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа, не следует подгонять его резкими акцентами. Так как данные действия могут повлечь остановку исполнения произведения. Концертмейстер должен неотступно следовать за солистом, пусть даже тот путает текст, не выдерживает паузы, ускоряет длительности. Большая ответственность лежит на концертмейстере в выборе темпа во вступлении. От точности характера и темпа зависит успех исполнения. Концертмейстеру нельзя перестраховаться и взять темп чуть спокойнее (произведение может «развалиться») и в то же время нельзя поддаться своему темпераменту, не суметь справиться с волнением и взять темп быстрее, чем было намечено. Часто именно в аккомпанементе происходит смена темпа между частями или разделами музыкального произведения и концертмейстер должен взять на себя ответственность за введение нового темпа, предусмотреть, чтобы он был удобен солисту. В быстрых пьесах важно на протяжении всего произведения держать пульс, энергетику. Не подыгрывать отстранённо партнёру, не плестись за ним, а, если это необходимо, вести солиста, быть чуть впереди него. Очень важная задача у концертмейстера в кантиленной музыке – не дробить сильными долями фортепианной партии длинные фразы солиста.

Фортепианный звук в отличие, например от виолончельного или флейтового, не имеет ярко выраженного тембра. Фортепианный звук таит в себе возможность передать различные тембровые краски. Ф. Бузони говорил: «Рояль – лучший актёр между инструментами, т.к. может исполнять самые разнообразные роли: на нём можно подражать флейте, фаготу, арфе и т.д.»[5, с.58]. Роялю также помогает широкий диапазон звуковых и динамических возможностей. Однако не все инструменты могут этим похвалиться. И это создаёт определённые ансамблевые трудности. Концертмейстер должен играть тише солирующего инструмента или голоса. Мы должны слышать, прежде всего, солиста. Какая бы не была выразительная партия у рояля, она играется внятно, но негромко. Это частая проблема на концертах. И здесь необходим навык слышания музыки не рядом с собой, а как бы со стороны. В учебном заведении, во время репетиции с педагогом, выстроить звуковой баланс проще – педагог слушает произведение из зала.

Однако концертмейстеру необходимо самому учитывать звуковые и динамические особенности солирующего инструмента или голоса, его способности к усилению и угасанию звука. Известно, что домровый звук не может быть очень громким и насыщенным. Звуковые возможности домры и фортепиано различны: ff у рояля звучит во много раз громче, чем ff у домры. Или вспомним, как пронзительна флейта в верхнем регистре, как насыщенно и объёмно звучит наверху альт. Но стоит партии этих инструментов спуститься в нижний регистр – и они уже звучат тише, глуше. Скрипка – это инструмент, звучащий в основном в верхнем регистре, поэтому концертмейстеру не стоит форсировать звучание фортепиано в верхних октавах, т.к. это помешает восприятию скрипичной партии. Лучше обратиться к тембровой красочности звука. Так же концертмейстеру следует уделить внимание среднему и басовому голосам, чтобы общее звучание было гармонически выстроенным, объёмным, чтобы вертикаль была ясна. Часто не хватает басового голоса, а это гармоническая опора, основа для вертикали и ритмической устойчивости. Учитывая всё это, концертмейстер должен суметь выстроить динамический, звуковой баланс так, чтобы аккомпанемент не заглушал солирующий инструмент. Знание этих особенностей активизирует слух, направляет воображение не на абстрактное звучание рояля в партии аккомпанемента, а на особенности звучания конкретного солиста, и, естественно, корректирует общую динамику. Такие умения сделают вас удобным и всегда желанным партнёром для любого солиста.

