

Акимова Е.А.

## Особенности работы концертмейстера и некоторые вопросы концертмейстерского искусства.

Искусство аккомпанемента является важной формой деятельности пианиста, не менее широкой и многообразной, чем сольное исполнительство. Мысль о том, что выступая в качестве аккомпаниатора, пианист раскрывает новые грани своего музыкального творчества, подтверждается многочисленными примерами: с солистами-вокалистами выступали Сергей Рахманинов, Эдвин Фишер, Глен Гульд, Святослав Рихтер. В качестве концертмейстеров проявляли себя такие известные молодые исполнители, как Андрей Коробейников, Николай Луганский, Александр Вершинин, Рэм Урасин. Думается, что большинству одарённых пианистов-солистов концертмейстерская деятельность вовсе не чужда, ведь она весьма интересна и разнопланова. В роли аккомпаниатора пианист готовит программы и выступает на концертной эстраде с солистами-вокалистами и инструменталистами, с вокальными ансамблями и хором, сопровождает танцевальные номера, работает с солистами и хором в театрах и учебных заведениях.

Существует несколько терминов для обозначения работы пианиста с солистами.

Аккомпаниатор исполняет музыкальную партию, сопровождающую выступление солиста. Аккомпаниатором может быть пианист, баянист, гитарист и т.д. Концертмейстером называют только аккомпаниатора-пианиста, поэтому классы в средних и высших учебных заведениях, где пианисты обучаются искусству аккомпанемента, называются концертмейстерскими классами.

Педагоги, ведущие курс концертмейстерского мастерства, готовят своих студентов-пианистов для самой распространённой в будущем исполнительской деятельности. Студент должен накопить за годы учёбы репертуар, научиться в определённые, довольно сжатые сроки сыграваться с солистом, овладеть рядом навыков для успешной концертмейстерской работы. Никакое учебное заведение не может сформировать законченного концертмейстера-профессионала, но оно обязано преподать студенту основные принципы, навыки и знания в области концертмейстерской работы, научить искусству аккомпанемента оперных, камерных, вокальных и инструментальных произведений. Само слово “ансамбль” (по-французски - “единство”) ставит перед исполнителем задачу строгого согласования совместного исполнительского замысла.

С самого начала концертмейстерской деятельности (начиная с обучения) следует обратить внимание на разницу между сольным и ансамблевым исполнительством. Многим пианистам, особенно начинающим, бывает очень трудно отрешиться от чувства “солирования”. Поэтому другой солист-певец или инструменталист на первых порах стесняет, сковывает концертмейстера. Нужно приучиться слышать и слушать своего партнёра, строго согласовывать с ним свои действия и желания. Пианисту надо научиться видеть и слышать все строчки произведения - нотные и текстовые – и воспринимать их как единое целое, как маленькую партитуру. Надо привыкнуть не отделять в сознании фортепианную партию от остального, как нечто самостоятельное.

В процессе совместной работы концертмейстеру приходится не только чутко реагировать на партию солиста во время игры, но и обговаривать общий план и детали интерпретации. Умение чётко и аргументировано излагать своё понимание произведения помогает учащемуся добиться ясного ощущения содержания музыки и проблем её исполнения.

Какие же проблемы могут встретиться в процессе работы?

## РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО ВСТУПЛЕНИЯ.

Играя вступление к произведению, пианист сразу же определяет общий темп. Поэтому перед тем, как начать, надо сосредоточиться и мысленно пропеть первые такты темы в пределах фразы, в условленном с солистом темпе. Иначе фортепианное вступление может оказаться в одном темпе, а вступление солиста в другом. Как правило фортепианное вступление играется более ярким, насыщенным звуком, чем последующий аккомпанемент, и лишь в конце вступления, непосредственно перед вступлением солиста, делается диминуэндо, а иногда ритенуто, соответствующее фразировочно-смысловому дыханию и подготавливающее вступление солиста. При отсутствии фортепианного вступления, для одновременного начала произведения, необходимо приучить ученика смычком или движением рук или головы уметь показать начало сильной доли.

