*Хмара Рина Рафилевна,*

*концертмейстер Казанского музыкального колледжа им. И.В. Аухадеева.*

**Концертмейстер и его работа.**

**Некоторые методологические аспекты концертмейстерской практики.**

 Профессия концертмейстер обозначила свое существование только к двадцатому столетию. В 1932 году в Ростове-на-Дону целенаправленно стало преподаваться искусство аккомпанемента, благодаря чему начала формироваться профессия концертмейстер в современном ее понимании. Теперь «концертмейстер» – самая востребованная и распространенная среди пианистов профессия, ведь концертмейстер необходим буквально всем и везде - в классе и на сцене, нужен вокалистам и инструменталистам, танцорам и дирижерам. Пианист, нашедший свое призвание в аккомпаниаторской деятельности, должен уметь сочетать в себе качества ведущего и ведомого, педагога-наставника и послушного исполнителя воли солиста и, несомненно, суметь стать для него другом и соратником.

 На аккомпанементе лежит огромная смысловая нагрузка, ведь цель его - достичь гармоничного единения всех компонентов и помочь раскрыть и углубить художественное содержание произведения. Аккомпанемент, являясь сопровождением и важной составной частью музыкального произведения, представляет собой целый комплекс выразительных средств, в котором есть гармоническая основа, фактурные фигурации, ритмическая пульсация, тембральное и регистровое соотношение голосов и пр. Одновременно с этим, аккомпанемент имеет сложную организацию, приводящую к смысловому единству и особому художественно-исполнительскому решению, и партия фортепиано, равно как и партия солиста, должна быть понята, прожита и прочувствована исполнителем сквозь призму эмоционального, изобразительного и смыслового содержания. Основанное на понимании содержания исполнительство является конечной его конкретизацией, без которой объективно данный композитором материал не может быть полностью раскрыт как эстетическое явление.

 Решение разнообразных творческих задач, конечно же, определяет многомерность концертмейстерской деятельности. Поэтому для того, чтобы стать хорошим концертмейстером, в первую очередь нужно стремиться к умению аккомпанировать все и при любой возможности; развивать себя умственно и эстетически; проявлять интерес к чтению, искусству; быть ответственным, обязательным и пунктуальным. Но главным в концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. В двойной концентрации и активности слухового внимания пианиста заключена основная суть концертмейстерской деятельности. По определению одного из величайших концертмейстеров современности, английского пианиста Джеральда Мура, концертмейстер должен обладать многоплоскостным вниманием, которое нужно смочь распределить не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту или коллективу – главному действующему лицу.

 Для того, чтобы концертмейстеру быть комфортным партнёром и помощником солиста, он должен владеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это то, что роднит функции концертмейстера и дирижёра. Аккомпаниатору необходим широкий охват всего произведения - партитуры, включающей в себя три строчки, в чем состоит специфика его профессии.

Солист и концертмейстер исполняют одно и то же произведение, фактура которого всего лишь разделена на две составные части: мелодию и ритмо-гармоническую основу вместе с философским подтекстом и изобразительной функцией. Они вместе отвечают за всю ткань произведения и, воссоздавая ее в реальном звучании, стремятся к максимальному художественному результату. Оба исполнителя должны свести воедино не только музыкальную ткань, но и обозначить художественно – образную суть произведения. Напрашивается вывод об огромном художественном значении фортепианной партии в романсе или инструментальной пьесе. «Музыкальная энциклопедия» говорит о том, что «в инструментальной музыке 19-20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноценную парию ансамбля…» Если следовать вышеозначенному принципу, то концертмейстер должен целиком и полностью участвовать в создании исполнительской концепции, начиная с работы над нотным текстом и заканчивая балансом звучности и темпоритмом произведения при одновременном контроле за исполнением солиста. Таким образом, очевидна необходимость организации сознания и деятельности исполнителя в соответствии с характером и сутью произведения. Работу над партией фортепиано условно можно разделить на этапы:

1) ознакомление с музыкальным произведением, то есть стадия формирования исполнительского замысла;

2) создание интерпретации произведения, воплощение исполнительского замысла;

3) подготовка к публичному выступлению.

Стоит отметить, что игра в дуэте с другим инструментом имеет свои специфические сложности, так называемую «ансамблевую технику», которая включает:

* синхронность метроритма;
* артикуляцию и штрихи;
* динамический и тембровый баланс;
* единство исполнительского почерка каждого из участников ансамбля при сохранении самых существенных черт индивидуальности.

Качественное ансамблевое исполнение, в первую очередь, предполагает стремление к синхронности звучания (при единстве темпа и ритма), к уравновешенности в динамике звучания, к точности штрихов и их выверенности при единстве приемов и фразировки. При этом единство ансамбля обеспечивает определенный набор специальных ансамблевых навыков:

* гибкая передача голоса от партнера к партнеру;
* синхронность исполнения при взятии и снятии звука;
* соблюдение общности ритмического пульса, единства динамики и фразировки;
* равновесие звучания в интервалах и аккордах, разделенных между разными партиями;
* согласование приемов звукоизвлечения;
* соразмерность, баланс в звуковедении нескольких голосов;
* решение штрихового вопроса, связанного с выбором наиболее точных для реализации музыкального образа штрихов.

