

ОД

В. Букташев

ИСКУССТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Основы исполнительского мастерства

*Для концертмейстеров
опытных и начинающих,
а также студентов
музыкальных колледжей
и вузов*



В. Букташев

ИСКУССТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Основы исполнительского мастерства

*Для концертмейстеров
опытных и начинающих,
а также студентов
музыкальных колледжей
и вузов*

Издательство «Союз художников»
Санкт-Петербург
2014



**Издание рекомендовано ГАОУ СПО МО «МОКИ»
в качестве учебно-методического пособия
для музыкальных учебных заведений**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к читателям.....	3
1. Концертмейстер. Различные случаи употребления этого слова.....	7
2. Функциональное мышление.....	11
3. Бас как функция музыкальной фактуры.....	29
4. Сольные моменты в концертмейстерской партии.....	46
5. Регистры солистов и динамика.....	55
6. Оркестровое мышление.....	72
7. Оркестровые переложения.....	82
8. Оркестровое мышление в фортепианных аккомпанементах.....	97
9. Импровизация. Варьирование фактуры в куплетных формах	109
10. Чтение с листа и транспонирование.....	120
11. Различные стили аккомпанемента.....	126
12. Условность нотного текста.....	136
13. Подготовка к работе.....	139
14. Взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом.....	143
Заключение.....	155

Валерий Надирович Бикташев

**ИСКУССТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.
ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА**

*Под редакцией
кандидата искусствоведения,
заслуженного работника культуры Российской Федерации
С. И. Кулибабы*

Оформление **Е. Гросмиан**

ЛР № 065683 от 19.02.1998 г.
Сдано в набор 14.03.2014 г. Подписано в печать 28.04.2014 г.
Формат 60х90 1/8. Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-8128-0159-5

© Издательство «Союз художников», 2014
© В. Н. Бикташев, 2014
© Е. Р. Гросман, оформление, 2014

Предисловие к читателям

Всё-таки удивительная у нас с вами специальность, дорогие мои коллеги! Удивительная, потому что так она популярна но, одновременно, почти не изучена. Удивительная, потому что так хорошо, казалось бы, понятна всем нам, концертмейстерам, много лет работающим по этой специальности. И, вместе с тем, полна трудностей, проблем, во многом противоречива и неизвестна, если мы всерьёз задумаемся о ней (пусть это не покажется вам странным, вся моя работа посвящена именно этому). С одной стороны, согласитесь, наша с вами работа, работа концертмейстера, так давно существует, так широко распространена в музыкальном мире – мы задействованы как в учебных процессах, так и в концертной практике на самых разных уровнях, практически во всех жанрах и стилях, в самых разных исполнительских составах. Но, с другой стороны, задумываемся ли мы над существующими противоречиями внутри этой специальности? Задумываемся ли вообще о недостаточной теоретической ясности её основ? Как нас обучают этим основам? Даже самое, казалось бы, простое, само это слово – «концертмейстер» - как мы его понимаем, как оно употреблялось раньше, как употребляется сейчас, какую смысловую нагрузку при этом несёт, что это слово означает в каждом конкретном случае? Чем наполнена работа концертмейстера, к чему обязывает её статус? И чем вообще отличается в самом общем, самом широком плане работа пианиста - концертмейстера от работы пианиста-солиста? В чём конкретно это отличие проявляется? И более сложные вопросы – как нам решать наши многочисленные концертмейстерские проблемы, оставаясь при этом профессионально точными и безупречными? Многие, как и я, пытались разобраться в этом. Пытались осмыслить особенности, специфику концертмейстерской работы, потому что она нуждается в этом осмыслении, нуждается в теоретической, методической ясности. Да, нам нужна развернутая полноценная методика обучения концертмейстерской специальности.

Как много создано замечательных методик для работы в классе сольного фортепиано на всех этапах обучения: от первых классов музыкальных школ до аспирантур в консерваториях. Но созданы ли убедительные полномасштабные, развёрнутые методики по работе в концертмейстерском классе? К сожалению, как мало в работах, посвящённых нашей специальности, по настоящему глубоко осмыслены столь многочисленные, такие непростые и животрепещущие проблемы концертмейстера во всей их полноте и взаимосвязанности. Как вообще ещё недостаточно написано об этом исследований, где бы ясно и последовательно рассматривалась работа концертмейстера *во всём её многообразии*. В большинстве существующих работ, как правило, рассматриваются по отдельности некоторые проблемы с той или иной степенью погружения в материал, но не делаются при этом попытки широко взглянуть на всю совокупность проблем концертмейстерской специальности, попытки эти проблемы, прежде всего, чётко обозначить, обнаружить их закономерность, затем систематизировать, и, связав, выстроив их в определённом порядке, снабдив теоретическую часть ясными и убедительными примерами из практики, дать профессионально точные советы и рекомендации, как разрешать те или иные сложные ситуации, возникающие в работе концертмейстера. То есть, как решать наши с вами проблемы!

Да, как часто мы, концертмейстеры, сталкиваемся с проблемами, нуждаемся в помощи в повседневной работе, когда, подчас, возникают ситуации настолько сложные и противоречивые, что хочется разобраться в них, всё поставить на свои места. Перед нами встают самые различные вопросы: от, казалось бы, простых до очень сложных. Вопросы, без разрешения которых просто невозможна практическая деятельность. Ответы на эти вопросы найти, подчас, очень непросто, а иногда, как кажется, вообще невозможно. И тогда каждый концертмейстер,

на свой страх и риск, самостоятельно пытается решить конкретные проблемы. И что из этого получается, мы видим, когда концертмейстер находится на эстраде. Когда видим, что у очень хороших пианистов, уже, безусловно, опытных концертмейстеров, рядом с прекрасными, убедительными и интересными музыкантскими работами, соседствуют не очень понятные, подчас маловыразительные, а то и сомнительные, или даже откровенно неудачные, огорчающие как нас, их коллег, концертмейстеров, и наших сторонних слушателей, огорчающие, в не меньшей мере, и солистов, работающих на сцене с этими концертмейстерами. И если это не всегда заметит слушатель-любитель, мы, профессионалы, почувствуем это и задумаемся. Задумаемся о том, что концертмейстер, столкнувшись с проблемой, не смог её решить на должном уровне. Он решил её по своему, не убедив нас. Совершенно очевидно, что существующие пробелы в концертмейстерской методике, в теоретическом её осмыслении, безусловно, негативно сказываются на повседневной концертмейстерской практике в самом широком смысле этого слова. Это касается и самостоятельных занятий концертмейстера, и его репетиционной работы с солистом, и работы в учебном классе с педагогом и учеником, и выступлений на сцене.

Я бегло рассмотрю сейчас лишь некоторые проблемы, так хорошо знакомые всем нам, концертмейстерам. Проблемы, которые в этой работе буду выстраивать в определённую систему, подробно их рассматривать, чтобы, обнаружив существующие закономерности, теоретически их осмыслить, и, опираясь на практику, предложить определённые действия для решения этих проблем насколько это будет возможно. Вот выборочно некоторые из них, чтобы было, в общем, понятно, о чём пойдёт речь:

Реальный динамический баланс с солистом при исполнении музыкальных произведений. Вспомним постоянные, вечные просьбы – требования к концертмейстеру: «Потише, пожалуйста, не мешайте солисту! Не заглушайте солиста! Дайте нормально прозвучать солисту!» и т.д. Но при этом часто оказывается, что достижению этого самого динамического баланса мешают или объективные особенности исполнительского аппарата солиста (его инструмента), или его индивидуальные неповторимые личностные черты, или особенности фактуры сопровождения, а иногда даже и конкретные авторские указания в нотном тексте, буквально препятствующие достижению этого самого динамического баланса. В качестве примера хочется привести часть из вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта» - «Над Рейна светлым простором». Когда солист вступает в низкой тесситуре, где его голос неизбежно будет звучать тихо и приглушенно. В сопровождении же, в фортепианной партии, в акцентированной и полнозвучной фактуре, выписан нюанс *f*, причём как в левой, так и в правой руке партии пианиста! Как понимать это указание гениального композитора? Что реально делать концертмейстеру, чтобы не заглушить здесь солиста? Ведь явно здесь не задумано композитором подавление солиста фортепианными созвучиями! Как обеспечить динамический баланс? Проблема!

Или так часто встречающиеся пианистические трудности при исполнении оркестровых переложений. Когда очень трудно, а иногда, откровенно признаемся, просто невозможно исполнить то или иное переложение в нужном темпе, в нужной динамике и нужными штрихами. Исполнить при этом музыкально, искренне и раскрепощённо, поскольку буквально все силы и всё внимание концертмейстера сосредоточено на немислимо сложных особенностях нотного текста этих самых оркестровых переложений. Вспомним многочисленные виртуозные арии из кантат И. С. Баха, когда оркестровые партии подчас буквально и точно переносятся в двуручную фактуру концертмейстера. Эту музыку так просто и удобно играть оркестрантам в оркестре, но при механическом перенесении в фортепианную фактуру оркестровых партий это абсолютно невозможно играть пианисту-концертмейстеру, потому что фортепианная фактура при этом становится совершенно непianiстичной, иногда вообще неисполнимой. Так и хочется попросить тех, кто делал эти переложения, сесть и сыграть то, что они написали! При этом вспомним, что сам Бах писал клавирные партии пианистично и исполняемо. Что делать

концертмейстеру в таких случаях? А ведь речь идёт не только о баховских кантатах, но и о бесконечном количестве переложений произведений других авторов, которые явно писались не для пианистического удобства! Почему они так неудобны, неприанистичны? Как быть, если это надо играть на эстраде? Это серьезные проблемы, требующие осмысления.

Или вот концертмейстерская проблема совсем другого порядка: исполнение с солистом многокуплетного произведения из жанров популярной музыки, например народной или эстрадной песни, песни из кинофильма, или номера из мюзикла. Часто концертмейстеру, при этом, предлагается только один вариант аккомпанемента, очень простой, явно написанный для пианистов - дилетантов, в целях популяризации произведения в любительской среде, написанный так просто. Знакомясь с произведением, готовясь к его исполнению, мы обнаруживаем, как контрастны по содержанию куплеты данной песни между собой. Иногда даже конфликтны. Аккомпанемент же предлагается играть только один, простой и неизменный, то есть не реагирующий на развитие содержания поэтического текста, на драматургию всего произведения, в данном случае песни. И при этом аккомпаниатор, который столкнулся с этой проблемой, воспитан уважительно относиться к авторскому тексту, когда изменить что-то в нем нельзя ни в коем случае! И что тут делать концертмейстеру, который будучи профессионалом хорошо владеет своим инструментом? Как внести в исполняемое произведение нужные яркость, контраст, драматургическое развитие? Как поддержать солиста в его импровизационной свободе, к которой так естественно провоцирует дух народной и эстрадно-популярной музыки? Непростая задача, требующая не только творческого, но и методически безупречного решения!

Или так знакомая абсолютно всем проблема взаимоотношений концертмейстера с солистом, с педагогом в классе, с художественным руководителем, режиссером, дирижером и т.д.! Сколько переживаний по этому поводу, страданий, размышлений!

Сложнейшая и интереснейшая проблема ансамбля, проблема взаимодействия солиста и концертмейстера при исполнении произведений разных стилей и разных эпох тоже требует серьезного и профессионально точного анализа как одна из важнейших проблем. Требуется рассмотрения с разных точек зрения. И с музыкально исполнительских, то есть чисто технологических, и с психологических, и даже с обще-этических.

Обязательно нужно вспомнить и о другой животрепещущей проблеме любого концертмейстера: чтение с листа! Причем в разных условиях и в разных ситуациях, иногда буквально экстремальных. Представьте себе вступительные экзамены. Концертмейстер на эстраде впервые видит солиста. Никаких репетиций, конечно, не было. И на пюпитр ставятся ноты произведения, абсолютно незнакомого концертмейстеру. Иногда это произведение с очень трудным аккомпанементом. Что тут делать? Как вести себя концертмейстеру, ведь у абитуриента, буквально, решается судьба. Ошибаться нельзя ни в коем случае, необходимо всеми силами поддержать солиста. При этом концертмейстер прекрасно видит, что так, как написано, он этот аккомпанемент с листа прочитать в концертном варианте не сможет! Ситуация не из лёгких. Есть ли какие-то спасительные варианты в чтении с листа в этом случае, варианты, не нарушающие профессиональной этики и не нарушающие авторского замысла? Надо подумать!

Сейчас я только в самом общем виде, очень поверхностно обозначил лишь некоторые проблемы нашей повседневной концертмейстерской практики. На самом деле этих проблем гораздо больше. Их море, безбрежный океан. Именно этим насущным, животрепещущим проблемам реальной жизни концертмейстера я и хочу посвятить свою работу.

Как уже говорил, я постараюсь систематизировать эти проблемы, рассмотреть их с разных точек зрения и, прежде всего, глубоко изнутри. По возможности, исторически связав их с особенностями разных стилей, разных исполнительских традиций и эпох. Рассматривать эти проблемы я буду не только как пианист. Здесь потребуются более широкий обще-музыкантский взгляд: теоретический, музыковедческий и иногда, даже, композиторский. Более того, я

попытаюсь призывать вас при анализе к разным видам мышления, музыкантского мышления. Фактуру музыкальных произведений мы будем рассматривать, оперируя функционально – фактурным мышлением. Будем серьезно и подробно говорить об оркестровом мышлении. Будем опираться на инструментальное и вокальное мышление, обнаруживая их сходство и различие, что так важно для концертмейстера, работающего с вокалом. Будем говорить об импровизационном и вариативном мышлении, об историческом и стилистическом мышлении. В разных главах по-разному будем говорить об ансамблевом мышлении. Наша с вами музыка – это такой сложный, внутренне богатый организм, что односторонним, только концертно-пианистическим взглядом, ни одну проблему практически решить невозможно. Но мы попытаемся это сделать, рассматривая их с разных сторон.

С радостью хочу отметить работы коллег-концертмейстеров, которые ясно и профессионально осветили многие из концертмейстерских проблем, написали книги, брошюры и даже учебники, на которые я буду ссылаться в своей работе. Прежде всего, это книги и брошюры Евгения Шендеровича, прекрасного концертмейстера и глубоко мыслящего музыканта. Вот некоторые из его работ, которые я буду вспоминать и использовать:

1. «В концертмейстерском классе» (М., «Музыка», 1996).
2. «О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора» (Издательство «Музыка» Ленинградское отделение, 1972).

Хочу отметить так же работы замечательного украинского коллеги Станислава Витальевича Савари – профессора и заведующего концертмейстерской кафедрой Донецкой Государственной Консерватории имени С. Прокофьева:

1. «Азбука аккомпанемента» (Донецк Юго-Восток, 2005).
2. «Речитатив: проблемы аккомпанемента» (Донецк, 2006).

Блестящие мысли, находки и идеи этих авторов будут не раз упоминаться в моей работе. Конечно же, мне нужно будет многое аргументировать, обосновывать и доказывать от себя лично, делиться своим собственным концертмейстерским и музыкантским опытом, выражать свои идеи и мысли. При этом сразу хочу признаться в одном моем открытии, очень важном лично для меня и которое уместно будет здесь упомянуть. Хотя не уверен, что все мои коллеги разделят эту точку зрения. Так вот, я убежден, что в прекрасной, совершенной музыке, Музыка с большой буквы, написанной гениальными и выдающимися мастерами, никогда не существует одного единственно правильного способа её исполнять, понимать, интерпретировать и выражать. Таких способов всегда множество, и это делает музыку прекраснее, разнообразнее, непредсказуемее, если хотите. Именно это интригующее многообразие вносит такую ошеломляющую новизну в нашу музыкантскую жизнь, что я могу только от всей души приветствовать его, это многообразие. Вспомним, хотя бы, блестящий пример с потрясающей музыкой нашего божественного, нашего обожаемого генералиссимуса вершин музыки, нашего бесконечного и недостижимого Иоганна Себастьяна Баха!