Солирующий инструмент всегда стоит на первом месте, ему должно быть хорошо слышно сопровождение, а концертмейстер должен подать аккомпанемент в зависимости от нюансировки сольной партии. Иногда можно пользоваться левой педалью фортепиано (una corda), однако злоупотреблять ею нежелательно. Во время игры на левой педали теряется звуковая чёткость, отточенность штрихов и меняется тембровая окраска звука. Никогда не следует пользоваться ею для прикрытия плохого piano или чтобы просто изобразить pp. Пианист должен уметь при помощи одних пальцев извлекать необходимое звучание (даже самое утончённое pianissimo), использовать различные регистровые соотношения. Тогда и правую педаль можно будет применять более изысканную и сложную. Педаль не должна приводить к расплывчатости очертаний мелодии и гармоний. Любая фактура, сыгранная артикуляционно чётко, но на густой педали, будет слушаться мутно и невнятно. Такой аккомпанемент будет плохо поддерживать солиста. Но мы, конечно, пользуемся педалью, потому что она создаёт фон, который так необходим художественному произведению (представьте картину без фона – всё выглядит плоско). В оркестре роль педали отводится валторнам, контрабасам или мягким тромбонам. Сравните, как бы прозвучала тема у одних струнных или же на фоне духовой группы. В классической музыке или в произведениях с прозрачной фактурой нужно пользоваться педалью минимально, удерживая всё, что возможно, пальцами. Очень важно учитывать то, что открытая педаль способна захватывать посторонние обертоны. Во время игры с ярко звучащими инструментами (например, скрипкой, трубой, высоким сопрано) открытые струны рояля резонируют со звуками солирующего инструмента. При поднятых демпферах взятым звукам начинают резонировать многочисленные частичные тона, часто недружественные, которые и дают «грязное» звучание. Поэтому концертмейстеру необходимо быть внимательным и постоянно контролировать слухом общее звучание ансамбля. Вообще, всё, что может прозвучать без педали, не должно быть перегружено в ущерб ясности. Ф. Бузони говорил: «Неупотребление педали есть самое большое умение обращаться с педалями» [5, с.137]. «Пусть ваше ухо станет опекуном вашей правой ноги. Научить же употреблению педали, которое бы не зависело бы от вашего собственного уха, невозможно» [4, с.125].

Нужно ли открывать крышку рояля во время концертного выступления? На концертах стоит открывать крышку. Только мера открывания зависит от особенностей фортепиано, от акустики зала, от конкретного солиста и его инструмента. При открытой (даже на спичечный коробок) крышке, рояль звучит яснее, чётче, интереснее по тембрам.

Конечно, не всегда аккомпанемент является фоном солирующему инструменту. Он может принимать форму диалога или подражать солисту. А иногда может вступать в конфликт с ним, что присуще произведениям драматического или трагедийного характера. Тогда смысловой акцент переносится в партию сопровождения. И здесь концертмейстер может показать всё своё техническое и музыкантское мастерство.

Преодолеть ансамблевые трудности нам, прежде всего, поможет артикуляция. Артикуляция – это одно из основополагающих условий для совместной игры музыкантов, без соблюдения, которого нет полноценного ансамбля. Для оркестровых инструментов штриховая артикуляция является основным выразительным средством.

Особенность звукообразования на смычковых инструментах состоит в вариантной множественности способов артикуляции, сочетаемых с разнообразной тембровой окраской. Всё многообразие смычковых штрихов делится на две основные группы – раздельные и связные. Раздельные штрихи в струнно-смычковой группе имеют разные смысловые оттенки и различаются по характеру произнесения. Однако возможность их воспроизведения на фортепиано в сравнении со связными штрихами менее «трудоёмка» благодаря ударности извлечения на рояле. Другое дело – игра legato. Нужно знать, что в тексте смычковой партии лиги имеют различный смысл:

1) лиги, отражающие смену смычка;

2) лиги, обозначающие непосредственно связное звуковедение;

3) фразировочные лиги.

Воссозданию на фортепиано струнного legato, будут способствовать следующие исполнительские приёмы: во-первых, мягкость туше при глубоком и активном погружении пальцев в клавиатуру; во-вторых, ровность звуковедения при свободной руке; в-третьих, интонирование, приближенное к характеру интонирования на струнном инструменте. Аккомпанируя струнным инструментам, пианисты могут компенсировать краткость фортепианного звука широким диапазоном динамики, фактурой (преимущественно многоголосной, создающей условия для бесконечного, цепного дыхания), возможностью продлевать звук педалью. «Т.е., играя со струнным инструментом нужно ударную природу звукоизвлечения фортепиано приблизить к характеру интонирования на смычковых инструментах с помощью связной артикуляции и гибкой фразировки. Тогда фортепианное legato приобретёт свойства смычковой кантилены» [7, с.86].

Группу духовых объединяет источник звука – воздушный столб и система возбуждения в нём колебаний. Конструкция, материал технология исполнения делят все инструменты на две группы – деревянные и медные. Специфика звукоизвлечения на духовых инструментах связана с активностью атаки. Чёткость и ясность произнесения необходимы при любом из двух типов атаки – твёрдом (detache, staccato, martele) или мягком (legato). У деревянных духовых очень яркие конкретные тембровые характеристики. Показательно, что С. Прокофьев, мастер образных характеристик, в своей симфонической сказке «Петя и Волк» использовал для представления персонажей тембры деревянных духовых. Задача фортепианной артикуляции в ансамбле с деревянными духовыми состоит в достижении относительно малообертонового, темброво-конкретного звука. Основной способ артикулирования на рояле выражается в активной пальцевой атаке при ограниченном участии веса руки [7, с.89,94]. Важнейший момент – точная фиксация нажатия и снятия клавиши. Это убирает дополнительные обертоны, призвуки и даёт возможность заострить внимание на тембре духового инструмента.