## ДЫХАНИЕ.

В отношении к инструменталистам, будем говорить не о певческом, физиологическом, а о художественно-смысловом дыхании. У струнников понятие “дыхание” связано со сменой смычка. Кантиленное произведение никогда не исполняется в строго едином метроритме.

Возможны и даже необходимы некоторые агогические темповые отклонения, соответствующие общим художественным и смысловым задачам. Здесь действует тот же закон, что и в сольном фортепианном исполнительстве, а именно: всякое ускорение вызывает последующее замедление. Поэтому концертмейстер, давая возможность солисту излагать свободно музыкальную фразу, должен одновременно контролировать его, следить, чтобы все замедления и ускорения не нарушали логики художественной соразмерности в исполнении.

Затруднения для молодого концертмейстера могут возникать и на долгих звуках. Солист, взяв подобный звук, особенно если на нём не кончается фраза, должен чувствовать себя спокойно и комфортно и знать, что пианист поможет ему закончить фразу. Пианист в то же время должен чувствовать движение смычка (дыхания) и естественным образом распределить свой проигрыш на длину всей ноты.

Особую трудность в овладении искусством аккомпанемента представляют сочинения, написанные в быстром и очень подвижном темпе, в мелодии которых отсутствуют паузы. Пульс пьесы, её ритм ни на секунду не должен задерживаться, начинающие же музыканты-струнники часто грешат отсутствием четкой артикуляции и ритмическим единством. Поэтому задача концертмейстера усложняется вдвойне: уметь услышать ритмическое деление мелких длительностей и уметь сдержать ученика в заданном ритме и темпе, не допуская отклонений.

## СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ.

Существенным для концертмейстерской работы является уровень слухового восприятия ученика. Недостаток слухового контроля сказывается прежде всего в небрежном отношении к звучанию басового голоса – фундамента гармонии, ладовой опоры. Он важен для солиста и потому, что солист, слыша бас, легче ощущает гармоническую окраску мелодической линии, и потому, что басовый голос нередко служит метроритмическим ориентиром. Концертмейстер должен тщательно продумывать педализацию. Педаль должна подмениваться в контакте с гармоническим составом звуков в партии солиста. Неснятая вовремя педаль может погубить фразу солиста, внести в неё смысловой диссонанс.

## ВОПРОСЫ ТЕМПА И РИТМА.

Часто приходится сталкиваться с тем, что концертмейстер хорошо ориентируется в своей партии и чувствует солиста, играет музыкально, выразительно, но контролирует солиста лишь только на одной сильной доле такта. Если произведение написано в быстром темпе, то создаётся даже впечатление слаженности, но настоящей слаженности нет, и это покажут те места произведения, где движение идёт мелкими длительностями. К примеру: в скрипичной партии

всегда много мелких нот, требующих для должной выразительности исполнения отклонений от ровного движения. Вот здесь-то контроль и должен осуществляться пианистом буквально на каждом звуке – тогда любое растягивание или убыстрение темпа будет удобно для обоих участников ансамбля. Темп может меняться у исполнителя при смене позиции, переносе смычка, исполнении широких аккордов, которые нужно “ломать”, при смене штрихов и т. д. Концертмейстер должен знать все технологические сложности и проблемы своего солиста и учитывать это, “расставляя” длительности в случае расширения темпа или “сжимая” их в случае ускорения. С подобных приёмов собственно и начинается воспитание чувства ансамбля.