Уж как только ни исполняли его музыку, кто только ни вносил новшеств и ни интерпретировал произведения Баха по-революционному, неожиданно и удивительно и в плане используемого инструментария, и в плане исполнительских технических приёмов, и в плане новых образно-драматургических решений, создавая новые и новые звуковые миры! И в каждом случае рождался новый Бах, Бах прекрасный и удивительный. Каждая эпоха рождает своего Баха, и, я думаю, этому надо только радоваться. Хотя, конечно, этот процесс сопровождается также и ошибками, искажениями, своими крайностями. Но, в конце концов, мы видим, как время всё расставляет на свои места.

Совершенно аналогично здесь, в этой работе, я буду выражать свою музыкантскую позицию, абсолютно не претендуя при этом на ее универсальность. Это одна из попыток осмысления и решения поставленных проблем. Помимо выявления объективных закономерностей и особенностей, связанных с работой концертмейстера, не подлежащих сомнению и обязатель-

ных абсолютно для всех, в дополнение к ним, здесь будет также и моя личная версия, мой взгляд на жизнь в нашем концертмейстерском мире. Я считаю: для того, чтобы убедить вас, я должен не только ясно выразить свою мысль, но и обосновать её как теоретически, так и практически, исходя из своей системы. Поэтому я буду приводить примеры из реальной практики, из своего концертмейстерского опыта. Буду вспоминать ситуации из своей жизни, когда я сам сталкивался с рассматриваемой проблемой. Может быть, такая мемуарная составляющая и неприемлема в академическом учебнике, но мне она совершенно необходима для ясной и убедительной иллюстрации своих мыслей, своих идей. Кроме того, я адресую свою работу прежде всего моим коллегам, музыкантам. Мы, музыканты, живущие в нашем музыкантском мире, говорящие своим языком, люди, прежде всего, эмоциональные. Поэтому, чтобы быть ясно и хорошо понятым, я буду говорить эмоциональным музыкантским языком. Это будет живая и искренняя беседа с моими коллегами. И не нужно, поэтому, рассматривать эту работу как строгий академический учебник, в котором строжайшим образом соблюдается определённая стилистика и нормы изложения, подачи материала. Работа написана для уже работающих концертмейстеров, вкусивших трудности и проблемы нашей специальности, во многом её можно использовать и как учебное пособие для студентов пианистов, обучающихся концертмейстерской специальности в учебных заведениях. Но поскольку в ней сделана попытка глобально взглянуть на проблему, попытка систематизировать весь комплекс задач, возникающих в реальной концертмейстерской практике, она, в каком-то смысле, имеет общий универсальный характер и широкую направленность, и надеюсь, что мысли, здесь изложенные, будут интересны и важны для многих музыкантов самых разных специальностей. Главное, чего я хочу прежде всего – помочь моим коллегам, товарищам по нашей такой не простой и малоизученной специальности, прояснить, что так затрудняет многих из нас, показать, как я вижу существующие проблемы и наметить пути их решения. Ведь это так нужно нам – тем, кто постоянно выходит на сцену с Его Величеством Солистом; нам, кто должен сотворить чудо – быть чутким, самым внимательным, предельно понятным и удобным для солиста концертмейстером. И, вместе с тем, оставаться вдохновенным и интересным музыкантом, прежде всего ярко и рельефно выражающим волю автора, и при этом сохраняющим свою творческую индивидуальность. Так я вижу и понимаю нашу с вами работу. Это – удел концертмейстера!

Давайте поговорим об этом подробнее.

Глава 1

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР. РАЗЛИЧНЫЕ СЛУЧАИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЭТОГО СЛОВА

Прежде всего нам надо разобраться с самим словом «концертмейстер», которое мы будем часто употреблять. Это слово имеет немецкое происхождение. Его немецкий эквивалент «konzertmeister» буквально переводится как «мастер концерта». Очевидно, этим словом обозначают лицо, помогающее готовить концертное выступление. Если мы внимательно посмотримся в нашу повседневную практику, то обнаружим, что это слово употребляется в совершенно различных ситуациях, неся при этом абсолютно разную смысловую нагрузку. То есть роль помощника в организации концертного выступления в разных случаях осуществляется по-разному. Рассмотрим два, наиболее часто встречающихся толкования этого слова, в чем-то противоположные друг другу.

Поскольку я пианист, начнем с толкования, хорошо знакомого именно пианистам, ибо, рано или поздно, практически все пианисты работают концертмейстерами именно в этом понимании слова «концертмейстер». Сразу оговорюсь, что это значение нашего ключевого

слова вторично, оно возникло исторически позже, чем первоначальное, которое будет рассмотрено мною ниже. И это первоначальное, совершенно иное значение слова «концертмейстер», так же необходимо знать пианистам. Но обо всём по порядку. Сейчас же, для удобства пианистов, речь идет о более позднем значении слова «концертмейстер». Речь пойдет о концертмейстере, как о лице подчиненном, вспомогательном, о котором, даже, не всегда пишут в афишах и программах концертов. Могут не вспомнить о нём и на пластинках знаменитых солистов, на дисках CD. Концертмейстера в этом смысле слова называют так же аккомпаниатором. Солисты у такого концертмейстера могут быть самые разные: певцы как академические, так и народные, эстрадные или несколько певцов, даже целый ансамбль. Здесь кстати концертмейстером может быть и баянист, и ансамбль и даже оркестр. Солистами могут быть и инструменталисты. Ведь практически все исполнители-инструменталисты используют помощь пианиста-концертмейстера – от исполнителя на малой флейте, флейте piccolo, до контрабасиста. Только, пожалуй, исполнители на родственных фортепиано клавесине и органе обходятся без фортепианного вспомогательного аккомпанемента.

Очень прошу обратить внимание на слово «вспомогательного», ибо концертмейстерство в этом смысле слова обязательно предполагает вторичность, подчиненность солисту. Когда солист – обязательно номер первый и ведущий, а концертмейстер – номер второй и безусловно подчиненный. Рассматривая фактуру музыкальных произведений, исполняемых солистом и концертмейстером, мы увидим, что почти в каждом аккомпанементе (в партии концертмейстера) присутствуют сольные, ведущие моменты, в которых концертмейстер играет основной тематический материал и выступает на первый план (это может быть вступление к произведению, проигрыш между разделами произведения или заключительная часть – отыгрыш). Но о том, что представляет собой нотный материал, исполняемый пианистом – партию, равную по значимости партии солиста или вторичный аккомпанемент – судят по эпизодам совместного звучания, то есть по эпизодам, в которых все участники ансамбля звучат одновременно. Именно в них видно, кому в большей мере композитор доверяет проведение мелодии, то есть главного, основного музыкального материала. Если это солирование в эпизодах совместного звучания распределено поочередно и поровну, мы называем такое взаимодействие музыкантов «камерным ансамблем». Никакого отношения к концертмейстерству действия пианиста в этом ансамбле не имеют. Здесь он – солист камерного ансамбля. Если же в эпизодах совместного звучания солирует, как правило, один инструмент, а аккомпанирует другой (фортепиано), такой ансамбль мы называем взаимодействием солиста и концертмейстера, главного и подчиненного. Здесь пианист уже подчиненный.

Особо хочется сказать об ансамблях, где так или иначе присутствует вокал, то есть человеческий голос. Безусловно, что в таких ансамблях голос всегда (или почти всегда) будет солистом, все же остальные участники ансамбля, сколько бы их ни было, становятся концертмейстерами. Идет ли речь о совместном звучании голоса с каким-то инструментом, с ансамблем или даже с тем или иным оркестром – голос, если композитор сочиняет партию для него, как правило, лидирует. Может быть за очень редким исключением, но это правило соблюдается в музыкальном мире уже давно. Так сложилось исторически, что человеческий голос признан всегда и повсеместно самым совершенным, самым выразительным и самым красивым музыкальным инструментом. И поэтому как только в музыкальном содружестве появляется голос, вокал, остальные исполнители в благоговении перед ним склоняют голову и отступают на второй план.

В том же смысле слово «концертмейстер» употребляется и при работе пианиста с хором, под руководством дирижёра, и при озвучивании пианистом танцевальных, хореографических действий. Это будет концертмейстер хора, балетной труппы, хореографического кружка, танцевального ансамбля. И здесь остается главное именно в этом понимании слова «концерт-

«концертмейстер» - вторичность, подчинённость чьей-то другой, чужой воле. Как увидим далее, понимание этого слова сейчас может быть совсем иным.

Итак, первое из употребляемых ныне значений слова «концертмейстер» будет подчиненный, зависимый, или как еще называют музыканта в этой роли – аккомпаниатор.

Однако, как это ни странно, сейчас то же самое слово употребляется в других случаях, в другой ситуации в совершенно другом, прямо противоположном смысле. Это другое значение слова «концертмейстер», как я уже сказал выше, часто не знакомо пианистам, вызывает поэтому у них недоумение, почему я и хочу подробнее коснуться его здесь. Это значение слова «концертмейстер» очень хорошо знакомо исполнителям на струнных инструментах как смычковых (речь идёт о семействе скрипок, к которому мы относим также альты, виолончели, контрабасы), так и народных (здесь мы имеем в виду домры, балалайки и их разновидности). Мы будем говорить о практике работы в симфонических, камерных и народных оркестрах, о взаимодействии больших групп струнных инструментов. Возьмем, для примера, камерный оркестр, где есть группы первых, вторых скрипок, группы альтов, виолончелей. Иногда и контрабас не один, а группа контрабасов в зависимости от общей численности оркестра. Так вот, чтобы группе скрипачей, исполняющих партию первых скрипок, исполнять свою партию выразительно и точно, нужно действовать абсолютно синхронно, решая все исполнительские проблемы строго в одной манере. Дело в том, что на струнных инструментах возможно различное исполнение одной и той же фразы, пассажа, интонации в плане количества нот, исполняемых на одном движении смычка и различной комбинации штрихов, которых на скрипке великое множество (на порядок больше, чем у пианистов, это надо отметить, как факт). В общем, совершенно необходимо, чтобы все первые скрипки на всем протяжении исполняемого произведения играли синхронно – все смычком вверх или все смычком вниз, совпадающими штрихами. Действительно, если вы увидите в струнной группе оркестра при исполнении музыкального произведения несоответствия в движениях смычков у разных музыкантов, вы можете смело сказать, что это плохой оркестр.

В реальности дирижеру, в силу его занятости, не всегда удается заниматься этой проблемой, решать ее, контролировать. Поэтому, в каждой струнной группе оркестра появилось лицо, занимающееся именно этой проблемой: синхронизацией действий всей группы. Фактически это лицо стало старшим в группе, подчиняясь только дирижеру и помогая ему, решало эту очень важную техническую и, одновременно, художественную задачу. Этот музыкант стал называться концертмейстером, то есть мастером для подготовки к концерту, а именно: концертмейстер группы первых скрипок, концертмейстер группы вторых скрипок, концертмейстер группы альтов, виолончелей. Совершенно очевидно, что именно это значение слова «концертмейстер» было первичным. Оно исторически возникло раньше, чем то, которое мы рассматривали выше, и было первоначальным, исходным. Концертмейстер в этом смысле слова был старшим, лидером, руководителем в данной группе оркестра, получая при этом более высокое жалование, что подчёркивало важность должности концертмейстера в струнной группе оркестра. Пианистам необходимо знать это.

Вся наша история, в том числе и история языка – интересное явление. В ней слова и понятия с течением времени постепенно меняют свой смысл и содержание, иногда даже, как это ни странно, превращаясь в свою противоположность. Именно так произошло в случае со словом «концертмейстер» – это слово в какой-то момент приобретает своего двойника по звучанию, но с прямо противоположным значением. Можно наверное проследить, как происходило это преобразование. Каковы были его причины и последствия, но это не входит в задачи данной работы. Итак, еще раз уточним, что слово «концертмейстер» сейчас имеет два противоположных значения: лидер, ведущий (в струнной оркестровой группе из нескольких человек), и подчиненный, зависимый (аккомпанирующий вокалу или другим инструментам,

если партии этих инструментов, безусловно, лидируют, что мы можем обнаружить по эпизодам совместного звучания).

Хочу сразу уточнить, и это очень важно: весь разговор в этой работе пойдет о концертмейстере как лице подчиненном, то есть об аккомпаниаторе. В наибольшей степени будет рассматриваться работа аккомпаниатора с вокалистами, но при этом почти все сказанное будет иметь отношение и к аккомпаниаторам, работающим с солистами – инструменталистами. Кое-что отчасти коснется и аккомпаниаторов, работающих с хором.

Чтобы закончить размышления на эту тему, хочу добавить одно мое практическое наблюдение. В какой-то момент я обнаружил ещё одно толкование слова «концертмейстер» в нашей реальной практике, не совсем верное, некорректное использование этого слова. Дело в том, что в учебных заведениях и филармониях давно уже появилась такая должность – концертмейстер. Человек в этой должности, будучи пианистом (например), обслуживает солистов, которые в свою очередь являются учениками, студентами или солистами филармонии. В своей работе они (солист и концертмейстер) разучивают и исполняют произведения, где у солиста партия лидирующая, а у пианиста – вторичная. В этих случаях должность концертмейстера совпадает с той функцией, которую в этих произведениях реально исполняет пианист. Однако рано или поздно наступает момент, когда в репертуаре солиста появляется произведение, которое мы относим к литературе камерного ансамбля, например одна из сонат для скрипки и фортепиано Бетховена. Здесь по воле автора партия фортепиано абсолютно равнозначна партии скрипки. И пианист, принимающий участие в исполнении этого произведения, реально является солистом камерного ансамбля. Хотя должность этого пианиста концертмейстерская, и зарплату он получает концертмейстерскую. И вот, представьте, со скрипачом (или с другим солистом-инструменталистом) наш концертмейстер, то есть пианист, работающий в этой должности, исполняет это (или другое, являющееся камерным ансамблем) произведение на концерте, конкурсе или где-либо ещё. Его могут объявить концертмейстером такого-то солиста. Я думаю, вы часто становились свидетелями этого в нашей концертной практике. Пианиста объявляют концертмейстером, потому что он представляет то или иное учебное или концертное заведение, куда он принят на работу именно в должности концертмейстера. Складывается внутренне противоречивая ситуация, когда человек, объявленный концертмейстером, реально таковым в этот момент не является, потому что при исполнении данного музыкального произведения он, по воле автора, становится солистом камерного ансамбля. Я вскользь упоминаю это использование слова «концертмейстер» как должности, широко распространённое у нас, но часто не корректное и не точное.

Итак, подытоживая, я фиксирую в нашей музыкантской практике три значения этого слова, понятия «концертмейстер». И каждый раз, употребляя его, мы должны понимать, что имеем в виду. Наверное, можно найти ещё какие-нибудь толкования этого слова в современном музыкальном мире. Поэтому необходимо подчеркнуть, что в этой работе будет иметься в виду именно то значение слова «концертмейстер», которое касается подчинённого партнера, аккомпаниатора, то есть функцию подчинения солисту. Чаще всего будет рассматриваться взаимодействие пианиста с вокалом, поскольку, в силу целого ряда причин, концертмейстер в вокальном классе оказывается в специфических, особо трудных условиях, и почти во всём будет соответствовать взаимодействию, работе аккомпаниатора с солистом-инструменталистом. Некоторые же основополагающие понятия будут касаться всех концертмейстеров вообще – как работающих с хором, так и в хореографическом ансамбле или в театре, более того, всех музыкантов-исполнителей в целом.

Теперь, когда мы разобрались с главным, ключевым словом, мы можем продолжать наш разговор.

Глава 2

Функциональное мышление

Разъяснив вступительные вопросы, можно перейти непосредственно к исполнительской технологии концертмейстерской работы. Для систематизации намеченных здесь проблем начнём с самой общей, самой широкой проблемы исполнительского искусства вообще, а именно с проблемы музыкальной фактуры исполняемого произведения. Рассмотрев особенности фактуры музыкального произведения, обнаружив её свойства и закономерности, мы выйдем на основополагающие понятия, значения, осознание которых поможет нам верно сориентироваться и решить все последующие задачи. Будем считать проблемы музыкальной фактуры исходным пунктом в нашем исследовании.