Ансамблевые сочинения для медных инструментов с фортепиано достаточно немногочисленны. Причина в том, что наиболее характерное звучание меди раскрывается в яркой динамике с блестящим, открытым тембром. Исключением является валторна. При этом предельно насыщенная фортепианная динамика, в таких составах, зачастую нивелирует тембровое богатство инструмента, а также штриховые мелодические особенности. Вследствие этого в репертуаре медных духовых преобладают сочинения концертного плана. Репертуар деревянных духовых инструментов составляют камерные произведения – сонаты, сюиты, пьесы с фортепиано. Важнейшее свойство звука медных – его плотность. Она придаёт звуку особую яркость, блеск в высоких регистрах (труба), весомость, объёмность в низких регистрах (тромбон, туба). Главная особенность звучания рояля в таком ансамбле – оркестральность. Она обеспечивает динамическое наполнение и тембровое богатство общего звучания. Яркая динамика у рояля становится просто необходимой. При игре с медными духовыми инструментами также необходима чёткая артикуляция, но в сочетании с плотным, насыщенным фортепианным звучанием. Пианист должен активно пользоваться педалью, которая закрепляет звучание, достигаемое чёткой пальцевой артикуляцией.

Основу репертуара струнно-щипковых инструментов составляют народно песенные, танцевальные мелодии или произведения, заимствованные преимущественно из скрипичной и вокальной литературы. Основной исполнительский приём – удар и щипок – рождают звонкий и полётный звук. Другой приём – tremolo – образует мягкое, связное кантиленное звучание. Пианист, для достижения мягкого, светлого звука, сочетает цепкое пальцевое staccato с непродолжительной и неглубокой педалью в приглушённой динамике. Громкостная динамика щипкового инструмента меняется часто, дублируя интонационно-мелодический рельеф произведения. Пианист должен это знать и аккуратно поддерживать мелодическую линию сольного инструмента.

Уникальность ансамбля певческого голоса и фортепиано состоит в том, что в нём объединены два в своём роде замечательных инструмента: голос – как идеал, которому издавна стремились подражать исполнители-инструменталисты и фортепиано – как универсальный инструмент. Влияние вокальной культуры на фортепианное исполнительство проявляется в стремлении к естественности дыхания, к гибкости фразы, к тёплому тембру, к легатному звуковедению, к тончайшим динамическим нюансам и т.д. Однако аккомпаниатор в этом ансамбле не является второстепенным, ведомым, а, скорее, направляющим. Именно пианист определяет тональность, темп, динамику во вступлении и завершает музыкально-поэтический образ в постлюдии. Поэтому будет уместным рассматривать вокально-фортепианный дуэт как ансамбль равноправных партнёров. «Концертмейстер должен быть партнёром по дуэту, а не обслуживающим рабом-негром», – так пишет о задачах концертмейстера известный баритон Д. Фишер-Дискау [6, с.94].

Сложность вокальных дуэтов определяется разными факторами, но главная сложность – это вокальная агогика. Исполнительская свобода связана с дыханием певца и с произнесением слова (особенно согласных звуков). В силу того, что певческие согласные произносятся на более длинном и плавном, по сравнению с разговорным, дыхании, они требуют для озвучания дополнительного времени. Поэтому микроагогика в вокальной музыке означает, как правило, небольшое расширение темпа. Артикуляция и динамика в партии рояля становятся зависимыми от голоса в большей степени, чем в чисто инструментальных составах.

Концертмейстер должен разбираться в форме, фразировке исполняемых произведений. В процессе работы необходимо тщательным образом проработать следующие моменты: построение фразы, её смысловое членение (начало фразы, развитие и конец), пик кульминации, подход к ней. А именно, нужно найти общее движение, единое дыхание, настроение. У партнёров должны совпадать начала и концы фраз, разделов; должны совпадать паузы, приход на кульминацию; должно быть идеальным заполнение выдержанных нот. Следует обратить внимание на одновременное взятие аккордов. Если солист раскладывает (ломает) аккорд, то пианист играет свой аккорд с верхними звуками разложенного аккорда. Аккомпаниатору нужно чувствовать, как партнёр движется в произведении, как он дышит, берёт цезуры, насколько эмоционально он подходит к кульминации, каким образом подаёт вершину.

