Автор - составитель: Мордвинцева О.Н., преподаватель, концертмейстер ДШИ г. Байкальска, Иркутской обл.

«**Выстраивание звукового баланса в работе концертмейстера»**

**( методическая статья)**

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует то пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, особенности игры на различных инструментах, отличного музыкально слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля.

Большой проблемой звучания в дуэте является проблема динамического баланса. Как часто можно слышать главенство фортепианной звучности над тембром любых инструментов! В этом случае всё зависит от мастерства пианиста-концертмейстера. Неотъемлемая его часть – владение разными весовыми категориями пианистического аппарата, обуславливающего динамический баланс в дуэте. Умение слышать уровень динамики солирующего инструмента подскажет концертмейстеру степень погружения в клавиатуру, тембральную краску, сформирует необходимые ощущения в кончиках пальцев. Ассоциативные сравнения и богатство воображения – вот один из путей, следуя которому пианист сможет добиться желаемого результата.

Концертмейстер во время исполнения не должен задавать или настаивать на жестком темпе или ритме. Следует всячески передавать инициативу ученику. Сущность аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, его физиологические данные, наконец, возможности конкретного инструмента на котором он играет. Произведения, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. Если, пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности, то концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста, но при этом сохранить свой индивидуальный облик.

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 флейты 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.

Большое внимание следует уделять качеству фортепианного звука. Он должен быть певучим, разнообразным. Не случайно Блуменфельд говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах вокальное, а не ударное отношение к звуку. Иногда приходится слышать, как пианисты, аккомпанируя духовику, 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 изобразительности. Здесь надо помочь солисту создать образ, развивая звуковое воображение, добиваться интересных и красочных эффектов звучания инструмента и вызывать у слушателя соответствующие слуховые ассоциации.

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.

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. Одним из самых сложных можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности духовых инструментов. Различие в звукоизвлечении служит здесь основным препятствием. Раньше всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука. Иметь образное представление построений духовой группы. 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.

При всем разнообразии инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать специфику звучания каждого, а также сложности в овладении техники игры на них для студента. Концертмейстеру важно помочь воспитаннику почувствовать себя настоящим солистом. В решении данной задачи помогает грамотно проделанная работа на занятиях. Технические недоработки, слабые физиологические данные, психологический дискомфорт на занятиях, неудобство при игре с аккомпанементом – список возможных причин для возникновения трудностей широк. Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и преподавателя, т. к. от этого зависит не только музыкальное продвижение студента, но и воспитание его как человека. Продолжая тему ансамблевого исполнения, для учащегося зачастую возникает сложность при вступлении после партии фортепиано. Учащийся должен просчитать, почувствовать, а затем запомнить по слуху трудные вступления в своей партии. Здесь важно не только качество, но и количество занятий с концертмейстером. Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Концертмейстер наравне с преподавателем вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника.

Когда солист и концертмейстер длительное время работают совместно, рождается общий для них исполнительский план: соотношение темпов, динамика, фразировка и т. д. Но, к сожалению, фактор внезапности имеет очень большое значение в профессии любого аккомпаниатора. 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 музыкальный охват, видение всего произведения: формы партитуры состоящих из трех и более строчек; это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста. В этом и специфика его профессии.

Именно в силу всех этих задач, стоящих перед концертмейстером, он обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающий большое количество стилей, умеющий моментально сориентироваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Брагина О. «О работе над музыкальным произведением. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3» – М.: Музыка, 1971. – с.77-91.
2. Брянская Ф.  «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста.» КЛАССИКА – ХХI. 2006г.
3. Володина С.Н.  «О роли образных ассоциаций в воспитании музыкантов.» Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
4. Володина С.Н. «Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров.» Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
5. Крючков Н. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения.» М.: Музыка, 1961 г.
6. Кубанцева Е.И. «Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность.» Музыка в школе. №2, 2001 г.
7. Кубанцева Е.И. «Методика работы над фортепианной партией пианиста - концертмейстера.» Музыка в школе. №4, 2001 г.
8. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе. Размышления педагога». М.: 1996
9. Шендерович Е.М. «Об искусстве аккомпанемента». Советская музыка, 1969, №4