Может быть то, о чём сейчас пойдёт речь, покажется вам слишком простым, банальным, от чего у вас возникнут сомнения, зачем на это вообще обращать внимание, если это давным-давно уже известно?! Но в том-то и дело, что опираясь на эти, казалось бы, элементарнейшие понятия, мы впоследствии подберём ключи к самым разным проблемам, и многое, бывшее для нас туманным и спорным, по-новому откроется нам, станет ближе и доступней. Что-то очень сложное уже не будет для нас таким именно благодаря этим истинам. Поэтому прошу вас сейчас набраться терпения, чтобы воспринимать последующее изложение материала не как детский лепет, а как вступление к чему-то важному и значительному.

Когда мы говорим, что, по определению, главный во взаимодействующей паре «солист – концертмейстер», безусловно, солист, мы подразумеваем, что в партии солиста есть нечто, делающее его партию безоговорочно лидирующей. Речь идёт о присутствии в ней в эпизодах совместного звучания главного музыкального материала, тематического материала, то есть мелодии. Эта важнейшая особенность делает партию солиста уникальной и неприкосновенной. Поэтому я говорю моим студентам на лекциях как бы в шутку, но и в серьёз, что главная задача концертмейстера вообще – не мешать солисту! Что значит – не мешать мелодии.

Итак, главное – не мешать солисту! В партии солиста, как правило, мелодический материал. А что такое мелодия? Душа, смысл музыки, главное, для чего музыка в подавляющем большинстве случаев существует вообще. Мелодия – царица, мелодия – лицо! Мелодия, если она есть в фактуре музыкального произведения – главный её элемент. Признаем это за аксиому. Но исследованием феномена мелодии, его формулировкой мы сейчас ни в коем случае заниматься не будем. Для нас она сейчас будет функцией музыкальной фактуры.

Если мы так ставим вопрос и выделяем мелодию в партии солиста, стало быть в этих самых эпизодах совместного звучания в партии концертмейстера есть что-то принципиально другое, отличное от мелодии. А что же тогда у концертмейстера? Что такое «не мелодия», если попробовать профессионально разобраться в этом? Что такое аккомпанемент, и из чего он, собственно, состоит? Отвечая на этот вопрос, мы выходим на узловую, основополагающую проблему, напрямую касающуюся многих и многих исполнительских задач.

Итак, мы начинаем дифференцировать, разделять музыкальную фактуру. Для продолжения нашей работы я предлагаю поступить следующим образом: мы сейчас будем обнаруживать и открывать различные составляющие музыкальной фактуры, каждая из которых любопытная персона со своим характером, своими особенностями. Но давайте, сначала, просто перечислим наших героев, а уже потом подробно постараемся рассмотреть каждого из них. При этом предлагаю составные части музыкальной фактуры называть функциями. Потому что взаимодействуют они в живой музыкальной фактуре друг с другом, очень напоминая при этом взаимодействие в живом организме различных функций. Итак, составные части музыкальной

фактуры будем называть функциями, фактуру, рассматриваемую как совокупное действие различных функций, будем называть многофункциональной, а наше исследование этого взаимодействия различных функций, наш взгляд на него, будем называть функциональным мышлением. Обращаю ваше внимание, у нас сейчас пойдёт разговор на функциональном языке.

Сначала попробуем просто увидеть основные функции музыкальной фактуры. Выделяем в ней прежде всего главный, основной элемент – мелодию. Выделив мелодию, как основную, главную функцию, мы обнаруживаем, что мелодия часто оказывается в непростой ситуации. Очень ярко это проявляется в полифонической музыке, где мелодия может звучать сразу в нескольких голосах по очереди с тем или иным горизонтальным интервалом вступления. Это одна и та же мелодия, и все её вступления будут функционально равнозначны. Или могут звучать одновременно две и более разных мелодии – так называемая контрастная полифония. Но, я думаю, контрастно – полифоническую гостью функционально мы будем оценивать так же, как основную мелодию. Это будет содружество функционально равнозначных, пусть разнообразных мелодий.

Продолжая рассматривать дары полифонической музыки (которые совершенно естественно переключались в другие музыкальные стили, жанры, и прекрасно себя там чувствуют), мы обнаружим такое явление, как подголосок. Внешне он, как видим, очень близок к мелодии. Можно назвать его родным, но младшим её братом, потому как ей хоть немного, но все же уступает по значимости и принципиально отличается от неё. Для ясности я приведу забавное, но, на мой взгляд, довольно точное сравнение: подголосок, так выразительно подчас звучащий в музыкальной фактуре, по значимости отличается от мелодии, как в учебном заведении завуч отличается от директора, то есть является представителем другой, хоть и родственной функции. Итак, мы открываем вторую функцию музыкальной фактуры – подголосок. Позже мы увидим, какое интересное и непростое явление – музыкальная фактура, как в ней, подчас, всё оказывается сложно, неоднозначно, непостоянно и переменчиво в функциональном отношении. Пока же, просто отметим две выделенные нами родственные функции музыкальной фактуры – мелодию и подголосок.

Теперь предлагаю для простоты и ясности совершить своеобразный прыжок. Давайте пропустим середину, среднюю часть нашей музыкальной фактуры и переместимся вниз. И здесь мы найдем нового героя, нашего старого друга. Немного внешне странного, в чем-то угловатого, иногда и вообще некрасивого (если сравнивать с мелодией), но такого важного и абсолютно необходимого. Здесь мы найдем его величество бас! Это настолько значительная персона, настолько исторически выделенная из общего числа, как одна из важнейших, что о ней потом пойдет разговор особый и подробный. Басу, как фактурной функции, будет посвящена целая глава! А пока мы с радостью констатируем, что открываем новую чрезвычайно важную функцию музыкальной фактуры – бас.

Пока оставляем бас в покое, и смотрим, что у нас ещё есть в нашей музыкальной фактуре. Переключившись на бас, мы пропустили среднюю её часть, потому что сложная она, эта середина. Как видим, контрастная и многосоставная. Предлагаю для начала, не называя функции, разделить ее на гармонические и ритмические составляющие. Для ясности мы пока упрощаем ситуацию и рассматриваем условную модель музыкальной фактуры, где мелодическая функция всегда вверху. (Позже мы выясним, что мелодия, мелодическая функция, может оказаться в любой части музыкальной фактуры – не только вверху её, но так же в середине, и внизу, в басу.) В нижней части нашей условно упрощённой фактуры басовая функция, а в середине – принципиально иные элементы, которые мы не относим ни к мелодической, ни к басовой функциям, пока назвав их гармонической и ритмической составляющими. Ситуация усложняется тем, что в оркестре, например, ритмическую составляющую легче выделить. Там её часто, правда не всегда, будут играть ударные инструменты. А вот в фортепианной и в

инструментальной музыке, сольной и камерной, ритмическую составляющую выделить уже несколько сложнее. Она будет присутствовать в тех же партиях фортепиано, скрипки и любого другого инструмента, переплетаясь и смешиваясь со всеми остальными функциями.

Давайте сначала рассмотрим гармоническую составляющую, которая в нашей условно упрощенной фактуре оказывается посередине.

Гармоническое заполнение, для ясности, можно сравнить с нашей одеждой. Вы задумывались, как мы с вами одеваемся? Смотря по ситуации, всегда по-разному. Одежды может не быть вообще никакой или она может быть минимальной, по разным причинам. Мы можем одеваться строго и просто, легко и изящно, иногда красиво, иногда торжественно, иногда вычурно – и такое бывает, смотря какую цель мы перед собой ставим. Примерно так же обстоит дело и с гармонической составляющей. Она может быть выражена очень строго и просто, например аккордовыми столбами, остинатно, то есть постоянно и неизменно, или как-то по-другому повторяющимися. Иногда они могут, не повторяясь, ритмически совпадать с мелодией. Вспомним номер из музыки Эдварда Грига к драме Генриха Ибсена «Пер Гюнт», «Смерть Озе» - в этом произведении почти всегда мелодическая функция, функция баса и, так назовём, функция аккордовых столбов гармонического заполнения полностью совпадают ритмически, как бы сливаясь в одно целое, что, однако, не лишает музыки её выразительности, силы и красоты, и придаёт ей необычайную цельность! Сразу уточним, что эти аккордовые столбы, которые иногда, по воле композитора, могут быть сжаты до интервалов или даже отдельных нот, поддерживающих мелодию, фигурацию, когда они тянутся достаточно долгое время, начинают выполнять другую очень важную функцию – педальную.

Вспомним, в связи с этим, в каком вольготном положении оказываются у нас с вами пианисты – у них есть чудесное, просто замечательное средство – правая педаль фортепиано! Она помогает заполнить пустоты в фактуре, придает звучанию прекрасную дымку, дыхание одухотворенности и чудесный аромат. Благодаря ей созвучия переливаются роскошными красками. А в оркестре нет такого явления – правой педали. Но было обнаружено, что создать эффект правой педали можно, специально введя в оркестровую фактуру педальную функцию. Очень часто, например, в оркестровой фактуре одна тянущаяся нота у валторны или аккорд у тромбонов, оставаясь в общей массе почти незаметными, заполняют пустоты в звучании, создают красивый, приятный фон, делая то же самое, только немного лучше, чем это делает правая педаль у пианиста. Педальная функция может быть выражена и более сложно – переливами разных гармонических и тембровых красок, и реализовываться она может не только в оркестровой, но и в камерной и, пусть реже, но даже в той же фортепианной музыке. Представляете, как интересно – действие этой педальной функции в фортепианном произведении, у инструмента, у которого и без того есть правая педаль! Например, мазурка Ф. Шопена ор. 6 № 4.

Но вернемся к гармонической составляющей. Часто бывает так, что композитор выписывает гармоническую составляющую не аккордовыми столбами и не педальной функцией, а рассыпавшимися арпеджио, или в виде разнообразных арпеджированных фигур, описывающих так или иначе гармонические функции, иногда даже с добавлением неаккордовых звуков. Назовем это явление гармонической фигурацией – новой функцией, которую мы находим в гармоническом заполнении. Иногда функция гармонической фигурации может быть выписана очень интересно, необычно, даже в чем-то мелодизировано – примеров тому масса у композиторов самых разных эпох. При исполнении всей фактуры такие фигурации невольно обращают на себя внимание. Но я предлагаю, несмотря на усложнения и украшения вплоть до мелодизации, принципиально называть это явление функцией гармонической фигурации.

Вместе с тем, иногда мы обнаруживаем интересные явления, когда знакомые нам вещи вдруг совершенно преображаются, изменив при этом только какие-то свои составляющие, обретают новые качества, становятся неузнаваемыми в совершенно новых ролях. Так, напри-

мер, в танцевальной музыке, гармоническая фигурация оформляется ритмически особым образом, что делает ее неузнаваемой. То же самое происходит в шуточных народных песнях, в эстрадно-популярных жанрах. Наша знакомая гармоническая фигурация переходит в другое качество, становясь принципиально иным явлением, а именно тем, что мы называем **ритмической функцией**. Эта ритмическая составляющая, исполняемая в ансамбле или в оркестре неударными инструментами, рождена именно из гармонической фигуры или аккордовых столбов, то есть является производной от гармонической составляющей. Мы обнаруживаем новую функцию музыкальной фактуры – *ритмическую функцию*, отличную от всех остальных и по-своему уникальную. Так же как и функция аккордовых столбов может сжаться до интервала или даже одной ноты, ритмическая функция тоже может быть компактно выражена в одной единственной ноте (вспомним фортепианную пьесу Арама Хачатуряна «Подражание народному»). Она же может быть выписана и очень сложно, суть её и задачи при этом не меняются – выполнять «ритмическую работу» тем или иным образом, как своеобразный двигатель в музыкальной фактуре.

Итак, давайте уточним, вспомним, какие функции мы смогли обнаружить в нашей живой, переменчивой музыкальной фактуре. Хотя это разделение и условно, но я считаю, что оно ведёт нас по верному пути. Мы обнаружили:

- Мелодическую функцию,
- Подголосочную функцию,
- Басовую функцию,
- Функцию аккордовых столбов,
- Педальную функцию,
- Функцию гармонической фигуры,
- Ритмическую функцию.

Этот перечень, наверное, может быть дополнен, уточнён, переименован. Я считаю, что здесь выведены основные составляющие, дающие жизнь музыкальной фактуре во всем её многообразии, при всей её противоречивости и сложности.

Вот теперь, когда мы определили основные функции музыкальной фактуры, мы должны изучить их и по возможности посмотреть, как они между собой взаимодействуют, как подчиняются друг другу, как выстраивается их взаимоотношения, их иерархия, то есть степень их важности относительно друг друга. Это открывает нам путь к решению музыкально-исполнительских проблем.

Рассмотрим свойства функций музыкальной фактуры. Как выясняется, исследовать каждую функцию по отдельности довольно трудно, ибо стоит только нам глубже изучить проявления функций в реально звучащей музыке, как мы увидим, что функция развивается, модифицирует, взаимодействуя с другими функциями, сливается с ними и буквально перевоплощается в другие функции.

Итак, **мелодия**. Сразу отметим, что само понятие «мелодия», в привычном для нас виде, сформировалось в музыке далеко не сразу. Понятие «мелодия» более всего применимо к народной музыке, со свойственной ей простотой и ясностью. В так называемой академической музыке – светской и религиозной – с этим понятием дело обстоит сложнее. Так, например, приближаясь по духу к народной музыке, мелодизм проник в камерную и симфоническую музыку только в XIX веке, в эпоху романтизма. До этого же мелодии, в привычном для нас виде, иногда присутствуют в миниатюрах, в произведениях малых форм. В более крупных композициях используемый композиторами основной музыкальный материал принято называть не мелодией, а тематизмом.

Тематизм более условен, более сжат и лаконичен. Это скорее схема, конструктивный блок, а не живая, гибкая, льющаяся из души интонация, называемая нами мелодией. Именно на тематическом материале, а не на мелодиях, основывается музыка крупных форм у таких

композиторов, как Л. Бетховен, В. А. Моцарт, И. С. Бах, и т.д. Но что особенно интересно, у того же Баха мы находим много замечательной музыки, где мелодии, как таковой, нет вообще. Для подтверждения я буду брать примеры из «Хорошо темперированного клавира», очень хорошо известного пианистам. Поскольку известно, что И. С. Бах в своих рукописях темпы, нюансы и штрихи выставлял крайне редко, чаще всего совсем их не выставлял, в рассматриваемых примерах этого автора я тоже не буду их выставлять. Вот первый пример, прелюдия C-dur (ХТК, I том) :



В этой прелюдии вся фактура представляет собой непрерывную гармоническую фигурацию. Присутствует безусловно и бас, но он абсолютно слит с функцией гармонической фигурации, не выделяясь отдельной самостоятельной линией. Мелодии, как таковой, нет вообще. Что не помешало Баху создать изумительную, прекрасную музыку, за что мы можем быть только благодарны ему. Ведь это чудо – сказочно прекрасная музыка, где нет мелодии вообще, а есть только неуклонно и последовательно излагаемая гармоническая фигурация!

Вот другой, более сложный в фактурном выражении пример, прелюдия d-moll (ХТК I том):



В партии правой руки здесь – опять гармоническая фигурация, изложенная более свободно и размахисто, партия левой – самостоятельная, независимая линия баса. Но в общем фактура очень простая и ясная. Мелодическая функция здесь также отсутствует. Гармоническая фигурация усложняется, приобретает, благодаря скрытой полифонии, мелодические очертания.

Следующий пример, прелюдия D-dur (ХТК I том):



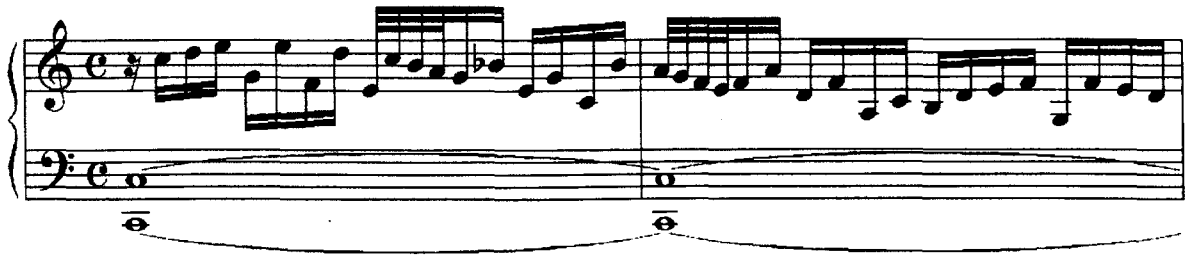
Очень близкий по фактуре пример. Но только обратите внимание, как меняется, усложняется, гармоническая фигурация в правой руке. С добавлением неаккордовых звуков гармоническая конфигурация значительно мелодизируется. Хотя до мелодии здесь еще далеко.

