

О. А. Смирнова

О СПЕЦИФИКЕ РАБОТЫ ПИАНИСТА- КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Нет, пожалуй, ни одной музыкантской профессии более всепроникающей в различные сферы музыкальной жизни, чем концертмейстер – пианист. Без концертмейстера невозможна работа филармоний, оперных театров, музыкальных учебных заведений, в том числе музыкальных школ.

Слово «концертмейстер» редко ассоциирует с понятиями «артист», «художник». Эта важная профессия подчас не приобретает того престижа, которого она заслуживает.

Как среди слушателей, так и среди самих музыкантов считается, что концертмейстер – это что-то вроде актера второго плана, выполняющего некую подсобную функцию.

Однако мы знаем гениальных русских пианистов – аккомпаниаторов – таких, например, как М. Мусоргский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, Ф. Blumenfeld. Блестяще проявляли себя в этом качестве В. Сафонов, К. Игумнов, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, Л. Оборин, С. Рихтер.

Говорить о «второстепенности» функции аккомпаниатора неправомерно хотя бы потому, что фактура партии аккомпанемента бывает настолько сложна, что часто требует от пианиста мастерства высшего класса. Мастерство это измеряется, конечно, не только элементарной синхронностью партии фортепиано с партией солиста, не только выверенным балансом соотношения звучности обеих партий. Главное – в создании целостной впечатляющей звуковой картины – образа, рождающейся в совместном творческом акте партнеров.

Пианист-аккомпаниатор – основа целого, всей воссоздаваемой музыки произведения. В руках его сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия (при любом уровне мастерства исполнения) сама дать не в состоянии.

В ансамбле требуется, чтобы все детали обеих партий жили одним духом, одним пульсом, одним стилем. Взаимопонимание, творческая слаженность партнеров рожают то высокое художественное воздействие ансамбля, которое без полного «симбиоза» партнеров немыслимо.

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо играть на рояле. Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что не трудно назвать многих солистов-пианистов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента.

Если пианист-музыкант не высокого класса, не интерпретатор музыки, если он всегда только принаравливается к солисту, послушно следуя его исполнительским капризам, оставаясь при этом в тени, он не может быть настоящим артистом. Солирование в партии аккомпанемента не только допустимо, но и обязательно, если это диктуется художественной необходимостью, конкретными особенностями замысла и фактуры произведения. Чувство ансамбля – это дарование особого рода. Еще Шуман говорил, что по аккомпанементу очень хорошо можно судить о том, насколько пробуждено и развито музыкальное чувство пианиста. А также вспоминаются слова одного из крупнейших педагогов – Марии Николаевны Бариновой: «Влияющий на успех солиста аккомпаниатор должен быть не ниже солиста по талантности». Чем выше артистические достоинства исполнителя-солиста, тем большие требования предъявляет слушатель к аккомпаниатору – к его технике, музыкальности, его умению играть в постоянном духовном унисоне с партнером.

В чем же особенность, специфика работы концертмейстера?

Если пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности, то концертмейстеру приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. При этом очень трудно сохранить свой индивидуальный облик. А результат необходим; слушатель ждет от исполнителей воплощения единого замысла: содержательного и убедительного. Следовательно, нужно выработать особую чуткость, уважение, такт по отношению к намерениям партнера, но при этом быть «музыкальным лоцманом» – уметь провести «исполнительский корабль» сквозь все возможные рифы и донести до слушателя единую концепцию произведения. Особенно это важно для концертмейстера, работающего в музыкальной школе. Ведь музыкальный опыт юного солиста еще мал, и концертмейстер может многое ему подсказать, конечно, очень деликатно, тактично, без слов. Например, чем выразительнее и музыкальнее сыграет концертмейстер вступление, тем выразительнее «подхватит» ученик характер исполняемой музыки. Или робкому, неуверенному ученику концертмейстер часто «доказывает», что его игра может быть более смелой, решительной, яркой.