Важной составляющей концертмейстерского комплекса является профессиональная мобильность. В данном случае мобильность рассматривается как совокупность компетенций, реализуемых в профессиональной деятельности. В отличие от пианиста-солиста, который представляет добросовестно выученные произведения, концертмейстер, в силу специфики своей деятельности, зачастую не имеет достаточно времени на детальную работу и выучку, а порой выходит на сцену, читая с листа незнакомое произведение. Мобильность в первую очередь проявляется в умении быстро ориентироваться в нотном тексте. Приобрести этот навык возможно посредством систематического, тщательного и осмысленного чтения нот с листа. «Лучший способ научиться быстро читать с листа – это как можно больше читать с листа» И. Гофман [4, с.176].

Ещё один компонент концертмейстерского комплекса – исполнительская чуткость, гибкость, корректность в отношении к партнёру. Опытный концертмейстер предугадывает намерения своего партнёра, умеет их принять, и пойти за солистом, а в нужный момент повести его за собой, направляя трактовку к единому исполнительскому решению. Выдающийся пианист-аккомпаниатор и педагог Е. М. Шендерович в книге «С певцом на концертной эстраде» раскрыл значимость роли концертмейстера. «Концертмейстеру необходимо точно почувствовать тот момент, когда его солист чуть-чуть отошёл в сторону от задуманного, и пойти за ним, помогая открытию каких-то новых чувств и настроений. Степень талантливости заключается в этих «чуть-чуть» (автор имеет в виду, конечно, и солиста и концертмейстера). Чуть-чуть иначе построить фразу, и она заиграет другими красками, чуть-чуть изменить интонацию или произнести слова, и появится удивительная трепетность и возвышенность, чуть-чуть зазвучит мелодия у инструмента, и содержание наполнится новым значительным смыслом, а произведение обогатится неизвестными доселе чувствами и эмоциями. Чуткость партнёров – вот обязательное качество ансамбля, залог живого музицирования, естественного сиюминутного высказывания» [9, с.64].

Такое партнёрство особенно находит выражение на сцене. Вы знаете, что на сцене существуют определённые законы эстрадного состояния и поведения. Если говорить о внешней стороне, то нельзя упускать такие «мелочи», как выход на сцену и подготовка нот. Выходить на сцену нужно вместе, концертмейстер пропускает солиста вперёд. Исключение допускается в том случае, если концертмейстер женщина, а солист мужчина. Важно научиться скрывать волнение, контролировать свои эмоции, быстро адаптироваться к новым акустическим условиям концертного зала, его освещению, новому инструменту и другим неожиданностям. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет вам переворачивать ноты***.*** Если у вас хорошая реакция, и вы умеете переворачивать страницы сами не в ущерб фактуре и музыкальному звучанию, то вам проще. Но, если вам необходим человек, чтобы перевернуть страницы во время концерта, тогда нужно заранее найти подходящую кандидатуру***.***

Во время выступления от концертмейстера зависит, спасёт ли он слабое выступление или загубит хорошее. На концерте нужно словно раствориться в намерениях своего солиста, даже если он вдруг отклонился от подготовленной трактовки. Зато после концерта нужно тщательно проанализировать то, что произошло на сцене. Во время выступления важно относиться к солисту с уважением, с чувством такта, всегда суметь выручить его в непредвиденных обстоятельствах незаметно для слушателей (где-то подыграть ноты, подсказать слова, повторить проигрыш). И при этом не остановиться и донести до слушателя единую концепцию произведения. В таких ситуациях важна реакция, внимание, самообладание, воля.

Итак, концертмейстерский комплекс – это сложнейший конгломерат специальных знаний, умений и навыков, особого рода одарённости, позволяющей пианисту вести успешную концертную деятельность. А так как концертмейстерская работа является наиболее вероятной формой концертного исполнительства для большинства будущих пианистов, значит, задача преподавателей состоит в том, чтобы верно формировать концертмейстерский комплекс обучающихся.

**Литература**

1. Алексеев В. Заметки об особенностях искусства ансамбля и его роли в формировании молодого музыканта // Камерный ансамбль: сб. трудов препод. Консерватории. – Н. Новгород: 2002.
2. Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М.: Музыка, 1966.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971.
4. Гофман И. Фортепианная игра. – М. Государственное музыкальное издательство, 1961.
5. Коган Г. Ферруччо Бузони. М., «Советский композитор», 1975.
6. Фишер-Дискау Д. Отзвуки//Советская музыка,№12., 1989.
7. Чайкин С.Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. – Красноярск 2011.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. – М.: Музыка, 1996.
9. Шендерович Е.М. С певцом на концертной эстраде. Иерусалимский издательский центр, 1997.