Еще один пример, прелюдия c-moll (ХТК I том):



Тот же случай мелодизации гармонической фигуры, только уже в обеих руках. Причем партии двух рук расположены симметрично относительно друг друга. Как замечательно реальному басу соответствует антибас в правой руке, верхний пласт фактуры! Мы видим здесь Баха как замечательного конструктора! Гармоническая фигурация становится всё более изысканной.

Еще более сложный пример трансформации функций фактуры, прелюдия C-dur (ХТК II том):



Здесь так же в основе присутствует гармоническая фигурация, но она настолько обогатилась мелодическими опеваниями и заполнениями, что фактически превратилась в развёртывающийся тематический материал. Это еще не мелодия и не тема, но в то же время уже и не гармоническая фигурация. Одна функция трансформируется в другую.

И последний пример по этому поводу, прелюдия c-moll (ХТК II том):



Хотя здесь ещё просматриваются черты гармонической фигуры, осмелюсь утверждать, что здесь она трансформировалась в тему, которая легла в основу всей прелюдии. Эта тема повторяется, имитируется левой рукой, с нее начинается вторая половина прелюдии, отголоски этой темы слышны в самые разные моменты при развитии музыкального материала. Это тот самый случай, когда гармоническая фигурация превратилась в тему, то есть одна функция модифицировалась в другую. Подобные примеры работы с гармонической фигурацией мы находим в фортепианной музыке Ф. Шопена и С. Рахманинова, Р. Шумана и К. Дебюсси. Примеры изысканные и изумляющие своей изобретательностью и гибкостью!

Таким образом, мы видим, что взятая нами на рассмотрение мелодическая функция, во-первых, не всегда так явно проявлена, чтобы её однозначно можно было назвать мелодией. Это или тема (симфония № 3 Л. Бетховена, первая часть, главная партия – символическое движение по звукам трезвучия), или только ещё назревающий, таинственно приоткрывающийся тематический материал (рассмотренные прелюдии Баха, где так или иначе гармоническая фигурация постепенно преобразуется, модифицируется в тему).

Во-вторых, когда мы рассматриваем мелодическую функцию, мы нередко обнаруживаем следующее – мелодия может появиться в любом этаже музыкальной фактуры: вверху, в наиболее привычном, для нашего понимания, мелодическом положении, в середине фактуры, вытеснив оттуда гармоническое и ритмическое заполнение (Ф. Шуберт «Неоконченная симфония» первая часть, побочная партия – тема вначале проходит в середине фактуры у

виолончелей, затем – сверху у скрипок, ритмизованное гармоническое сопровождение при этом даже не смещается). Но что особенно интересно: мелодическая функция может смещаться вниз, фактически подменяя собой бас, становясь мелодическим басом, то есть бас мелодизируется, становится темой, чего иногда удивительным образом не обнаруживают исполнители. Речь идет о часто случающемся (например, в барочной музыке) проведении тематического материала в басовых голосах.

В связи с этим хочется рассказать и забавный, и в чем-то грустный эпизод из моей практики. Уже имея какой-то опыт концертмейстерской работы, я устроился в Институт музыки имени А. Шнитке концертмейстером в класс академического вокала. И вот один из первых академических концертов, в котором мне случилось принимать участие как концертмейстеру. Этот академический концерт запомнился мне на всю жизнь именно в связи с горестными мытарствами мелодической функции, по воле автора, сместившейся в бас! Я, отыграв с моими солистами, выполнив свой концертмейстерский долг, решил остаться в зале, послушать выступления других певцов, игру других концертмейстеров. На сцену выходит молодой баритон и исполняет арию из кантаты Баха. Наделенный красивым голосом, приятной внешностью, артистизмом, умением держать себя на сцене, он исполняет арию Баха стильно, хорошо и продуманно, чем доставляет мне большую радость и удовольствие, но вот концертмейстер... Я приведу начало этой арии, где все начинается с инструментального вступления:

Basso Solo

cembalo

Vc., Cb.

Tutti
marcato ed espressivo il basso

B

Qui - a fe - cit - mi - hi mag - na

Обратим внимание на указания в нотном тексте в партии сопровождения (это – оркестровое переложение, и указания, конечно же, сделаны не Бахом, а редактором). Обратим внимание, как редактор трижды обращает наше внимание на партию левой руки, где выписано «*marcato ed espr. il basso*», уточнение, что это играют «vc; cb.» – то есть две басовые группы инструментов, виолончели и контрабасы. По традиции той эпохи они играют в октаву. И еще указание Tutti, что значит: в этот момент в басовой группе играют все исполнители, а не только концертмейстеры групп. Какая масса звучания! Три раза редактор подчеркивает партию левой руки! Для партии правой руки дано только одно указание – *Cembalo*. Почему? Если мы посмотрим на последующее вступление солиста, то обнаружим, что тематический материал (а у певца, безусловно, мелодическая функция) совпадает с тем, что изложено в материале инструментального вступления в партии левой руки этого переложения, то есть именно левая

рука пианиста вначале исполняет мелодию, является носителем мелодической функции (а не правая)!

И что же делал концертмейстер при исполнении произведения в ансамбле со своим солистом? Это была молодая красивая девушка, выпускница аспирантуры Академии музыки имени Гнесиных, хорошая пианистка, чуткий и внимательный концертмейстер. Она, как это чаще всего было в привычных для неё аккомпанементах, выделяла верхний голос более глубоким туше, чуть большей динамикой и осмысленным интонированием. Именно верхний голос, потому что именно он, как правило, озвучивает мелодическую функцию. Но что конкретно этот случай арии Баха является исключением, где в басу сразу проходит тематический материал, на что трижды в нотном тексте указал музыкальный редактор, а значит, особо выделять, озвучивать как мелодию, нужно именно бас, а не верхний голос, пианистка-концертмейстер не обнаружила, не заметила. И что же получилось? Хороший баритон, талантливый студент и хороший концертмейстер в итоге общими усилиями сотворили не то, что надо. Дело в том, что в этой арии постоянно, вторя певцу, тематический материал проходил в басу у пианиста, чего концертмейстер не заметила, а значит не озвучила, а жаль, безусловно жаль, ибо в итоге авторский замысел был искажён.

Итак, ещё раз подчеркну: мелодическая функция может смещаться в басовый регистр, и масса тому примеров в музыке барочных композиторов, в так называемой старинной музыке.

Подголосок как функцию музыкальной фактуры я не буду рассматривать подробно. Эта функция родственна мелодической и по многим показателям с ней совпадает. Разница же между ними проявляется настолько по-разному и оказывается подчас настолько тонкой в музыкальном отношении, что допускает большое множество различных толкований, каждое из которых может кому-то показаться спорным. Отмечу только два основных свойства функции подголоска, не подлежащих сомнению.

1. Подголосок, уже в силу своего названия, не мыслим без мелодии, и присутствует в фактуре только вместе с ней. Быть может иногда лишь чуть опережая её, как это происходит в романсе С. Рахманинова «Всё отнял у меня». Посмотрите первый такт этого романса, вступление фортепиано. Это и есть подголосок, опередивший мелодию.
2. Присутствуя в фактуре музыкального произведения вместе с мелодией, рядом с ней, подголосок всегда в какой-то мере уступает ей в значимости, что обязательно должно отражаться в исполнительских приёмах у музыкантов, озвучивающих эту фактуру.

Бас. Говорить о баше как особой функции музыкальной фактуры я хочу, в силу целого ряда причин, особо, поэтому посвящаю этой теме целую главу, поскольку эта проблема очень значительна и часто является слабым местом в исполнительском почерке многих и многих концертмейстеров. Сейчас только вскользь замечу, что композиторы не всегда выделяют басовую функцию (как выделяет, например, Ф. Лист в канцоне «Люби, пока дано любить»). Так, Н. Римский-Корсаков в романсе «Не ветер, вея с высоты» выписал в начале и в заключении фактуру сопровождения как гармоническую фигурацию, не выделив некоторые красивые выразительные подголоски, вырисовывающиеся в этой гармонической фигурации. Не выделил в левой руке и басовую функцию, которая безусловно есть, и которая в этой остинантной и, на первый взгляд, однообразной фактуре очень нужна как фундамент, опора и как дополнительная окраска, штрих в общей звуковой палитре. Здесь мы с вами обнаруживаем интересное свойство функций музыкальной фактуры – они могут быть скрытыми, то есть не обозначенными автором, явно не выделены в нотном тексте. Подробный разговор о баше впереди, а сейчас пойдем дальше.

Функцию аккордовых столбов и функцию гармонической фигурации я предлагаю рассматривать одновременно. Во-первых, эти две функции очень часто модифицируют и

переходят одна в другую. Так происходит в аккомпанементе в «Серенаде» d-moll Ф. Шуберта и в его же «Ave, Maria!». Здесь трудно определить, что это, сведённые к минимуму аккордовые столбы, или удвоенная, утроенная гармоническая фигурация. *Во-вторых*, отмечу, что из всех функций музыкальной фактуры эти две, как правило, самые скромные в динамическом плане, что, безусловно, должно сказываться на динамической манере, выборе штриха и нюанса при их исполнении. Грубо говоря, когда есть мелодия, аккордовые столбы и гармонические фигурации безусловно вторичны, при всей их возможной изысканности и красоте, и не должны, ни в коем случае, мешать мелодии, заглушать ее. В композиторском лексиконе существует такое понятие, как мелодическая зона. Это тесситурная зона, где в данный момент разворачивается, звучит мелодия. И такой замечательный композитор как П. Чайковский с уважением, очень бережно относился к этой самой мелодической зоне. То есть в момент звучания мелодии в определенной тесситуре все аккомпанирующие голоса, функции не касались этой тесситурной зоны, обходили её, смещались или выше или ниже той зоны, где в данный момент звучит мелодия. Проследить это можно у Чайковского как в вокальной, так и в инструментальной музыке сплошь и рядом. И делалось это, безусловно, для того, чтобы не мешать звучащей мелодии, не заглушать её. Если же иногда встречались исключения у Чайковского и других композиторов, и тесситура сопровождения совпадала с мелодической зоной – это всегда было и будет знаком для концертмейстера и для аккомпанирующих групп к особой динамической осторожности, сдержанности, потому что в такие моменты хорошее звучание мелодии оказывается под угрозой. Поэтому необходимо взять себе за правило: когда в аккомпанементе аккордовые столбы и гармоническая фигурация совпадают тесситурно с мелодией, они должны уходить на второй и, даже, на третий динамический план, чтобы не мешать мелодии, не заглушать её!

И, *в-третьих*, необходимо отметить ещё одно свойство функций музыкальной фактуры – они иногда могут активизироваться и в той или иной мере звучать ярче, инициативнее, чем в обычных условиях, когда вторичные по сути функции активизируются и ярко проявляют себя, более выразительно и значительно. В качестве примера возьмем романс «Сирень» С. Рахманинова. С самого начала автор даёт в сопровождении остинатную фигуру, изысканную гармоническую фигурацию в правой руке пианиста, долго сопровождающую мелодию:

The image shows a musical score for the piano accompaniment of the song "Syring" by S. Rachmaninoff. The score is in 3/4 time, D minor, and features a prominent, repetitive harmonic pattern in the right hand. The vocal line is in the upper staff, with lyrics in Russian. The piano accompaniment is in the lower staves, with dynamic markings like 'p' and 'mf cantabile'.

Allegretto *sempre tranquillo* *p*

Но ут - ру, на за - ре, по ро-сис-той тра-ве

p *mf cantabile*

un poco ten. *a tempo* *p*

я пой-ду све-жим ут-ром ды - шать; - - - и в ду-шис-ту - ю тень.

colla parte *p* *mf*

Несмотря на развертывание мелодии у солиста и отвечающий этой мелодии подголосок в левой руке у пианиста фигурация в правой руке остается неизменной – с границей на нижнем ля-бемоль и верхнем ми-бемоль. И это застылое мерцание зачаровывает слушателя, как мягко

люющийся аромат прекрасных цветов. Но вот, после довольно протяженного остигатного повторения фигурации Рахманинов раздвигает её границы – вверху, после долго повторяющейся ноты ми-бемоль, вдруг, как звёздочка, вспыхивает фа! Ненадолго, опять уступая место привычному ми-бемоль. И нижнее ля-бемоль тоже в какой-то момент неожиданно сменяется более неустойчивым и острым соль.

Именно в силу остигатности всего этого фрагмента неожиданные вспышки новых звуков в общем неизменной фактуре я воспринимаю как событие, как красивую, выразительную деталь, требующую, чтобы пианист обратил на неё внимание, в меру, без преувеличений, но подчеркнул эти новые, по-своему неожиданные ноты, чтобы концертмейстер не мешая солисту и не перебивая его по-своему пережил появление этих новых звуков, обогащающих неизменную остигатность, то есть на какое-то время, буквально на мгновения вторичная, тихо мерцающая фигурация активизируется, и эти новые звуки безусловно требуют пусть небольшого, но выделения (хотя у Рахманинова и нет к этому никаких указаний). Здесь я вижу пример сдержанной, очень небольшой, но активизации функции гармонической фигурации, очень скромной изначально по своей природе.

Нечто подобное мы обнаруживаем и в номере из вокального цикла «Любовь поэта» Р. Шумана - «Слышу ли песен звуки» (№ 10). Здесь тоже задана остигатная модель сопровождения, до самого конца произведения остающаяся практически неизменной. Это грустно ниспадающая гармоническая фигурация. Она мягко обволакивает монолог солиста, как вторичная функция, не привлекающая к себе особого внимания.

Но вот, приближаясь к концу произведения, Шуман делает интересный драматургический ход. Хотя в словесном тексте нет даже намёка на драматургическое обострение, в музыке, как в подсознании, скрытно ото всех, исподволь нарастают боль и драматизм, появляется предчувствие чего-то страшного и недоброго, что замечательно выражается в партии пианиста. Как и в предыдущем примере с романсом С. Рахманинова, здесь происходит активизация вторичной функции гармонической фигурации. Только в отличие от Рахманинова Шуман в этом произведении в аккомпанементе точно обозначает задачу пианисту. В ниспадающую фигурацию вдруг вплетаются акцентированные ноты, выписанные штилями в другую сторону. Эти ноты как бы вторят мелодии певца, но только они не рожают мелодию, которая предполагает певучее интонирование, ведение фразы. Нет. Эти ноты болезненно вспыхивают как уколы, вздохи единичные по своей сути бессильные создать мелодию. Это только воспоминание с песне. Но эти звуки горькими вкраплениями создают неожиданный и интересный объём и рельефность в простой до этого фактуре. Шуман так выделяет сначала ряд верхних нот, затем ноты среднего и в завершении нижнего регистра, делая этим гармоническую фигурацию ещё интереснее. Вот как это выглядит в авторском тексте (приводится окончание этого номера из вокального цикла):

го-рем сво-им из му-чен, бе-гу в лес-ну-ю даль - из-лить в сле-зах - го-

рю - чик ду - ши мо - ей пе - чаль.

ritard.

От всей души желаю вам послушать этот номер в исполнении Дитриха Фишера Дискау, аккомпанирует которому Кристиан Эшенбах. Как выразительно, пронзительно, драматично и надломленно звучит окончание этого номера в их исполнении, именно потому, что пианист рельефно реализует эту самую активизацию функции гармонической фигурации – простой и прозрачной до этого и необычайно драматичной, напряжённой и выразительной теперь. Хотя, конечно же, я бы рекомендовал внимательнейшим образом прослушать исполнение этими мастерами всего вокального цикла Роберта Шумана.

Не секрет, что рассмотренные нами произведения Рахманинова и Шумана очень репертуарны и часто исполняются на концертной эстраде и в учебных программах, на самых разных уровнях. Но при этом к большому сожалению, приходится отметить, что далеко не всегда происходит должное осознание и раскрытие тех художественных задач, которые так или иначе выражены в авторском тексте и которые мы сейчас пытаемся увидеть.