#### ОБЩНОСТЬ ДИНАМИЧЕСКИХ ОТТЕНКОВ.

Это ещё один неотъемлемый компонент ансамбля. Это качество тоже требует тренировки. Не поддержанное пианистом крещендо у солиста не создаст общего впечатления звучности. Нередки случаи, когда у фортепианной партии сочинения не указаны оттенки, имеющиеся у солиста. Концертмейстеру нужно следить за малейшими изменениями в силе звучания солирующего инструмента. Отдельно хочется сказать о силе звучания. Фортепиано как сопровождающий инструмент должно звучать чуть слабее солирующего инструмента. Какова бы ни была динамическая шкала сочинения, соотношение это необходимо соблюдать. Но разница в силе звука должна быть минимальной. Наиболее распространены две ошибки: первая – попытка перекрыть солиста, вторая – игра блеклым, бесцветным звуком. Конечно, аккомпанемент для скрипки и для трубы требует разной силы звука. Имеет значение и качество фортепиано, и акустика помещения, и точка постановки солиста и фортепиано. Все эти компоненты и связанные с ними проблемы решаются в процессе репетиций и поиска лучшего качества звука и исполнения. Сюда же относится и проблема “крышки” у фортепиано, и мастерство концертмейстера. Хочется отметить, что даже при немного открытой верхней крышке рояля /буквально на несколько сантиметров/ инструмент звучит гораздо красочнее, тембрально богаче. Думается, что такой вариант предпочтительнее, чем игра при полностью опущенной крышке.

#### О ХАРАКТЕРЕ И КАЧЕСТВЕ ЗВУКА.

Большое внимание следует уделять качеству фортепианного звука. Он должен быть певучим, разнообразным. Не случайно Blumenfeld говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах “вокальное”, а не ударное отношение к звуку. Иногда приходится слышать, как пианисты, аккомпанируя струннику, играют сухим, трескучим, ударным звуком. Конечно, способ извлечения звука на фортепиано ближе к ударному, чем, например, к вокальному, духовому или струнно-смычковому. Пианисту необходимо развивать художественное воображение и способность слышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах. Такая способность очень важна при исполнении оперных клавиров и инструментальных концертов. Аналогична роль часто встречающихся в аккомпанементах иллюстративных фигур, в которых ясно выражен момент образности. Здесь надо помочь солисту создать образ, развивая звуковое воображение, добиваться интересных и красочных эффектов звучания инструмента и вызывать у слушателя соответствующие слуховые ассоциации.

#### О СОВЕРШЕНСТВЕ ВЛАДЕНИЯ ПАРТИЕЙ.

Концертмейстер должен выучивать свою партию с такой же тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Только тогда, не связанный с трудностями и неожиданностями, он сможет свободно следовать за солистом, чувствовать его намерения, гибко и чутко откликаться на все темповые и динамические отклонения, быстро реагировать на внезапные или случайные отклонения солиста от назначенного плана и сохранять ансамбль. Лишь когда пианист уверен в себе, он не станет в ансамбле “прятаться” за солиста. Более того, опытный концертмейстер всегда может прикрыть “грехи” неопытного исполнителя и показать его в максимально выгодном свете.

В концертной практике пианистов-аккомпаниаторов постоянно встречаются оперные арии, сцены, а также инструментальные концерты и другие произведения, в которых фортепианная партия возникла как переложение оркестровой партитуры. Естественно, что такой аккомпанемент создаётся с учётом особенностей инструмента и обладает более или менее приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю, ясными задачами педализации и т. д., что значительно облегчает задачу аккомпаниатора. Клавир же является произведением, рождённым не для рояля, а переложением, единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте. Следовательно, если фортепианная партия в любом романсе или камерно-инструментальной пьесе является чисто фортепианным произведением /хотя и не сольным/, то партия фортепиано в оперных клавирах и инструментальных концертах представляет собой не что иное, как приспособление красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента – фортепиано. Само слово “клавир” является сокращением немецкого слова “клавираусцуг”, что означает фортепианное извлечение, переложение, следовательно, авторская партитура уже в самом процессе переложения подвергается определённым изменениям.

Однако, играя клавиров, мы часто сталкиваемся с фактурой, неудобной для рук пианиста, непривычной и несколько неуклюжей (как мы говорим – не пианистической).