Фортепианная партия в руках концертмейстера-художника является не менее значительным фактором художественного воздействия, чем сольная партия какого-либо произведения. Здесь, конечно, имеет большое значение степень проявления индивидуальности партнера-солиста. В ходе совместной работы можно спорить, пробовать различные варианты трактовки, но при этом не сковывать творческую инициативу солиста. И уж совсем недопустимо это делать на концертной эстраде во время исполнения. Об этом пишет в своей книге знаменитый аккомпаниатор Джеральд Мур: «... на концерте певец всегда прав». Во время концертного исполнения концертмейстер должен словно раствориться в намерениях своего солиста, даже если его сиюминутное состояние отличается от ранее подготовленной трактовки.

Если говорить о концертном выступлении, то аккомпаниатор находится в напряжении всегда. Во-первых, это обусловлено тем, что партия фортепиано заклю-

чает в себе огромное художественное содержание и немалые технические сложности. Во-вторых, главное его внимание сосредоточено на солисте. Ансамблевое равновесие, баланс звучности находятся под его неослабным контролем.

Умение устойчиво держать в игре темп у всех музыкантов всегда считалось весьма ценным свойством, а для концертмейстера это вещь абсолютно необходимая, без этого работать просто нельзя. В этом случае аккомпаниатор берет на себя дирижерскую функцию, однако в этом отношении главное – не переусердствовать. Приоритетность солиста всегда незыблема. Наряду с этим, владение *tempo giusto* не менее важно, чем владение *tempo rubato*. Часто требуется воспроизвести метрическую характерность в танцевальных и маршевых произведениях не метрономически выровненно, а художественно образно, чтобы метрика органически сплавлялась с характерностью образа. Один и тот же жанр, например вальс, имеет много разновидностей – плавный, венский вальс, вальс-мазурка, вальс-бостон. Испанское болеро, с его броской, пылко-сдержанной метрикой, чаще всего звучит эстрадно-лихо, тяжеловесно-неуклюже, без нужного изящества и задора. Четкость, выдержанность обычного марша иногда не удается из-за плохого чувства опорных долей, нечеткости пальцевой артикуляции, отсутствия компактности аккордов. Конечно, все это требует достаточной музыкальной и человеческой зрелости, душевного богатства, очень многое надо услышать не ушами – душой.

Еще одно условие для совместной работы с любым солистом – удобство, которое обеспечивает партнеру чуткий аккомпаниатор. Это главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера. Недаром самое ценное, что может услышать аккомпаниатор, это признание солиста: «С вами так удобно играть!» В этих словах заключено главное качество, которого может добиться концертмейстер, ибо умение слиться с намерениями своего партнера и естественно, органично войти в концепцию произведения – основное условие совместного музицирования. Именно на это качество указывал Иосиф Гофман в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре»: «... старайтесь все время предугадать намерения вашего солиста, ибо это и составляет самую суть искусства аккомпанемента».

Ансамбль не может состояться, если концертмейстер не знает специфики инструмента своего партнера – законов звукоизвлечения, дыхания, техники. В этом смысле пианист обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающим большое количество стилей, имеющим обширный музыкальный кругозор.

В профессии аккомпаниатора очень большое значение имеет фактор внезапности. И для того чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того чтобы он мог быть настоящим помощником солиста, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмейстера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкантский охват, видение всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трех строчек; это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста. И в этом состоит специфика его профессии. На сцене концертмейстер должен быть предельно внимателен к солисту, с которым могут произойти неожиданные вещи: он может забыть слова, не вовремя вступить, перескочить через несколько тактов. Аккомпаниатор должен выручить солиста во всех этих непредвиденных случаях: где-то подыграть нужную ноту, где-то подсказать нужный текст, повторить свое вступление, если ис-

полнитель запаздывает. Все это должно быть сделано «без швов», незаметно для слушателей.