Если говорить о **педальной функции**, то отмечу, что в фортепианной литературе она в чистом виде встречается довольно редко, но зато очень часто встречается в оркестровых вереложениях, которые мы, концертмейстеры, играем постоянно. И уж если нам встретилась педальная функция, мы должны очень осторожно и продуманно при этом использовать нашу правую педаль, потому как фон и красочность на должном уровне задает уже выписанная композитором педальная функция, когда нужный звуковой фон мы создаём тянущимися

звуками, удерживаемыми пальцами рук, поэтому применение правой педали по сути сводится к минимуму. Ведь давайте признаемся: как часто пианисты злоупотребляют правой педалью! Забегая вперёд, добавлю, что о скромном применении правой педали и тщательном паузировании я буду еще говорить, когда речь пойдёт об оркестровом мышлении и об оркестровых переложениях.

Реализация же *ритмической функции* целиком зависит от того стиля и жанра, в котором произведение написано, или от каких-то особых задач композитора, так или иначе обозначенных в тексте произведения. Естественно, что при этом в туше пианиста значительно возрастает доля ударности, четкости, ритмической упругости и точности, ибо ритмическая функция немыслима без ритмической дисциплины и метрического постоянства.

А теперь прошу вас считать всё, написанное в этой главе, большим вступлением к главной мысли! И главная мысль следующая: мы с вами обнаружили, так или иначе рассмотрели все функции, из которых слагается фактура музыкального произведения. И при этом сразу же увидели на примерах конкретных произведений, что эти функции не равнозначны по отношению друг к другу, со всеми вытекающими отсюда последствиями, что у нас есть функции главные, ведущие и функции менее важные, функции второго плана, скромные по самой своей природе и очень сдержанные, поэтому, в своем реальном выражении при исполнении.

И вот теперь давайте по порядку разберёмся. Какая функция в звучащей музыкальной фактуре самая главная? Сомнений по этому поводу быть не может. Конечно же, мелодия! Значит, в динамическом и в экспрессивном плане эта функция по сравнению с другими будет преобладать, то есть, она будет исполняться громче и выразительнее по многим параметрам, чем остальные функции. Речь идёт и о динамике, и о туше пианиста, о его активности во фразировке. Думаю, с этим трудно спорить. О дальнейшей иерархии по значимости среди обнаруженных нами функций я уже так или иначе говорил, рассматривая эти функции. Второе, по значимости, место отдадим функции родственной мелодической, подголосочной функции. Хотя она и уступает мелодической, ее природа заключается в выразительном интонировании и кантиленном пропевании выразительных фраз, что, в общем, совпадает с природой мелодической функции. И мне кажется, что подголосок мы будем исполнять почти так же насыщенно и выразительно, как и мелодию, разве что только чуть-чуть скромнее.

А вот дальше? А дальше мы с вами обнаруживаем очень интересное явление, на которое прошу вас обратить особое внимание. Значимость третьей в этой иерархии функции удивительнейшим образом не осознается огромным числом моих коллег концертмейстеров, что порождает столько проблем, создает массу неудобств при исполнении музыки, отчего рождается звуковой дисбаланс, невыстроенность в звучании буквально сплошь и рядом. На значимость этой функции замечательным образом обращает наше внимание буквально во всех своих работах Станислав Витальевич Савари – наш украинский коллега, но об этом в следующей главе. В своей исполнительской практике, к счастью, я постоянно встречался с концертмейстерами и педагогами, которые усиленно обращали моё внимание именно на эту функцию, как необычайно важную и требующую рельефного и ясного динамического воплощения. Часто приходилось слышать раздосадованные указания на уроках и репетициях, что эту функцию надо бы играть погромче! Так что же это за функция, на которую почему-то упорно не обращают внимания многие и многие исполнители? Ладно, не буду тянуть кота за хвост. Дорогие мои коллеги! Я говорю про *бас*!

О, многострадальный, непризнанный, нераскрытый, неозвученный бас! Ведь он по сути – фундамент, который на своих плечах несёт всю массу музыкальной фактуры, он опора и надёжное пристанище во всех бесконечных преобразованиях, трансформациях, модуляциях и прочих катаклизмах, какие только могут происходить в музыке! Бас – это основа основ, о чём речь пойдет в следующей главе. Я буду писать о нём с большим чувством и с искренней любовью, чтобы попытаться убедить дорогих моих коллег в значимости баса! Пока же только

отмечу, что достойная реализация баса практически никак не мешает выполнению главной задачи концертмейстера, а именно – не мешать солисту. Ведь бас как функция музыкальной фактуры почти никогда не совпадает с мелодической зоной, за исключением произведений, написанных для баса – вокалиста или для инструментов, звучащих по своей природе в низком регистре. Поэтому я смело говорю, и это не только моя точка зрения: третья по значимости функция музыкальной фактуры – функция баса.

Следующая мысль мне тоже кажется очень важной, мысль, которой тоже недостаточно уделяют внимания многие концертмейстеры. Речь идёт о менее значимых, а значит более скромных функциях, которые уже изначально признав за таковые, надо исполнять тише и сдержаннее, не выводить их в эпизодах совместного звучания на первый план, не шуметь и не мешать солисту, озвучивая их. Уж если что и мешает солисту в реальном исполнении, так это именно преувеличенное в динамическом отношении исполнение этих функций, сама природа которых скромно оставаться на втором плане. Я говорю о функции гармонической фигурации, о функции аккордовых столбов, о педальной функции и о ритмической функции. Очень часто страстный, бурный характер произведения провоцирует исполнителя и концертмейстера, в том числе на яркое, вдохновенное исполнение своей партии, что совершенно естественно. Вот конкретный пример: романс С. Рахманинова «Весенние воды». Эффектное, виртуозное, устремлённое вступление. Пианистичная, блестящая фактура этого вступления может спровоцировать яркий, броский звук, активное интонирование ниспадающих интонаций в конце первого и второго тактов. И это вполне уместно. Но, дорогие господа концертмейстеры! В третьем такте вступает солист с мелодической функцией. И святая святых для концертмейстера при этом вспомнить, что у него всего-навсего вторичная функция гармонической фигурации. Правда, Рахманинов написал её, эту гармоническую фигурацию, потрясающе красиво. Вот ведь незадача! Но суть её от этого не меняется. И главное для пианиста при исполнении этой гармонической фигурации – не бороться с ней, с фигурацией, достигая блистающей виртуозности, а всего-навсего не мешать солисту, тем более, что кое-где фигурация попадает в мелодическую зону. То есть в третьем такте играть громко и бурно уже нельзя ни в коем случае, именно учитывая функциональную природу партии сопровождения. Любая гармоническая фигурация любой страсти и накала, как только появляется мелодия, обязана уйти на второй план, иначе произойдет нарушение баланса, общединамическая катастрофа, и пианиста надо гнать в шею!

Практически тоже самое относится и к аккордовым столбам, и к ритмической функции. Ну а уж педальная функция по самой своей природе вторична, безусловно подчинена всем остальным. Она является самой скромной и тихой функцией из всех. Это, я думаю, сомнений не вызывает.

Обратите внимание! Грамотное, профессионально осознанное функциональное мышление уже само по себе дает ответы на многие и многие исполнительские вопросы. Достаточно только осознать, о какой функции во время исполнения идёт речь, и какая другая функция в этот момент звучит с ней одновременно. Общий динамический план, динамический баланс при этом выстраиваются уже как бы сами собой. Ведь мы теперь осознаем, какие функции у нас с вами главные, какие вторичные, и уже осознание этого позволяет нам избежать грубых ошибок. Для примера хочу рассмотреть динамику, выставленную самим автором всё в том же, уже рассматриваемом нами романсе «Сирень» С Рахманинова:

sempre tranquillo

Allegretto *p*

По ут - ру, на за - ре, по ро - сис - той тра - ве

p *mf cantabile*

S

in poco ten. *a tempo* *p* < >

я пой - ду све - жим ут - ром ды - шать; - - - - и в ду - шис - ту - ю тень,

colla parte *p* *mf*

Авторская динамика здесь замечательным образом подтверждает необходимость опираться на функциональное мышление, чтобы верно сориентироваться в происходящем. Посмотрим самое начало этого романса. Задавая остиную гармоническую фигурацию, автор в начале ставит *p*, в конце третьего такта, в момент вступления левой руки пианиста с подголоском, Рахманинов пишет *mf cantabile*. Осмелюсь утверждать, что смена нюанса с *p* на *mf* и новый способ звукоизвлечения *cantabile* ни в коем случае не относятся к обеим рукам пианиста, хотя эти указания в конце третьего такта выписаны между строк, что, как правило, обозначает указание для обеих строчек нотной системы пианиста. Нет! Именно функциональное мышление подсказывает мне, что функция правой руки здесь осталась неизменной – прозрачная ароматная гармоническая фигурация и нюанс в правой руке остается до пятого такта неизменным, а именно *p*. А вот в левой руке появляется новая функция, не вторичная, а родственная главной. В левой руке вступает подголосок, звучащий фактически наравне с солистом, подражая ему и поддерживая его. Так стало быть для левой руки и выставлено новое динамическое указание *mf* и манера игры *cantabile*. И эти новые указания к партии правой руки никакого отношения безусловно не имеют.

Другой интересный пример, когда перемена функции в том или ином голосе мгновенно сказывается на изменении нюанса и туше пианиста. Давайте посмотрим романс Чайковского «Отчего?» соч.6 №5

Moderato

От че-го по-блед-не-ла вес-ной

пыш-ноцвет-на-я ро-за са-ма? От-че-го под зе-

ле-ной травой го-лу-ба-я фи-ал-ка не-ма?

Как видим, вначале П. Чайковский выписывает нюансы для каждой руки пианиста. Сначала вступает правая рука на *p*. Эта функция аккордовых столбов, в данном случае сжатая до одного интервала – терции. Затем вступает левая рука и тоже на *p*. Но обратите внимание, Чайковский выписывает для обеих повторяющихся реплик в левой руке штрих *legato*. Я вижу и чувствую, что это не просто бас, это оказывается пропетый, мелодизированный бас. Фактически бас превращается в подголосок! Какие разные оказываются функции в одновременном звучании у пианиста! Отсюда у меня возникает уверенность, что в момент вступления левой руки даже при одинаковом нюансе в обеих руках, что старательно указал Чайковский, способ исполнения в разных руках будет различаться. (Ведь это только самое начало романса. Мы знаем, какое мощное драматическое развитие предстоит нам впереди в этом произведении, что будет сопровождаться последовательным, неуклонным *cresc.*, вплоть до *fff* в кульминационный момент. Именно чтобы сберечь ресурсы для этого масштабного *cresc.*, автор старательно предостерегает исполнителей от преувеличенной нюансировки вначале. Начинать можно только на *p* в обеих руках, чтобы было куда потом развиваться.). Безусловно более глубокое, более значительное туше в левой руке по сравнению с правой именно потому, что функция в правой руке вторична по отношению к функции в левой руке. Как функция аккордовых столбов

(в данном случае интервалов, повторяющихся оstinato) вторична по отношению к более важному подголоску.

Но главное, на что я хочу обратить ваше внимание в этом произведении, дальше. Посмотрим шестой такт этого романса, партию левой руки. Первая доля – завершение подголоска. Но вот что потом? Я думаю, что вы со мной согласитесь, что потом функция левой руки кардинально меняется. Со второй доли левая рука начинает вместе с правой выстраивать те самые аккордовые столбы, которые до этого в сжатом виде наполняли партию правой руки. Спрашивается, изменится ли при этом туше пианиста и окраска звучания в левой руке вообще, изменится ли отношение пианиста к партии именно начиная со второй доли шестого такта? Обязательно! Осмелюсь утверждать, что у хорошего пианиста туше изменится, потому что он так или иначе будет реализовывать изменение функции в левой руке – с главной функции подголоска на побочную – функцию аккордовых столбов. Но при этом обязательно хочу отметить, что в последующих аккордовых столбах в обеих руках пианиста басовая нота в идеале будет хоть немного динамически, но преобладать, так как и в аккордовых столбах остается басовая функция как более важная и значительная по сравнению с остальными звуками аккорда по вертикали. Но это преобладание баса будет уже небольшим.

И хотя Чайковский на этот счёт не дал конкретно никаких указаний, не сомневаюсь, что хороший пианист именно так и будет выстраивать план своих исполнительских действий в этом романсе в партии сопровождения. Его подведёт к этому именно функциональное мышление, то есть, в шестом такте пианист в партии левой руки сделает небольшое *diminuendo* и облегчит туше.

И ещё один пример на эту тему. (Хотя примеров на связь исполнительских действий с функциональным мышлением можно приводить бесконечно много, масштабы этой работы вынуждают меня ограничиться.) Рассмотрим романс М. И. Глинки «Я люблю, ты мне твердила...»:

Moderato semplice

9
"Я люб - лю", - ты мне твер - ди - ла. и те - бе по - ве - рил я. Но дру-

9
го - го ты лю - би - ла. мне так стает - но го - во - ря

18
18

После семи тактов вступления, когда у пианиста мы видим многофункциональную фактуру с мелодией во главе, начиная с восьмого такта устанавливается остиная модель сопровождения, а именно чуть более полнозвучный бас, чуть более лёгкая и прозрачная гармоническая фигурация в правой руке (хотя фактически эта разница в нотном тексте автором никак не обозначена, она несомненна). Но вот, давайте, посмотрим двадцать первый – двадцать четвёртый такты в партии сопровождения. Правда, интересно, что сделал в такой простой фактуре Глинка! Мы видим, что в этих тактах партия правой руки преобразуется. Партия левой руки немного изменилась уже до этого – с семнадцатого такта, это мелодизированный бас – подголосок, но это сейчас не так важно для нас. Итак, двадцать первый такт, партия правой руки. Во-первых, благодаря обогащению гармонической фигуры неаккордовым звуком впервые в этой модели аккомпанемента, начиная с восьмого такта) гармоническая фигурация превращается в подголосок. Во-вторых, в двадцать втором и двадцать третьем тактах исчезает остиная пауза на первую долю в правой руке, что делает её гораздо более активной, хотя внешне это и похоже на иную, но всё равно гармоническую фигурацию. И вот, внимание! В третьих, в двадцать втором – двадцать третьем тактах партия правой руки становится двухголосной с контрастной полифонией! Хотя верхний голос этого двухголосия и дублирует партию певца, всё же это МЕЛОДИЯ, которая вдруг проникла в фактуру сопровождения! Пускай даже всего на четыре ноты. Как много функциональных событий в партии правой руки! Происходит активизация функции, модификация её в более сложную, более важную. Превращение одноголосной партии в двухголосную. И вторжение в фактуру лидирующей функции – мелодии! Опять давайте подумаем, отразится ли это на действиях пианиста, на общей динамике партии сопровождения? Хотя конкретно в этом месте Глинка ничего не написал в нотном тексте на этот счет, ответ опять очевиден. Убеждён, что от двадцать первого к двадцать третьему такту в партии правой, а отчасти и в партии левой руки небольшое *cresc.*, безусловно, будет. Я так думаю, потому что осознаю сущность функциональных перемен в фактуре.

Точно так же функциональное мышление позволяет понять, почему при каком-то выступлении на сцене у участников ансамбля не выстроился баланс в том или ином случае, и солист остался недоволен, и произведение было исполнено как-то не так. Понимаете, функционально мыслить, рассматривая музыкальную фактуру, это так же естественно, как признавать, что вода всегда мокрая, а огонь всегда горячий. Так дело обстоит во все века, во всех стилях, и у всех композиторов.

И именно функциональное мышление позволило мне сориентироваться в следующей непростой ситуации. Хочу рассказать ещё один эпизод из моей биографии.