Действительно, какое здесь обилие многочисленных тремоло, неудобных аккордов, терцовых, секстовых и других последовательностей. Считается допустимым, что в классной работе концертмейстер может произвольно изменять и облегчать трудные места, критически переосмысливая фактуру в плане достижения наибольшего пианистического удобства и большего соответствия авторской партитуре. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстер должен создать полноценную звучность аккомпанемента, стремясь по возможности к оркестровой масштабности звучания рояля.

Здесь большое внимание нужно уделить красочности звучания. Но это не только красочность, присущая природному тембру рояля, но и производная - исходящая из задач оркестрового звучания.

Заметим, кстати, что стремление “оркестровать” рояль наблюдается у целого ряда композиторов. В фортепианных сочинениях Бетховена, Шумана, Равеля, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева и многих других как бы раздвигаются рамки возможностей инструмента, композиторы придают ему “необыкновенные” свойства.

Исполнительская деятельность Ференца Листа, Феруччо Бузони, Антона Рубинштейна, Сергея Рахманинова, а также многих современных выдающихся пианистов, может служить наглядным примером поразительных достижений в области красочности и масштабности звучания фортепиано.

При исполнении оркестровых переложений приёмы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия и “удельный вес” в общем потоке звучащей фактуры. Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнно-смычковых инструментов. Различие в звукоизвлечении служит здесь основным препятствием. Раньше всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука.

Иметь образное представление лёгкости, связности мелодических и аккордовых построений струнной группы, их мелодической протяжённости и свойственной струнным вибрации. При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью. Стаккато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем обычное стаккато на рояле, - как бы штрихом нон легато. Применение педали строго ограничено. Исполняя на рояле эпизоды, предназначенные в оркестре для медных духовых инструментов, полезно учитывать особенности каждой группы. Известно, что валторны звучат значительно мягче труб, а тромбоны охватывают весьма широкий диапазон динамических возможностей. Однако эти советы нельзя воспринимать буквально: далеко не всегда удачный приём становится универсальным. Часто тембральная

окраска той или иной оркестровой группы в своём воплощении на рояле зависит от регистра клавиатуры, от того места, где данная группа или сольный инструмент оркестра изложены в клавиатуре. Не исключено, что приём, пригодный, скажем, для малой октавы, окажется не столь эффективным в другой октаве. Итак, образное представление оркестровой звучности, тембровых особенностей различных групп инструментов и умение найти способы заставить рояль звучать “оркестрово”, приблизить фактуру клавира к своим пианистическим возможностям – вот комплекс задач, стоящих перед исполнителем оркестровых переложений.

Известно, что профессия аккомпаниатора богата многими случайностями, обусловленными самыми различными причинами, начиная от условий гастрольно-концертной жизни, когда часто не удаётся найти время для репетиций, и аккомпаниатор бывает вынужден играть на сцене с листа, к тому же на инструментах сомнительного качества с тугими или западающими клавишами и заканчивая порванными нотами с недостающими тактами музыкального текста. Эти специфические трудности постепенно приучают аккомпаниаторов быть очень мобильными, находчивыми в преодолении различных неожиданно возникающих ситуаций как организационного, так и сугубо пианистического порядка.

В работе с текстом для концертмейстера также может возникнуть ряд сложностей, вопросов и всевозможных дилемм. Перечислим некоторые из них.

#### *Тремоло.*

Интересные вопросы возникают перед аккомпаниатором при исполнении тремоло. Необходимо прежде всего отличать сокращённую запись метрически равных последовательностей от настоящего тремоландо. Если сравнить с партитурой фактуру скрипичного концерта Моцарта ля-мажор № 5 в первых тактах вступления, мы убедимся в том, что в партитуре гармоническое сопровождение вторых скрипок и альтов изложено ровными шестнадцатыми: следовательно, сокращённая запись этих шестнадцатых отнюдь не подразумевает тремоло. Такое ритмическое исполнение тремоло относится, в основном, к классической музыке. При исполнении романтического направления принято исполнять свободные тремоло (виолончельный концерт Дворжака, скрипичный концерт № 3 Сен-Санса).

