

УДК 78.421

## ИНВАРИАНТНОСТЬ ПАРАМЕТРОВ СОВМЕСТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА И СОЛИСТА

Молчанова Татьяна Олеговна

Львовская национальная музыкальная академия им. Н.Лысенко, Львов, Украина

**Аннотация:**

*Искусство пианиста-концертмейстера является приоритетной составляющей современного исполнительства. На сегодня эта профессия требует формирования понятийной базы совместной исполнительской программы концертмейстера и солиста, которую можно определить как систему чётко очерченных параметров творческого процесса. Анализ его инвариантных позиций позволит музыкантам понять и определить меру своих творческих возможностей в создании наиболее убедительного варианта совместной интерпретации.*

**Ключевые слова:** пианист-концертмейстер, солист, совместное исполнение, инвариантность параметров совместных действий.

Пианист-концертмейстер (далее – концертмейстер) – на сегодня одна из наиболее распространённых и востребованных профессий в музыкальном мире. Современный исполнительский процесс не представляется возможным без его участия. Эта профессия является приоритетной разновидностью исполнительства и имеет несколько направлений: концертмейстер оперы, балета, хора, вокальных, инструментальных, оперно-симфонических и хоровых классов музыкальных учебных заведений триады: детская музыкальная школа – музыкальное училище – высшее учебное музыкальное заведение. Без концертмейстера не могут функционировать и некоторые внешкольные учреждения (танцевальные и вокальные кружки, ансамбли, хореографические студии).

Совместное исполнение в тандеме «концертмейстер–солист» является сложным процессом творческого взаимодействия, регуляция которого предполагает наличие многих константных компонентов и их согласованности между собой. Необходимость понимания корректировки этих моментов ставит на повестку дня определение инвариантных параметров данного творческого союза.

Существование константных рычагов взаимодействия солиста и концертмейстера не подлежит сомнению. При этом нельзя не отметить определённую парадоксальность ситуации, сложившейся в теории концертмейстерства: профессия наиболее востребована, а теоретическая обоснованность её важных параметров (в частности, инвариантных координат создания совместной исполнительской интерпретации) отсутствует. Отдельные рекомендации можно найти в методических разработках практиков концертмейстерства, носящие, в основном, прикладной характер и не выделенные в самостоятельный предмет изучения. В этом контексте исключением являются лишь два исследования А.Готлиба [1,2], касающиеся особенностей работы музыкантов в формате камерного ансамбля, что подразумевает несколько иной ракурс творческого общения.

Таким образом актуальной остаётся проблема формирования понятийной базы совместной исполнительской программы концертмейстера и солиста, которую можно определить как систему чётко очерченных параметров процесса, закладывающего базисные основы совместной исполнительской интерпретации.

**Целью статьи** является анализ и изложение комплексной структуры инвариантных параметров совместного исполнительского процесса тандема „концертмейстер-солист», сопствующих согласованности их действий.

Совместная работа концертмейстера и солиста строится на взаимной согласованности действий, на двухстороннем влиянии и поиске путей взаимодействия. Вместе с тем этот процесс предполагает чуткое понимание намерений партнёра с проявлением собственной индивидуальности, поскольку совместное исполнение – это не простой акт сотворчества, а единое духовное осознание произведения обоими музыкантами. Такой творческий тандем можно интерпретировать как „искусство диалога”, в котором соединяются разные творческие индивидуальности с целью воплощения совместных художественных задач и создания нового формата произведения. И чем больше точек соприкосновения в индивидуальных прочтениях исполнителей, тем больше реализуются их усилия и тем органичнее предстаёт перед слушателями данный исполнительский союз. Когда этот момент отсутствует, исполнение превращается в формальное воссоздание авторского текста путём механического соединения партий. Утверждая необходимость паритетности заявленного тандема, следует отклонить и навсегда попрощаться с распространённым мнением ограничивать обязанности концертмейстера лишь поддерживать намерения солиста. Предлагая свой взгляд, свою интерпретацию, концертмейстер тем самым может не только расширить сферу художественного воплощения, но и скорректировать, обогатить прочтение произведения солистом.

Ниже рассмотрены следующие параметры совместного исполнительского процесса: восприятие, фразировка, артикуляция, штрихи, динамика, агогика, темпоритм, моменты вступления и завершения, являющиеся обязательным условием формирования единой исполнительской интерпретации.