Когда я готовился в первый раз читать пианистам музыкального колледжа курс лекций «Концертмейстерская подготовка», мне надо было составить так называемую «Рабочую программу» по этой новой дисциплине. Такого курса лекций ещё никто не читал, и передо мной была непростая задача. Надо было точно обозначить круг тем, которые бы затрагивали основные проблемы концертмейстерской работы, и определённым образом эти темы расположить, чтобы выстроить убедительную и удобную в работе с молодыми студентами учебную программу. Эту рабочую программу я составил и отдал ее на рассмотрение рецензентов в Институт им. Гнесиных. В целом моя программа была одобрена, но были, конечно, и критические замечания. И вот одно из них заставило меня серьезно задуматься. Мне было сказано, что в моем курсе совсем не рассматривается вопрос о «концертмейстерском туше». Более того, оно даже ни разу не упоминается мною во всём моём курсе лекций. То есть, мой оппонент был убеждён, что оно существует, так называемое «концертмейстерское туше». Очевидно, имелось в виду, что концертмейстеры в процессе работы рано или поздно приобретают как необходимость определенный способ игры, звукоизвлечения, который бы помогал выполнять основную задачу концертмейстера – не мешать солисту, и этот способ игры серьезно отличался бы от

приемов игры пианиста – солиста. Уж что при этом имелось в виду – играть концертмейстеру чуть тише, камернее, не так ярко, более скромно и матово, я могу только предполагать.

Но приняв во внимание, что любому музыканту, в том числе и концертмейстеру, как само собой разумеющееся, постоянно нужно в работе функциональное мышление, то есть осознание, как в каждый данный момент распределяются музыкальные функции у участников музыкального ансамбля, мы отметим для себя, что действия исполнителя – музыканта, его способ игры в каждый данный момент будет определяться тем, какие функции сейчас представлены в его партии. И, безусловно, если в данный момент мелодическая функция у солиста, туше концертмейстера будет более мягким и лёгким, вторичным. Но почти всегда в аккомпанирующей партии наступает момент, когда при паузировании солиста мелодическая функция доверяется концертмейстеру, и он, фактически, становится солистом. Его туше при этом, естественно, мгновенно должно перестроиться и стать сольным. Так я думаю. И сольное туше концертмейстера при этом будет обязательно связано со стилем исполняемого произведения, с особенностями инструмента, который сейчас в руках у концертмейстера, со свойствами акустики того помещения, где произведение исполняется, и, главное, туше, манера исполнения концертмейстера будет зависеть от исполнительской манеры солиста, с которым в данный момент концертмейстер взаимодействует, ибо в паре с концертмейстером именно солист своей манерой, своими индивидуальными проявлениями будет в целом задавать тон и характер общей интерпретации произведения. Об этом я буду говорить в главе «Сольные моменты в концертмейстерской партии». Сейчас же только отмечу, что как только у концертмейстера оказывается мелодическая функция, он просто обязан перенять, уподобиться сольной манере своего солиста, то есть для создания единой линии исполняемого произведения, реализуя мелодическую функцию, туше концертмейстера обязательно становится сольным, подобным сольной манере его солиста. А поэтому, учитывая, что произведений, где у концертмейстера вообще отсутствует мелодическая функция крайне мало, в той или иной форме концертмейстеру рано или поздно композитор доверяет мелодическую функцию, тезис о «концертмейстерском туше» просто не актуален. То есть туше концертмейстера в идеале должно быть очень разнообразным и разноплановым во всех смыслах этого слова. И решающее значение для концертмейстера при выборе манеры игры в каждый данный момент будет иметь именно функционально мышление, ибо объективно функциональное мышление не только дифференцирует функции музыкальной фактуры между собой по их значимости, но и предполагает ту или иную манеру игры для озвучивания каждой определенной функции музыкальной фактуры конкретно в данном произведении.

В заключение я расположу отмеченные мной функции музыкальной фактуры по степени их значимости – так, как я это чувствую и понимаю.

Главные, определяющие функции:

1. Мелодическая функция.
2. Подголосочная функция.
3. Басовая функция.

Побочные, подчиненные функции:

4. Функция аккордовых столбов.
5. Функция гармонической фигурации.
6. Ритмическая функция.
7. Педальная функция.

Подытоживая сказанное в этой главе, перечислю также свойства указанных выше функций, чтобы уметь анализировать сложные фактуры и верно ориентироваться в необычных

хитросплетениях, иногда встречающихся в многофункциональной фактуре. Итак, функции музыкальной фактуры могут:

1. менять свою звуковую массу. Могут дублироваться (удваиваться, утраиваться, и т.д.) и наоборот, сводиться к минимальным значениям;
2. функции могут развиваться, усложняться, модифицировать, переходить в другое качество, в другие функции;
3. функции могут перемещаться в любую часть звучащей фактуры, на любой её «этаж». За исключением баса. Он, как правило, всегда находится в нижней части фактуры;
4. вторичные, зависимые функции могут, по воле автора, активизироваться, требуя более яркого, более выразительного исполнения;
5. функции могут быть скрыты, явно не обозначены автором в нотном тексте. Однако их выявление остаётся обязательным при исполнении.

В идеале для каждой функции нужно свое туше, свое исполнительное отношение, своя раскладка. Так я думаю. И думаю, что вы со мной согласитесь.

Тезис о функциональном мышлении я считаю одним из самых главных ещё и потому, что очень часто, как это ни удивительно, эти проблемы, связанные с функциональным мышлением, не осознаются исполнителями, или решаются очень своеобразно. Например - созданием «концертмейстерского туше». На мой взгляд, это ошибка. Но давайте пойдём дальше.

Глава 3

БАС КАК ФУНКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

Ну вот, мы, наконец, добрались до такой важной темы. Эта тема, размышление о басы в музыкальной фактуре, его значимости и роли, об отношении к нему исполнителей в разные эпохи – это проблема для меня совершенно особая. Во многом потому, что осознав всё то, о чём напишу ниже, я с удивлением снова и снова обнаруживаю невнимание к этой проблеме, игнорирование её и совершенное непонимание многими и многими моими коллегами. Да и сам я открыл для себя всю значимость баса далеко не сразу. Ведь совершенно естественно, что мы, воспринимая музыку, в первую очередь откликаемся на то, что будит в нас эмоции, дарит нам радость и волнение, производит яркое впечатление. А это, конечно же, прежде всего мелодия, или сочетание мелодий, или так называемый тематический материал. А какие эмоции иногда будят прекрасные гармонии! Вспомним ноктюрны Шопена. Боже, какая красота, какое удивительное очарование, растворяющее любую душу, как самая прекрасная мечта! И мы обнаруживаем для себя, что сказочное волшебство этой музыки не только в мелодиях этих ноктюрнов, но и в фантастически прекрасном гармоническом сопровождении – в фигурациях и аккордовых столбах. Как околдовывает этой красотой Шопен!

Ну а что такое «бас»?... Кого околдовывает он? Какие эмоции вызывает? Он что, очаровывает вас? Радует? Привлекает к себе внимание? Ну что вы, конечно же, нет! А стало быть, кому он так уж нужен, этот самый бас, и что на него тратить особые силы и повышенное внимание? – Да, именно так, как эмоционально мыслящий человек, на подсознательном уровне думал и я, воспринимая музыку, откликаясь на её красоту. И не только я, как оказывается.

А теперь я вдруг начинаю превозносить этот самый бас, усиленно обращать на него внимание. С чего бы это вдруг?

Правда, интересно получается! Но, чтобы разобраться в этой проблеме, я приведу отдалённый, но, как мне кажется, убедительный пример. Существует такой вид искусства, как

архитектура. Сколько красоты создано человеком в этой сфере деятельности, в архитектуре! И какой разной красоты! И наш родной Московский кремль. И удостоившийся стать названием романа Собор Парижской Богоматери. И древний, древний, уже почти развалившийся, но всё равно легендарный Парфенон с портиком Кариатид в Афинах. И гипнотизирующие пирамиды Хеопса. И совсем молодой памятник архитектуры в совсем еще молодой столице Казахстана – Байтерек. Такой удивительный и впечатляющий. Мы любуемся от души этими красотами, такими разными, любуемся тем, что видим и делаем это искренне. Но вот есть один удивительный памятник архитектуры, который заставляет нас немного по-другому любоваться им, который заставляет совершенно по-особенному задуматься над архитектурной красотой. Я говорю про Пизанскую башню. Да-да, про падающую башню в городе Пиза, которая падает-падает, да никак не упадет. Именно воспринимая этот памятник архитектуры, мы со страхом, с удивлением и с восхищением думаем: «Почему же она, всё-таки, не падает?» - вот не падает и всё тут! И с замиранием сердца осознаем, какой хороший фундамент у этого здания. Да-да, именно, мы восхищаемся фундаментом! Молодцы итальянцы, какой добротный и качественный, несокрушимый и абсолютно надёжный сотворили фундамент, какие удивительные нагрузки этот фундамент выдерживает, хотя никто его не видит. Или почти не видит. Не видим мы фундамент и во всех остальных памятниках архитектуры. И уж конечно, не восхищаемся им, не вспоминаем о нём. Но именно на примере Пизанской падающей башни мы осознаём, что никакая архитектурная красота никогда и нигде невозможна и немыслима без фундамента, даже если мы его совсем не видим. Даже если о нём мы, простые зрители, совсем не вспоминаем. Нет фундамента – нет красоты архитектуры. Закон беспощадный и обязательный для всех везде и всегда.

И хотя виды искусств очень сильно отличаются друг от друга, и какие-то связи и общности между ними можно проводить часто только условно, ни в коем случае, не буквально, здесь эту связь между музыкой и архитектурой хочется провести. Несмотря на условность, мне кажется, эта параллель между архитектурным фундаментом и музыкальным басом во многом справедливой и убедительной, верной. Конечно, музыкальный бас, в принципе, отличается от архитектурного фундамента. Его мы слышим в общем музыкальном потоке всегда, и он играет в музыкальной фактуре не только прикладную, но и, безусловно, эстетическую роль. Он никуда не спрятан. Он здесь, рядом с прекрасной мелодией и бок о бок с чарующей гармонией, с гармонической фигурацией и аккордовыми столбами. И при всём при этом он всё равно родной брат архитектурному фундаменту, ибо он – основа основ музыкальной фактуры. И, забегая вперед, отмечу общность этих разных видов искусства. Чем больше масса надземной части архитектурного сооружения, чем большую нагрузку она будет испытывать – от эксплуатации человеком, от порывов ветра, от возможных толчков, землетрясений и других природных катаклизмов – тем более мощным должен быть фундамент этого сооружения; точно так же дело обстоит и с музыкальным звучанием в целом – есть прямая зависимость между массой в звучании всей фактуры произведения – мелодии, её подголосков, наполненности во всей гармонии сопровождения и массой баса. Но обо всём по порядку.

Я предлагаю посмотреть на функцию баса в музыкальной фактуре с двух сторон. Во-первых, как складывалось отношение к басу исторически в далёкие для нас времена, в далёких эпохах и стилях, и как, во-вторых, складывается отношение к басовой функции в оркестровой музыке. То есть, предлагаю нам, пианистам (и не только), концертмейстерам поучиться выстраиванию звукового баланса у мастеров, гениальных композиторов, пишущих для самых разных оркестров и создающих такие совершенные и выстроенные звучания, которые радуют нас снова и снова на протяжении столетий. Потому что выстроены эти звучания мастерами композиторами уравновешенно и сбалансировано. Я предлагаю заглянуть в их партитуры и посмотреть, как у них обстоит дело именно с басом, с басовой функцией, обеспечивающей такой баланс.

Но все по порядку. Сначала – история и бас. Поучимся у наших уважаемых гениальных предшественников.

Во-первых, вспомним, что далеко не всегда нотный текст записывался так, каким мы с вами сейчас видим его в современных нотных изданиях. Нам так привычно - когда выписаны точно все голоса и партии, и, более того, часто при этом очень подробно даются указания – авторские и редакторские, как играть, исполнять предлагаемое произведение в плане штрихов, нюансов, темпов. То есть задача исполнителя во много упрощается, облегчается. Ему буквально всё преподносят на блюдецке. И я лично, например, был абсолютно убежден, что всегда так было с записью нотного текста. А вот нет, как оказывается. Давайте, для примера, посмотрим текст арии И. С. Баха, записанный современным, привычным для нас способом – это кантата № 21, ария сопрано. А потом посмотрим, как записывал текст своей арии сам И. С. Бах, его уртекст. Я представляю для рассмотрения самое начало этой арии:

Andante

The image displays a musical score for the beginning of the aria 'Andante' from Cantata No. 21 by J.S. Bach. The score is presented in two systems. The first system shows the Soprano and Piano parts. The second system shows the Soprano, Organ and Continuo, and Oboe parts. The Soprano part is written in a simple, clear notation. The Organ and Continuo part includes figured bass notation. The Oboe part is written in a more complex, detailed notation. The score is in G major, 3/8 time, and marked Andante.

Правда, интересно? Отличие двух форм записи огромное! А ведь это – запись одного и того же произведения. Мы видим, что великий Бах, гениальный мастер, записывал нотный

текст совсем не так, как мы привыкли с вами сейчас. И главное не в том, что Бах не проставил темп, нюансы, иначе выставил штрихи, посмотрите, как выписана партия сопровождения у Баха, а именно – гобой и клавишный инструмент. И как это сопровождение преподнесено нам в переложении. Бах выписывает партию клавишного инструмента, в данном случае это орган и Continuo, не полностью. Он выписывает только бас! Сопровождая его при этом цифровыми указаниями и знаками альтерации.

Как выясняется, к такой символической, неполной, сокращённой записи партии именно аккомпанирующего инструмента, а это был клавишный, родственный нашему фортепиано – прибегал не только Бах. Такая форма записи партии аккомпанирующего клавишного была традиционной в то время, общепризнанной. Называлась она «генерал – бас». Вдумайтесь в это название и вообще в эту традицию записи нотного текста. По баховской партитуре мы видим, что он обязательно точно выписывает мелодическую функцию и подголосок. Здесь они по очереди распределены между гобоем и сопрано. И ещё Бах точно выписывает бас! Генерал - бас! Больше он не выписывает ничего. И во множестве аналогичных случаев он поступает так же. Более подробно аккомпанемент автор не считает нужным выписывать. Возможные предполагаемые аккордовые столбы, фигурации, дополнительные подголоски, выдержанные педальные звуки не выписываются вообще. Все это обозначается в цифровке и допускается к свободному толкованию, раскрытию, расшифровке самим исполнителем на клавишном инструменте. То есть, представляете, ему, исполнителю, предлагалось импровизировать по цифровке. Для нас сейчас это очень не привычно и даже удивительно! Практика импровизации тогда была очень распространена. Этому искусству обучали как чему-то совершенно необходимому и естественному, потому что композиторы очень часто не выписывали подробно и точно партии сопровождения, и повсеместно она импровизировалась. Каждый исполнитель по-своему расшифровывал и по-своему импровизировал. Соблюдая при этом общие правила. И если сейчас многие из нас не умеют импровизировать и расшифровывать цифровки, это не означает, что так было всегда.

Во-вторых, обратите внимание на выстраивающуюся уже в ту эпоху иерархию ценностей. Импровизация была повсеместной и совершенно естественной. Не допускалась только импровизация мелодии (подголоска, если он выписывался) и баса! Бас исполнитель обязан был играть точно. Вдумайтесь в это уважительное отношение к басу. На самом деле в какие-то моменты подвергались импровизированию и мелодия, и бас, наверное, так и было, но как основу, как что-то важное, несущее, обязательное, композитор что-то выписывал точно. А именно - мелодию и бас! И при этом басовая партия с цифровкой называлась «генерал – бас». Вдумайтесь! Не «генеральша - гармония»! Не «генерал - ритм», нет! Именно «генерал- бас»!