При исполнении тремоло считается, что правильнее сначала взять аккорд полностью, а затем тремолить его. Но опять-таки надо рассматривать каждый отдельный случай, поскольку исключения возможны.

#### *Интервальные последовательности.*

Часто в клавирах попадают терцовые, октавные, аккордовые последовательности. Если их исполнение в быстром темпе является для концертмейстера препятствием, считается приемлемым упростить их для того, чтобы осуществить нужный темп и сохранить характер мелодического построения. В данном случае значение имеют особенности пианизма концертмейстера, а также анатомическое строение его рук.

Необходимо отметить, что слух, как и зрение, хранит впечатление дольше, чем продолжается действие, вызвавшее это впечатление. Поэтому вполне применим (при исполнении двойных терций) способ взятия первой и последней терций, а остальные при этом варианте дополняются воображением. То же можно отнести и к исполнению секст.

Например, в арии Джильды из “Риголетто” в партии фортепиано выписаны все сексты в таких местах, где добросовестное “выигрывание” каждой из них вступает в явное противоречие с колоратурной лёгкостью вокальной партии.

Необходимо придать правой руке пианиста такую же “колоратурную” лёгкость. Достичь этого можно следующим образом: *если не вслушиваться специально, то даже острый слух не всегда различит отсутствие средней сексты и замену её одной мелодической нотой.*

*Аккорды.*

Если аккордовая последовательность представляет из себя секвенцию либо ряд однотипных аккордов и движется в одном направлении только по белым клавишам (или даже хроматически), исполнение этих эпизодов обычно удаётся пианистам и не требует специальных облегчений. Но в разбросанных аккордах, в сменяющихся по структуре быстрых аккордовых последовательностях облегчения бывают порой необходимы.

Насколько творчески имеет право распоряжаться текстом концертмейстер, да и пианист-солист? Главное – бережное отношение к тексту композитора, максимальное воплощение задуманных композитором художественных задач, исполнительская техника должна служить реализации художественного облика произведения. Приведу цитату, характеризующую одну из граней исполнительского облика Григория Гинзбурга:

“В любом произведении, подготавливаемом к исполнению на эстраде, он обязательно придумает то новую аппликатуру, то новые рациональные приёмы преодоления трудностей, то вообще новую редакцию...” А вот что говорил лауреат 4-ого международного конкурса П.И.Чайковского Джон Лилл: “Я стараюсь и фортепиано ощущать как оркестр, то есть мыслить оркестрово. В симфонической музыке особенно ценю её поистине колористические возможности. Думаю, большой пианист может достичь этого богатства и на рояле.” Действительно, достижения многих российских и зарубежных концертмейстеров в исполнении на фортепиано оркестровой музыки могут считаться творческими в прямом смысле этого слова. Эти качества приближают подобного пианиста-концертмейстера к дирижёру, что вызывает необходимость обладания такими качествами, как дирижёрская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение “цементировать” любые оперные и инструментальные ансамбли, “вести” их, диктовать им свою исполнительскую волю.

*В заключении хотелось бы добавить, что порой степень мастерства концертмейстера, его тонкое восприятие всех нюансов и градаций музыкальных произведений, великолепное чувство формы и стиля исполняемого, творческое воплощение художественных задач, предельная чуткость в отношении солиста ставят пианиста-концертмейстера в один ряд с выдающимися сольными исполнителями фортепианной музыки. Примерами выдающихся концертмейстеров могут быть такие пианисты как М.Бихтер, Е.Шендерович, В.Чачава, С.Стучевский, Д.Лернер, И.Ивари. Да и таким выдающимся пианистам как С. Рихтер или М. Юдина выступления в качестве концертмейстеров вовсе не были чужды. Концертмейстерская деятельность заслуживает не только искреннего уважения и внимания, но вызывает порой неподдельное восхищение слушателей.*