В концертной практике пианистов-аккомпаниаторов постоянно встречаются произведения, в которых фортепианная партия является переложением оркестровой партии. Композиторы, создавшие превосходные партитуры, в работе над клавиром зачастую не учитывали технических удобств пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру значительными сложностями. Пианистам приходится упрощать эту фактуру, делая ее удобной для исполнения и при этом сознательно жертвуя некоторыми элементами музыки. Естественно, что под понятием «упрощение» никак не должно подразумеваться обеднение фортепианной фактуры. Имеется в виду рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения. Это не так просто и предполагает у концертмейстера наличие хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления.

Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Поэтому здесь коренным образом меняются как масштабы звучания, так и способ прикосновения к клавиатуре. Приемы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия. Педализация подчиняется этим же требованиям и часто отличается новизной и отходом от академических канонов. Конечно, не умея внутренне слышать оркестр, не зная хотя бы основные особенности оркестровки, концертмейстер не сможет достигнуть этих звучностей.

Все эти задачи заставляют исполнителя проявлять творческую инициативу. Достижения многих российских и зарубежных аккомпаниаторов в исполнении оркестровой музыки на фортепиано могут считаться творческими в прямом смысле этого слова. Эти качества приближают пианиста-концертмейстера к дирижеру, что вызывает необходимость обладания такими качествами, как дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение диктовать свой исполнительский замысел.

Если речь идет о художественном исполнении оперных сцен или арий на эстраде, здесь важными становятся вопросы звукоизвлечения (в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов).

Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Различие в способе звукоизвлечения служит основным препятствием этому. По возможности нужно попытаться смягчить атаку звука, что весьма непросто на инструменте с молоточковой механикой. Прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации пальцев и кисти, а скорее способом «поглаживания» клавиш, мягкости при исполнении мелодических и гармонических оборотов, обычно поручаемых струнной группе оркестра.

При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью. Стакато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем обычно на рояле, – как бы штрихом нон легато. Применение педали должно быть строго ограничено. Большое значение для достижения данного колорита имеет активизация внутреннего слуха, яркое слуховое представление необходимой звучности.

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. Можно рекомендовать исполнение трубных сигналов жесткими, направленными вертикально к клавиатуре сдвоенными пальцами, но рукой более свободной и мягкой. Специфическая звучность валторн имитируется на рояле несколько иначе: пальцы погружаются в клавиатуру плотно и мягко, звук берется всем весом руки. Левая педаль удерживается в течение всего «валторнового» эпизода при одновременном использовании густой правой педали. Это создаст иллюзию сурдиной звучности валторн.

Далеко не всегда удачный прием становится универсальным. Часто тембровая окраска оркестровой группы в своем воплощении на рояле зависит от регистра клавиатуры, от того места, где данная группа изложена в клавиатуре.

Подводя итог всему сказанному, образное представление оркестровой звучности, тембровых особенностей, динамики различных групп и инструментов и умение найти способы заставить рояль звучать «оркестрово», приблизить фактуру клавира к собственным пианистическим возможностям – вот комплекс задач, стоящих перед исполнителем оркестровых переложений.

В заключении хотелось бы напомнить два высказывания выдающихся музыкантов. Одно из них принадлежит Иосифу Гофману: «Чтобы быть хорошим аккомпаниатором, нужно иметь то, что на музыкальном языке называется хорошим «чутьем», то есть уметь музыкально чувствовать, куда идет солист. Но такое чутье – это свойство природное. Его можно развить, то есть сделать более тонким, но ему нельзя научиться. В данном случае опыт может сделать многое, но не все». А вот слова известного камерного певца Анатолия Леонидовича Доливо: «Тот, кто сидит за фортепиано и кого обычно называют «аккомпаниатором», занят делом далеко не второстепенным. Он не может быть случайным для нас лицом, ибо он сейчас действует с нами. Наши усилия сливаются в единое дыхание песни, мы соединяемся для создания нашего общего единого поэтического образа».