С. Савари в своей книге «Азбука аккомпанемента» приводит несколько примеров старинной музыки, ещё добаховской, когда только зарождалась наша система нотной записи. И при этом он подчеркивает неоднократно, что в этих старинных нотных текстах, наряду с мелодией, обязательно выписывался басовый голос как важнейший. В пример он указывает несколько дошедших до нас старинных музыкальных записей. Одна из них - мадригал Франческо Ландино (стр. 10). Здесь мы видим значительно более элементарный, чем у Баха, но тоже «генерал – бас», точно выписанный вместе с мелодией. Произведение написано задолго до Баха, но ситуация совершенно аналогичная:



В сохранившихся образцах старинной музыки мы видим уважительное отношение далеких предшественников не только к мелодии, это понятно и обсуждению не подлежит, но и к басу, который мы сейчас, разучившись импровизировать, часто недооцениваем, не обращаем на него внимания и как бы не замечаем. Но, слава богу, наша музыкальная жизнь так многогранна, что и по сей день сохранилось это уважительное отношение к басу, сохранилась традиция записи аккомпанемента в виде цифрованного баса. Вспомним джазовую, эстрадную, рок-музыку. И даже просто посмотрим, как выписывают партию гитары в симфонических партитурах современные композиторы, если им в симфоническом или каком-нибудь другом оркестре потребовалась гитара. Например, В. Гаврилин в балете «Анюта» многократно и успешно использует гитару, и везде её партия выписана в системе цифрованного баса. Эта традиция жива и по сей день. Я позволю себе отметить, что такое уважительное отношение к басу совпадает с той иерархией функций, которую я привёл в предыдущей главе, где выделил бас именно как одну из главных и основных функций музыкальной фактуры. Взгляд на историю подтверждает эту мысль.

Теперь я предлагаю взглянуть на функцию баса с другой точки зрения. Как и намечал до этого, давайте посмотрим подробнее и не спеша, как оформляется функция баса в оркестровых партитурах выдающихся композиторов, признанных мастеров, в тех партитурах, звучание которых и по ныне убеждает нас и приносит нам огромную радость, в том числе и замечательно выстроенным балансом общего звучания. У композиторов есть такое выражение: «партитура для дураков». Ничего обидного в этом выражении нет. Никого обидеть композиторы при этом, употребляя это выражение, не хотят. Имеется в виду такая партитура, которая объективно создает условия для хорошего звучания, исполнения в любом оркестре – даже самом слабом и несовершенном, состоящем из неопытных музыкантов, где звуковой баланс достигается как неизбежность через точно подобранные комбинации тембров и оркестровых масс, взаимодействующих между собой. Когда мелодия всегда хорошо прослушивается, её не заглушает аккомпанемент, все важные выразительные детали музыкальной фактуры как бы сами собой звучат и выходят на первый план там, где это надо. Опять же потому, что композитор точно рассчитывает оркестровые массы и комбинации тембров. Итак, посмотрим, как обстоят дела с функцией баса в этих безупречных партитурах великих мастеров.

Для начала давайте вернемся к уже рассмотренному примеру в этой главе, к арии И. С. Баха c-moll из кантаты № 21. Посмотрите, кому И. С. Бах доверяет басовую функцию? В партитуре указано Organo e Continuo. В данном конкретном случае имеется в виду исполнение басовой строчки органом, причем органист будет расшифровывать цифровку и одновременно с ним, дублируя его, бас будет играть либо виола да гамба, либо виолончель – по возможности исполнителей. Обратите внимание, И. С. Бах пишет organo e continuo, предлог «e» - означает «и», русское, то есть на басовую строчку автор адресует два исполнителя. Потом выясним, попробуем понять, почему?

Другой пример. Клавирный концерт И. С. Баха f-moll. Как пишет И. С. Бах, для cembalo concertato и камерного оркестра (нашего фортепиано в ту эпоху ещё не существовало). Посмотрим, как в этой партитуре, где общий состав исполнителей уже значительно больше по

сравнению с предыдущим примером, И. С. Бах определяет состав басовой функции. Кто тут будет играть бас:

Allegro

The image shows a musical score for five parts: Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Cembalo concertato. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of five staves. Violino I and Cembalo concertato (right hand) have similar melodic lines with ornaments (tr) and triplets (3). Violino II and Viola have more rhythmic accompaniment. Basso has a steady bass line. The Cembalo concertato (left hand) has a rhythmic accompaniment similar to the Viola.

В данном случае И. С. Бах пишет просто basso. Согласно традициям его эпохи, это означает, что бас будут играть виолончели и то же самое, только октавой ниже будет играть контрабас, или два контрабаса – в зависимости от общей массы камерного оркестра. Представляете, басовую линию на протяжении всего сочинения будут играть две группы инструментов в октаву! Какая масса и значительность в звучании баса! Да еще уточним, что конкретно в этом месте в начале произведения в унисон с виолончелями бас будет исполнять и солирующий клавесин! Сколько разных инструментов брошено на басовую функцию! Почему?

Теперь давайте посмотрим следующее замечательное и такое популярное сочинение – концерт Й. Гайдна для фортепиано с оркестром D-dur:

Vivace

2 Oboen

2 Hornen
in D

Piano

Vivace

Violin I

Violin II

Bretsche

Violoncello
und
Contrabass

Здесь автор в басовой строчке дает указание о составе исполнителей следующее: Violoncello und Contrabass (по-немецки). Это уже другой, не баховский оркестр. Здесь, помимо струнных, мы видим в партитуре два гобоя и две валторны. Относительно большая общая масса оркестра приводит к тому, что здесь партию контрабаса будут играть, как минимум, 2 инструмента. Но, как и в баховском оркестре, партия виолончелей и контрабасов выписана на одной строчке, а значит, виолончели и контрабасы здесь играют всё написанное в октаву. И опять его величество генерал-бас! Оказывается, в партитуре Й. Гайдна солирующее фортепиано почти нигде не молчит. Все эпизоды tutti сопровождаются цифрованным басом в партии фортепиано! И этот цифрованный бас, как нетрудно догадаться, точно дублирует басовую линию виолончелей и контрабасов! Уверен, что многие пианисты, исполнявшие этот концерт, даже не догадывались об этом. Но для нас сейчас важно другое, а именно – особое внимание автора к наполненности звучания баса, отсюда и дублирование этой партии несколькими инструментами. Согласитесь со мной, что у этих замечательных композиторов прослеживается общность, единая логика, они хотят бас иметь крупным, значительным, звучным и довольно массивным. Очевидно в оркестре, где много музыкантов исполняет каждую партию (а именно это отличает оркестр от камерного ансамбля), особенно важно для хорошего устойчивого баланса иметь очень значительный бас. Но Й. Гайдн, в отличие от И. С. Баха, не пишет просто **Basso** потому, что иногда, в эпизодах легкого светлого звучания, как правило в верхнем и среднем регистрах контрабас умолкает и нижнюю, басовую партию играют одни виолончели. Эта партия уже и не совсем басовая, скорее, баритоновая. Кстати, если посмотреть партитуру

фортепианного концерта № 1 Л. Бетховена, то увидим, что Л. Бетховен для басовой группы по-немецки вновь, точно как и И. С. Бах, пишет *Bässe*! И сопровождает бас цифровкой! А это значит, что бас будут играть виолончели и контрабасы в октаву, и клавесин, расшифровывающий цифровку! Это наряду с солирующим фортепиано - тоже деталь, наверняка, неизвестная многим пианистам, исполнявшим этот концерт. Такова была традиция у композиторов в ту эпоху – очень уважительное отношение к басу.

Со временем что-то менялось в басовых функциях оркестровых партитур. В целом отношение к басу становилось более гибким, поскольку музыка создавалась все более контрастной и динамично меняющейся внутри одной отдельно взятой формы. Посмотрим, в связи с этим, партитуру Реквиема В. А. Моцарта. Самое начало. Оно оказывается очень интересным именно в связи с басовой линией. Итак, начало:

The image shows a page of a musical score for the beginning of Mozart's Requiem. The score is for the first four measures, marked *Adagio*. The instruments and voices included are:

- Corni di bassetto in F**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Fagotti**: Bass clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Trombe in D**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Timpani**: Bass clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Violin I**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Violin II**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Viole**: Bass clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Soprano**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Alto**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Tenore**: Treble clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Basso**: Bass clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic.
- Violoncelli Contrabassi ed Organo**: Bass clef, starting with a rest in the first measure, then playing a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic. The instruction *solo* is written above the staff, and *p* *tasto solo* is written below the staff.

Обратите внимание, как много обозначений в партитуре именно в басовой, нижней строчке партитуры. В начале мы видим указание, что басовую линию будут играть виолончели, контрабасы и орган, но тут же в первом такте уточнение, что будут играть только струнные концертмейстеры (*solo*) и орган нижний голос без аккордовых добавлений, свойственных

цифрованному басу (*tasto solo*). Здесь общее звучание очень сдержанное, приглушённое по динамике, потому и бас менее массивен, хотя играют его три разных инструмента – контрабас, виолончель и орган. Несмотря на общий тихий нюанс, какое внимание басу! Вы не находите, господа концертмейстеры, так упорно не замечающие бас и не придающие ему должного значения? Посмотрим вторую страницу этой партитуры. Динамическая ситуация резко меняется со вступлением тромбонов, труб, литавр и хора. Какой значительный динамический контраст! В начале бас усиливает вступивший третий тромбон, затем в следующем такте Моцарт пишет струнным басам *tutti* – играют теперь не концертмейстеры групп виолончелей и контрабасов, а вся масса виолончелей и все контрабасы. И орган в следующем такте играет уже бас с аккордовым заполнением – с цифровкой. В. А. Моцарт, как замечательный мастер оркестровых звучностей, демонстрирует здесь очень гибкое отношение к басу. Но, в любом случае, бас в этой партитуре предстаёт перед нами постоянно «подстрахованный», чуть усиленный, так или иначе, продублированный несколькими инструментами. То есть, мы видим то же стремление сделать партию баса, функцию баса более значительной.

Подобную гибкость мы видим в партитуре симфонии № 8 Ф. Шуберта, которую называют «Неоконченной». Посмотрим начало первой части, как Шуберт выписывает басовую функцию, как распределяет её по инструментам. Он сразу же пишет партии виолончелей и контрабасов на двух разных строчках, потому что ещё чаще, чем у В. А. Моцарта и у Й. Гайдна его басовые инструменты не совпадают, играют разные партии. Его музыка ещё более противоречива, изменчива и контрастна. Но посмотрите ещё на графическое партитурное оформление двух партий, исполняющих басовую функцию. Именно чтоб подчеркнуть, что эти инструменты, выписанные на двух разных строчках – виолончели и контрабасы, родственные, принадлежащие к одной басовой функции – они слева объединены дополнительной прямой акколадой. Так же, как партии первых и вторых скрипок и партии трех тромбонов. Так в партитуре, по традиции, объединяются родственные инструменты:

Allegro vivace

2 Clarinetto basso in B
 Bassoon 1
 2 Fagotti
 Contrafagotto
 3 Trupet in B♭ 1
 3 Trombone e Tuba
 Tamburo
 Piatti
 Piano

ff
ff
ff
ff
ff con sord.
ff con sord.
ff con sord.
ff con sord.
sf colto bacch. di T-ro
sf

Allegro vivace

Violini I
 Violini II
 Violo
 Violoncelli
 Contrabassi

ff marcato
ff marcato

Как вы, наверное, заметили, я располагаю свои примеры в хронологическом порядке – от старинной музыки к более поздней, при этом отношение к басу у оркестровых композиторов остается удивительно постоянным – очень уважительным и щедрым. Итак, мой последний пример уже очень близкой к нам, из музыки XX века – это замечательная оркестровая пьеса Г. Свиридова «Вступление», из сюиты к кинофильму «Время вперед». Это произведение абсолютно никого не оставляет равнодушным, ибо это шедевр необычайной силы и размаха. Музыка гениальной красоты. И интересный пример работы Г. Свиридова с басовой функцией. Давайте рассмотрим первые шесть тактов этой партитуры.

Особенность этих шести тактов – противоречие в звучании, которое композитор по своему разрешил. Дело в том, что эта музыка моторная, с неумолимо остигнато топчущимся басом. И именно этот акцентированный бас – звонкий, четкий и хлесткий, имеет огромное значение для всей пьесы в целом. Но одновременно с ним в первых же тактах выступает вся «тяжелая артиллерия» симфонического оркестра – три трубы и три тромбона на *ff* и тарелки

sf. Этот грохочущий взрыв аккордов такой мощи, что способен заглушить все на свете. И очень важный в данном случае бас. Вы увидели аккорд *ff* медных и оглушительные тарелки? Давайте смотреть, что сделал Г. Свиридов с басовой функцией, чтобы хоть как-то через эту мощь медных она была слышна.

Во-первых, в аккорде медных духовых Г. Свиридов не использовал тубу, то есть ту фактурную зону, где работает – трудится бас, он оставил свободной от меди, от её столь звучного аккорда, исполняемого *con sord.* (все медные здесь засурдинены). Далее. Тарелки здесь, по указанию автора, звучат не так, как обычно, не от прямого удара их друг о друга (что даёт ослепительный по яркости звук), здесь по ним ударяют барабанными палочками (видите авторское указание об этом в партии тарелок – *collo bacch. di T-ro?*), что создаёт несколько другое, более сдержанное и матовое звучание. А вот все струнные басы при этом на *marcato ff* пущены в октаву. Мало этого, автор усилил басовую оркестровую функцию именно в этом месте рывкающими деревянными басовыми инструментами, играющими в унисон со струнными басами. Партия бас-кларнета выписана в партитуре в другой тональности, поскольку это транспонирующий инструмент. Деревянные при этом играют четко, *staccato* и *ff*. А именно: бас-кларнет, два фагота и контрафагот. Правда, из-за необходимости брать дыхание, они паузируют, что совершенно естественно для этих инструментов при игре в таком предельном нюансе – расход воздуха у исполнителей оказывается очень большой. И очень помогает четкости басовой функции работающий в том же остигатном ритме малый барабан *ff*. Сколько мускулов в унисон! И получается здорово! Бас противостоит чудовищным взрывам меди. Причем Свиридов бережёт рояль, который в унисон с контрабасами мог бы здорово поддержать басовую функцию. Но нет! Рояль вступает только в седьмом такте, замечательно своим уникальным тембром обновляя оркестровое звучание, внося в общий колорит новую краску. Ради этого он и молчал в начале.

Это немного экстремальный пример, в котором, однако же, мы видим то же особое внимание к басовой функции ради достижения общего звукового баланса. Чтобы то, что должно работать – работало.

Я думаю, что рассмотренные партитуры замечательных и признанных композиторов – достаточно убедительные примеры совершенно особого внимания к басовой функции в оркестровой музыке. Интересно, можно ли обнаружить столь пристальное внимание к басу в чисто фортепианных партиях в тех ситуациях, когда пианист является концертмейстером, то есть аккомпанирует певцу? Ведь именно ради этих партий аккомпанемента и написана моя работа. Оказывается, примеры со столь же пристальным вниманием к басу в концертмейстерских партиях мы обнаруживаем! Такие примеры, безусловно, есть.

Посмотрите, пожалуйста, уже упоминавшуюся в прошлой главе канцону Ф. Листа «Люби, пока дано любить...»:

Animato

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is in a soprano clef with lyrics: "Лю - би. лю - би. - - - по". The Piano part is in a grand staff (treble and bass clefs) and is marked "p e legato". The bass line is highly rhythmic and complex, with many beamed notes, illustrating the author's point about the detailed treatment of the bass function in piano accompaniment.

Обратите внимание на партию левой руки: это – тот самый случай, очень близкий к уже рассмотренным нами. Подобно особенному вниманию к оркестровым басам композитор здесь дважды обрисовывает каждую басовую ноту: это и восходящая гармоническая фигурация

восьмыми нотами с нижней нотой на ля-бемоль. И со штилем в противоположную сторону выписанный тот же ля-бемоль как половинный бас. Так же, как в рассмотренных оркестровых партитурах, здесь каждую басовую ноту играют как бы два инструмента. Это совершенно очевидная просьба автора к пианисту-концертмейстеру: «Пожалуйста, играйте бас более глубоко, более значительно!» И посмотрите, как не поленился автор так обозначить, выписать подобным образом каждый бас на первой и на половине следующей страницы! Здесь мы видим тот же случай подчеркивания басовой функции.

Совершенно аналогичная ситуация – Ф. Мендельсон «На крыльях песни»:

Andante tranquillo

Здесь автором так же выделена каждая басовая нота во всей партии сопровождения. Можно только восхищаться терпением композитора. Он как будто предвидит возможное невнимание пианиста к басу (что на практике, к сожалению, часто и происходит).