Еще одна важная сторона искусства аккомпанемента – соблюдение звукового баланса. Пианист должен уметь слушать как бы со стороны, соизмерять силу своей игры, акустику помещения, звучность солирующего инструмента и его акустические возможности по отношению к фортепиано и данному помещению. При этом нужно стараться учитывать особенности инструментального и вокального исполнения. Любые инструменталисты, будь то скрипачи, виолончелисты или флейтисты располагаются довольно близко к фортепиано со стороны клавиатуры, поэтому пианист ясно слышит их. Певцы же стоят немного поодаль инструмента, а если это рояль – то в его изгибе и направляют свой голос в сторону от пианиста и фортепиано. Здесь стоит помнить о мудром совете Дж. Мура «слышать голос певца «сквозь» звук фортепиано; в противном случае никогда не достичь вершин».

Публичное выступление является итогом творческой деятельности. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма и должны сыграть так, чтобы увлечь слушателей и заставить их чувствовать и понимать все нюансы исполнительского плана, заложенные в произведении. Помимо прочего, здесь присутствует психологический аспект формирования состояния готовности к выступлению. Ведь вся работа, которая велась над произведением в классе проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления; только оно определяет степень выученности материала, степень одаренности исполнителя, его психологическую устойчивость и другое. Слагаемыми оптимального концертного состояния являются компоненты физической, умственной и эмоциональной подготовки. Два последних компонента представляют собой собственно психологическую подготовку, основывающуюся на хорошем физическом самочувствии музыканта. Здесь можно наметить ряд приемов и методов, которые повышают психологическую устойчивость во время публичного выступления.

Анализируя проблему сценического волнения, педагоги-музыканты обращают внимание на то, что многое зависит здесь от психофизиологической конституции исполнителя, типа его нервной системы. Предварительная «обыгранность» произведения снижает планку волнения исполнителя. Обыгрывание помогает проверить степень влияния сценического волнения на качество исполнения, выявить слабые места, которые проявляются в момент усиления волнения. Предельная концентрация внимания на настоящем моменте, который протекает сейчас, в данное мгновение как неповторимая частица бытия. При фиксации внимания на слуховых ощущениях улавливаются все переходы звуков из одного в другой, все интонируемые смыслы, которые возникают из соединения звуков между собой. При фиксации внимания на двигательных ощущениях осознается характер прикосновения пальца к клавише, проверяется свобода движений и наличие ненужных мышечных зажимов, которые тут же должны быть сброшены.

Наконец, для успешного публичного выступления существуют специальные приемы аутотренинга (самовнушения), которые при умелом использовании дают неплохой эффект. Профессор Московской консерватории В.К. Мержанов в этой связи говорит: «Я стараюсь объяснить студентам, что сила внушения и самовнушения - великая вещь. От нее больше пользы, чем от всех таблеток вместе взятых. Мне кажется, что проблема самовнушения не может не интересовать профессионального музыканта - ведь именно здесь можно найти ключ к преодолению излишне сильного эстрадного волнения». Например, игра перед воображаемой аудиторией. На заключительных этапах работы, когда вещь уже готова, она проигрывается целиком от начала до конца с представлением что играешь перед очень взыскательной комиссией или аудиторией слушателей. Музыкальное произведение может быть записано на диктофон. Во время исполнения надо быть готовым к любым неожиданностям, и при встрече ними не теряться, а находить выход из любой ситуации и идти дальше.

В музыкальной психологии ансамбль признают «высшей формой человеческой деятельности», представляющей собой своеобразный исполнительский «микрокосмос». Ансамблево-исполнительская деятельность во всем многообразии ее форм является не только носителем культурных традиций, но также выполняет важную коммуникативную функцию – функцию общения посредством музыки. Фактор межличностного взаимодействия является движущей силой, которая координирует и интенсифицирует совместные творческие процессы, протекающие внутри ансамбля и во взаимодействии со слушателем, опосредованно связывая между собой аудиторию и композитора. Именно прочные межличностные партнерские связи в ансамблевом коллективе становятся залогом успешной совместной творческой деятельности, достижения общего художественного результата. Если следовать точному замечанию Ц. Кюи, то для творческой деятельности аккомпаниатора необходимы особые психологические качества: музыкальность, чуткость, умение приспособиться к каждому исполнителю, где нужно – поддержать или подчиниться, где нужно – руководить. Совершенно очевидно, что чуткому концертмейстеру необходимы следующие профессиональные качества и умения: подвижность эмоциональных реакций, находчивость в непредсказуемых сценических ситуациях, психологическая устойчивость, умение проявить исполнительскую волю, выдержку, интуицию, эмпатию, умение устанавливать и поддерживать творческие контакты с партнерами по ансамблю.

**ЛИТЕРАТУРА:**

1. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники – М.: Музыка, 1971.
2. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. – М.: Музыка, 2002.
4. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987.
6. Петрушин В.И. «Музыкальная психология»: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997.
7. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // С.М., 1969, №4.
8. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах – М.: Музыка, 1987.
9. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.