В совместной работе над произведением первостепенную роль играет процесс его восприятия. Речь идёт о правильном понимании композиторской идеи, от которой в дальнейшем зависит интонирование, агогика, фразировка, динамика, темпоритм, характер штрихов. Такое восприятие осуществляется с помощью анализа и художественного понимания музыкальных параметров произведения, воплощающих эту идею: нотного текста, драматургии, формы, стилистических особенностей. В процессе изучения музыканты приходят к пониманию художественной идеи произведения, формируют своё отношение к ней, находят соответствующую исполнительскую манеру, соединяясь в единой направленности интерпретации.

Вместе с тем важным условием выступает координация совместных действий, создающих основу для создания качественного исполнительского варианта. Речь идёт о следующих детерминантах: фразировка, ритм, динамика, агогика, штрихи.

Фразировка предполагает совместное понимание логики построения произведения. Это его деление на мотивы, фразы, предложения, части с учётом общего развития всего произведения и устремления к основной кульминации, интонационной вершине. Выразительная музыкальная фразировка предполагает последовательное синхронное членение произведения с помощью цезур, пауз. Умение определить момент цезуры, логики построения и чередования фраз позволяет обоим исполнителям достигнуть художественно-смыслового выделения фраз, мотивов, предложений.

Выявлению содержания музыкальной фразы помогает также артикуляция и штрихи, поскольку петь и играть без артикуляции невозможно – исполнение воспринимается только с помощью определённого штрихового приёма. Как утверждает А.Сокол: «Музыкальные артикуляции – «эталоны» произношения моментов художественного интонирования, исторически сложившиеся, обладающие содержанием, образными признаками и функциями художественной целостности (*staccato*, *legato*, *martelé*, *marcato* и др). Штрихи – специфическое преломление типовых артикуляций в пении или игре на музыкальных инструментах»[3, 27]. А Готлиб А. считает: «Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения» [1,64]. В совместном исполнительском процессе наличествует несколько вариантов использования штрихов:

- использование одинаковых штрихов в обеих партиях с целью достижения идентичности звучания;
- одновременное использование разных штрихов (что чаще всего предлагается автором).

Итак лиги. Для каждого инструмента или голоса они индивидуальны. Такие лиги носят название «технических»: у исполнителей на струнных инструментах они определяют длину смычка (иногда такие лиги называют «смычковыми»); у исполнителей на духовых и у вокалистов – границы возможного дыхания; у баянистов (аккордеонистов) – смену движения меха. И только исполнение на фортепиано лигами не ограничивается. Унификация технических лиг в совместном исполнении, как правило, не требуется, хотя в некоторых случаях может быть целесообразной.

Иное дело – смысловые лиги, определяющие построение музыкальной мысли, деление на фразы, мотивы, что является обязательным для обоих исполнителей.

Следующим компонентом совместного исполнительского процесса обозначим динамику. Как утверждает А.Готлиб: «Несогласованное с партнёрами, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики – обязательное условие технические грамотной совместной игры»[1, 63]. Здесь речь идёт как о совместном построении динамического плана произведения и учёте соотношения партии фортепиано и партии солиста, так и о динамических оттенках постепенного характера (*crescendo* и *diminuendo*), носящих нижеуказанные функции: небольшое изменение звучности в пределах основного оттенка (< >); роль соединительных оттенков, переходов от одной меры громкости к другой.

Использование *crescendo* и *diminuendo* обязывает исполнителей синхронно контролировать равномерное нарастание и ослабление звука с учётом длительности постепенного перехода. Согласно позиции А.Готлиба, ошибочным является «широко распространённое убеждение, что единственным своеобразием игры в ансамбле является необходимость исполнения пианистом... своей партии «на нюанс ниже». К сожалению, такого простого и универсального рецепта для достижения художественного равновесия звучания не существует»[1, 51]. Продолжая этот логический ряд, Дж.Мур считает: „Одна из главных проблем, волнующих аккомпаниатора, – проблема баланса, звуковых соотношений между голосом или скрипкой и фортепиано. Аккомпаниатор не может установить свою меру динамики... Динамика меняется со стилем музыки ... и с каждым певцом, она зависит от акустических достоинств концертного зала и качества инструмента, на котором играет пианист. Аккомпаниатор внимательно вслушивается в голос певца, чтобы изучить его потенциал так же, как он изучил возможности своего инструмента. Он даёт своему партнёру максимальную поддержку, в то же время стараясь не перекрыть, не заглушить голос. Надо стремиться, чтобы вокальный звук и фортепианное звучание доходили до слушателя в равном соотношении»[4,88].

Немалая роль в совместном исполнении принадлежит и агогике – небольшим отклонениям в темпе, которые не приводят к его смене и, как правило, указываются в нотном тексте. Однако существуют и такие агогические отклонения, которые не обозначаются и не регламентируются. Речь идёт о моментах естественной и выразительной музыкальной речи: подчёркивание высокой ноты, кульминации фразы (произведения), небольшое ускорение с замедлением в соответствии с содержанием или необходимостью более ясного членения той или иной музыкальной фразы. В этом случае очень важно сохранить единство восприятия момента обоими исполнителями.

Ощутимую роль в совместном исполнительском процессе выполняет темпоритм, отсутствие единства которого негативно влияет как на смену указанных изменений темпов произведения и подачу чёткого ритмического рисунка (особенно в эпизодах синхронизации в обеих партиях), так и на момент общих пауз, фермат, нот, завершающих ту или иную мысль. В сольном исполнении диапазон допустимых отклонений от темпа значительно

шире, нежели в совместном, в котором концертмейстер обязан постоянно соотносить свои субъективные ощущения с намерениями солиста. Акт совместного исполнительского процесса предполагает синхронность соединения во времени сильных и слабых долей каждого такта, согласованность мелких длительностей, одинаковость в выдерживании пауз (при условии, что в тексте не существует чётко обозначенных несовпадений длительностей или пауз, указанных композитором). Правильно выбранный темп сопутствует точному воплощению характера музыки.

Иногда в фортепианной партии встречаются ритмические фигурации, определяющие смену характера движения мелодии в партии солиста. В этом случае доминантным должен стать концертмейстер, который стремительный поток мелодического движения в сольной партии обязан подчинить организационной роли ритма своего сопровождения. Важным является и точное соотношение пассажей мелкими длительностями при условии их синхронного изложения в обеих партиях. Проблемы метроритмической несогласованности могут возникать и в частях с наличием полиритмии или полиметрии, когда на определённом отрезке музыкального текста обе партии имеют совершенно самостоятельное развитие. Ведущим критерием в этом случае может стать выбор определённой единицы пульсации для единого ощущения метроритмического движения, что, соответственно, придаст исполнению ритмическую устойчивость, с другой – поможет организации соединения мелких длительностей, особенно в моментах темповых отклонений.

Несмотря на то, что существуют авторские ремарки темпа, иногда даже с обозначением скорости движения по метроному, следует помнить, что он, прежде всего, обусловлен характером музыки, её стилевыми особенностями, содержанием художественных образов. В определённой мере темп зависит и от индивидуальности исполнителей, их психологической организации. Определить правильный темп исполнителям помогает их музыкальность, художественная чуткость, знание стилистических особенностей жанра – именно на это рассчитывает композитор, очерчивая характер движения музыки условными терминами.

С целью достижения единства исполнительских действий солиста и концертмейстера детальной отработки требуют и разнообразные отклонения от темпа – всякого рода замедления, ускорения, *rubato*.

И последнее. Совместный исполнительский процесс нуждается и в регуляции момента общего вступления (при его наличии) и окончания. У концертмейстера и солиста должно быть единое восприятие вступления, хотя способ его достижения у каждого исполнителя свой, поскольку зависит от знаний законов владения своим инструментом. В этом случае решающее значение имеет ауттакт (совместный «вздых») и момент атаки (начало звучания). Помощью может быть и условный жест – движение головы или счёт („и” – „раз”).

В процессе реализации все выше очерченные моменты формируются путём осознания, отработки авторских предложений, нахождения собственной эмоциональной реакции на исполняемое произведение, поскольку мера того или иного нюанса, его характер определяют облик произведения, являются показателями его стилистической принадлежности. В совместном исполнительском процессе взаимопонимание достигается путём постоянных репетиций, когда любое намерение ими изменение плана исполнения произведения сразу понимается и поддерживается партнёром.

Вместе с тем абсолютно всё предположить невозможно – существует понятие импровизации, в основе которой лежит элемент согласованности. В этом случае следует рассчитывать на взаимопонимание партнёров, соединение ощущений, единую творческую позицию, эмоциональную и действенную поддержку – именно такой акцент даёт возможность воспринимать исполнительский дуэт как логическую коммуникативную модель общения музыкантов.

**Выводы.** Изучение инвариантных параметров совместного исполнительского процесса в формате «концертмейстер–солист» является актуальной проблемой современного исполнительства, позволяющей музыкантам понять и определить меру своих творческих возможностей в создании наиболее убедительной версии совместной исполнительской интерпретации.

**Использованная литература:**

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971.
2. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении //Муз. исполнительство: Девятый сб. статей. – [Сост. и общ ред. В. Ю. Григорьева, Н. П. Корыхаловой, В. А. Натансона]. – М.: Музыка, 1976. – С. 106-139.
3. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, 1996. – 208 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке.– [Пер. с англ. В. Чачавы]. – М.: Радуга, 1987.

---

**Article received: 2013-12-27**