Следующий очень близкий пример – романс С. Рахманинова «Я жду тебя». Начиная с шестнадцатого такта в партии левой руки пианиста вплоть до двадцатого последовательно и принципиально выделена каждая басовая нота. Под каждой басовой нотой поставил акцент. Стремительный темп и беглый характер звукоизвлечения в данном случае вынудили Рахманинова именно так выделять басовую функцию, а не выписывать более крупные длительности со штилем в противоположную сторону на каждый бас – это было бы непianiстично, и вызвало бы у исполнителя неоправданные трудности. Тем не менее, басовая линия здесь тоже очень четко и последовательно обозначена, призывая концертмейстера к активному исполнению баса:

Теперь рассмотрим другой пример, которого я обязательно коснусь в будущем,

анализируя другие проблемы и задачи в главе «Оркестровое мышление в фортепианных аккомпанементах». Это романс А. Даргомыжского «Ночной зефир струит эфир»:

Alegretto non troppo lento

ноч - ной зе -
фир - стру - ит - э - фир. Бе -
жит. - шу - мит Гва - дал - кви

Посмотрите, как поступает с басом автор на протяжении всего первого эпизода. Так же последовательно выделяя басовые ноты, как это мы видели в примерах Ф. Листа и Ф. Мендельсона. Только, начиная с третьего такта, я бы предостерёг пианиста выделять басовые ноты вплоть до седьмого такта. Во-первых, выделяемая в нотном тексте нота долгое время не движется, ухо уже запомнило её и бесконечные повторы одного и того же звука, безусловно, начинают утомлять слушателя. Во-вторых, в третьем такте вступает солист в нижнем регистре, где он неизбежно будет звучать не ярко, довольно сдержанно. И, выделяя, в момент его вступления, в нижнем регистре бас, очень легко солиста заглушить. А вот начиная с седьмого такта, выделение баса очень и очень желательно. Но об этом речь позже пойдёт в главе «Оркестровое мышление в фортепианных аккомпанементах».

Я постарался подобрать примеры, где композиторы ясно выделили басовую функцию, призывая пианиста сделать то же самое тем или иным образом. Теперь же хочу рассмотреть более сложные случаи, когда функция баса хоть и не выделена, но требует от пианиста внимания и самостоятельного её выявления и выделения.

У меня перед глазами ноты романса С. Рахманинова «Сон» Соч. 8, номер 5:

СОП

Слова А. ПЛЕШЕЕВА (из Гейне)

Соч. 8, № 5

Allegretto

И у ме-ня был край родной; пре-

-кра-сен он! Там ель на ча-ласть на-до мной...

В первых трех тактах мелодизированный бас выделен авторской лигой и не вызывает сомнений в способе его исполнения. Но посмотрите следующие два такта. На первый взгляд, партия обеих рук – гармоническая фигурация. Но мы видим конкретно в этих нотах карандашные пометки концертмейстера. В левой руке поставлено *tenuto*, на первую и третью долю четвертого и пятого тактов. На эти доли – на первую и третью, здесь меняется гармония, а в четвертом такте еще и движется бас. Из чего невольно напрашивается выделение басовой функции, в данном случае автором никак не обозначенное. И с радостью хочется согласиться с концертмейстером, поставившим *tenuto* на эти доли, подчеркнув этим басовую функцию, безусловно здесь напрашивающуюся к выделению. Поэтому хочется в качестве примера привести именно эти «живые» ноты, старенькие и уже потрёпанные, но демонстрирующие глубокое и абсолютно верное мышление концертмейстера, что можно только с радостью приветствовать. Это пример скрытой функции, которая, не смотря на это, всё равно имеет место и требует к себе внимания и соответствующего исполнения.

О следующем примере я говорил в предыдущей главе, вскользь рассматривая функцию баса в музыкальной фактуре – романс Н. Римского-Корсакова «Не ветер, вея с высоты»:

Moderato *dolce*

Не - пе - - - тер - вы - я с вы - со -

ты - - - - ли - стов ко - сну - лся ночь - ю лун - ной. мо -

ей ду - ши кос - ну - лась ты - - - о - на тре - вож - ни, как ли

Здесь в левой руке, безусловно, присутствует скрытый бас, движущийся с третьего такта и требующий безусловного выделения, хотя он композитором никак не обозначен. И таких случаев, когда необходимо обнаруживать скрытую автором басовую функцию, никак не обозначенную и, так или иначе, ее выделять, довольно много. Вскользь упомяну романс А. Рубинштейна «Люблю тебя», репризное проведение темы.

А теперь хочу обратить ваше внимание на ещё одну особенность баса, интересно выявляющуюся в старинной музыке, когда бас активно мелодизируется и становится подголоском к мелодии или даже её равноправным партнером, ведь полифоническое мышление было основополагающим тогда и распространялось даже на не полифонические жанры.

Вот, как пример, ариэтта Ф. Дуранте «Danza, danza!» :

Allegro con spiritoso

Она вся насквозь построена как очаровательный, милый и веселый диалог голоса и басовой партии концертмейстера. Естественно при этом активное, яркое исполнение левой руки пианистом. Ибо, фактически, это произведение – дуэт, где бас в партии «сопровождения» – абсолютно равноправный партнёр, и потому, строго говоря, сопровождением не является. Вот вам и ещё «лицо» басовой функции. И подобных примеров в старинной музыке великое множество. Например: А. Кальдара «Sebben, crudele», А. Скарлатти «Gia il sole dal gange» и т.д. В завершение вспомню рассмотренный мною в предыдущей главе пример с баховской арией а-дур «Quia fecit mihi magna» с мелодизированным басом.

Я привел достаточно много примеров оформления басовой функции в произведениях разных стилей и разных эпох, чтобы призвать вас всерьёз задуматься над этой проблемой. Попробуем теперь подвести итоги и сделать некоторые выводы.

Первое: несмотря на то, что чисто внешне бас часто никакими музыкальными красотами как будто и не обладает, не вызывает бурных и ярких эмоций, необходимо, как данность, как объективный закон понять, что бас в музыкальной фактуре – очень важная функция, что бас – важное действующее лицо при создании общего динамического баланса звучащей фактуры.

Вспомните любителей-меломанов: как они, покупая для домашнего прослушивания музыкальную аппаратуру, обязательно интересуются воспроизводимым диапазоном частот на этой аппаратуре. И особо ценят, когда хорошо, богато озвучиваются именно низкие частоты. Так называемые рокеры просто наслаждаются колонками, на которых ярко воспроизводятся низкие частоты. Они буквально на подсознательном уровне признают особенную важность баса. По-своему, они искренне любят бас, и в этом они абсолютно правы. Хорошо выстроенный бас – залог комфорта на всех этажах, на всех уровнях музыкальной фактуры.

Второе: бас почти никогда не мешает выполнению «главной задачи» концертмейстера, как я ее обозначил в начале главы: о функциональном мышлении. А именно – «не мешать солисту». Хорошо и достаточно глубоко проведенный бас, не попадая в мелодическую зону, только помогает солисту и замечательно поддерживает его. Это особенно чувствуют концерт-

мейстеры, работающие с неопытными вокалистами, когда начинающий певец теряет строй и начинает петь не чисто, фальшиво, и буквально подыграть ему мелодическую партию, чтобы спасти его, не удастся, именно выделение баса обращает на себя внимание певца и выводит его на «чистую воду», помогает верно настроиться. И ещё раз подчеркну, чуть более глубокое проведение именно баса не заглушит певца, может быть за редким исключением. Бас – как безопасный мостик через самые опасные пропасти – становится спасителем для солиста, потерявшего ориентацию, не разрушая при этом общей музыкальной картины.

Третье: Признавая важность баса, играющему концертмейстеру необходимо постоянно держать его в поле зрения. И уж если композитор как-то по-особому выделил басовую функцию, следует обязательно отреагировать на это. – Задуматься и постараться понять, почему именно в этом месте и именно так автор подчеркнул бас, и найти нужные исполнительные приемы для выражения авторского замысла, потому что авторы могут по-разному выделить бас. И это тоже необходимо учитывать, ведь именно то, как конкретно подчеркнута, выделена басовая линия, подскажет вам, какой пианистический прием потребуется здесь. Но при этом быть особенно осторожным и вдумчивым, когда бас выделен не автором, а редактором, что не редко происходит в нашей практике.

Четвертое: Уметь видеть басовую линию даже там, где она по какой-то причине не выделена композитором, и при этом попытаться понять, почему автор её не выделил. Причины могут быть самые разные. Например, в изданном в советское время двухтомнике романсов Рахманинова, в первом томе вообще весь первый опус не имеет почти ни одного авторского нюанса, штриха и темпа. Спасибо, что редакторы не вмешались и не стали за Рахманинова домысливать, дописывать недостающие нюансы. Часто именно в расчете на профессионализм исполнителя автор не указывает какие-то детали, полагая, что увидеть их, обнаружить и исполнить – нечто само собой разумеющееся и настолько обязательное, что не нужно и упоминать об этом. Хотя могут быть и другие причины. Мне кажется, просто необходимо в любых условиях уметь увидеть бас и найти способ для его реализации, сообразуясь, при этом, с общим авторским замыслом и с особенностями этого места в конкретном произведении.

Пятое: При работе с басом сохранять чувство меры и тонкости музыкального мышления. Ведь от великого до смешного – один шаг. Плохо и невыразительно, когда бас вообще не замечается и не озвучивается, звучит дрябло, тускло, но ничуть не лучше, если он звучит слишком грубо, форсировано, неоправданно жёстко. Мера и еще раз мера! Именно в этом «чуть-чуть» и заключается удивительная красота и совершенство мастера. Так что сказать: «послушайте, просто бас всегда надо играть немного громче, потому что это бас!» - было бы не совсем верно. Всё-таки музыка – очень тонкая штука! И нам надо проявлять необычайную исполнительскую тонкость во всех случаях, и когда играем бас – особенно!

Глава 4

СОЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПАРТИИ

Мы немного более подробно рассмотрели функцию баса, её особенности, историческое становление, реализацию в признанных шедеврах музыкальной культуры. Безусловно, так же подробно можно рассмотреть каждую из обозначенных функций музыкальной фактуры. Так, Е. Шендерович в книге «В концертмейстерском классе», стр. двадцать два-двадцать четыре, интересно и тонко рассматривает функцию гармонической фигурации, как по-разному она воплощается и звучит в двух разных ноктюрнах Шопена – *cis-moll op. 27 №1* и *des-dur op. 27 №2*. Шендерович как глубокий музыкант, как прекрасный пианист выражает специфику

функции гармонической фигурации в начале своей книги, во второй главе – «Выразительные функции аккомпанемента».

Можно, например, сравнить, сопоставить две родственные функции – гармонической фигурации и аккордовых столбов, какими мышечными ощущениями пианист будет реализовывать эти различные функции. Но разговор об этом имеет смысл вести только на примерах, отличающихся друг от друга по стилю, жанру, по драматургическим и художественным задачам. В этом смысле интересен романс Н. Римского-Корсакова «Не ветер, вея с высоты», написанный в трехчастной форме. Он демонстрирует применение обеих этих функций – крайние части романса имеют аккомпанемент в виде нежнейшей воздушной гармонической фигурации, а средний эпизод – в грузный, драматичный, напряжённый, имеет аккомпанемент в виде аккордовых столбов. Но интересно рассмотреть и иные, индивидуально неповторимые случаи, где эти функции раскрываются по-другому – тем интереснее будет обнаружить нам снова и снова, как неформально, красочно и разнообразно можно воплощать в жизнь функции «второго плана» - сколько в них может быть своенравной красоты и характерного разнообразия.

Но сейчас я хотел бы остановиться на главной нашей функции, господствующей в музыкальной фактуре, на Её Величестве Мелодии! Хотел бы рассмотреть, как она чувствует себя, когда оказывается в подчиненной партии, в партии концертмейстера. Правда интересно, что происходит и как это происходит, когда ведущая функция оказывается в изначально подчиненной партии – в какие моменты и как это случается, различные формы и различные масштабы этого события. И главное – как будет реализовываться эта функция концертмейстером в таких ситуациях, какие при этом возникают сложности, какие «подводные камни» ждут пианиста на этом пути. Хочется подробнее и с разных сторон рассмотреть это явление – сольные моменты в концертмейстерской партии. Тут мы увидим несколько разных задач, которые надо изучить по отдельности и не спеша.

Прежде всего определимся, что мы будем называть сольными моментами в концертмейстерской партии. Я пишу «моментами», поскольку часто это значительное и очень важное явление разворачивается в музыкальном произведении молниеносно, в небольших, но таких выразительных и потому очень дорогих и для исполнителя, и для слушателя фразах. Оно нередко длится буквально мгновение. Но в этих мгновениях целая жизнь... Итак:

Во-первых, это те моменты, когда в партии концертмейстера оказывается мелодическая функция, требующая от пианиста (или концертмейстера, играющего на другом инструменте) сольного туше и активной сольной исполнительской позиции (выразительной фразировки, активного драматургического мышления, не из-под солиста, а сам себе дирижёр!), более контрастной и смелой динамики – ведь солист паузирует, поэтому уже не надо опасаться заглушить его. На конкретных примерах мы видим, что это могут быть вступление к произведению, заключительный отыгрыш, или проигрыши в середине произведения, между его разделами. Такие сольные моменты в концертмейстерской партии могут называть еще прелюдиями, постлюдиями и интерлюдиями. В них ведущий мелодический материал оказывается в партии концертмейстера. Они могут быть развернутыми и масштабными, как, например, в романсах П. Чайковского «Благословляю вас леса», «День ли царит», могут быть сжатыми, но законченными мелодическими высказываниями – романсы М. Глинки «Не искушай меня без нужды», «Сомнение», «Я люблю, ты мне твердила», могут быть и совсем короткими, лаконичными, но тем не менее очень выразительными и требующими от исполнителя активных действий – романс С. Рахманинова «Все отнял у меня» (только один такт вступления у пианиста, но какой напряженный!). И здесь у пианиста скорее не мелодия, а очень выразительный подголосок. Или выразительный подголосок во вступлении в другом романсе С. Рахманинова «Сон», ор. 8, №5.

Во-вторых, в сольных моментах концертмейстера может отсутствовать мелодическая функция и функция подголоска. Вспомним многочисленные случаи вступлений, основанных на гармонической фигурации: А. Даргомыжский, «Мне грустно», Ф. Шуберт, «Серенада» d-moll, К. Сен-Санс, «Лебедь» (из сюиты «Карнавал животных», вокальная версия), С. Рахманинов, «Здесь хорошо», он же, романс «Весенние воды». Именно потому, что в этих сольных моментах отсутствует мелодическая функция, их исполнение соответствует именно той функции, которая сейчас под руками у пианиста. Это могут быть и аккордовые столбы – романсы Н. Римского-Корсакова «Октава», «О чем в тиши ночей». Или нежные, мягко переливающиеся гармонические фигурации – А. Даргомыжский, «Мне грустно». Отсутствие мелодической функции не дает концертмейстеру права в этих случаях использовать яркий рельефный исполнительский прием, если только яркость и сила не предписаны в них автором через штрих и нюанс – романс Н. Римского-Корсакова «На холмах Грузии», он же, «Дробится и плещет». В каком-то смысле исключениями являются вступления к произведениям, наполненным большим волнением яркими эмоциями – романс Рахманинова «Весенние воды». Хотя вступление представляя собой изысканно и сложно выписанную гармоническую фигурацию, в неё вплетается в концах тактов выразительный подголосок. Но главное – яркие, взволнованные Рахманиновские эмоции дают пианисту право сыграть первый такт вступления довольно ярко. Но перед вступлением солиста обязательно *diminuendo*! Итак, второй случай – вступление без мелодической функции, но это всё равно сольный момент, потому что солист в этот момент молчит, а концертмейстер волей-неволей, но солирует. Такие сольные моменты, не содержащие в себе мелодической функции, могут оказаться тоже в любой части музыкального произведения.

В-третьих, к сольным моментам в концертмейстерской партии я отношу редкие, но имеющие место случаи активизации в аккомпанирующей партии вторичных функций. Такие сольные моменты сочетаются с одновременно звучащей при этом сольной партией. Эта активизация, связанная с авторским замыслом, может быть обозначена в нотном тексте. Вспомним рассмотренный во второй главе 10 номер из вокального цикла Шумана «Любовь поэта» «Слышу ли песен звуки». В этом цикле, полном тонких поэтических переживаний, так свойственных Шуману, очень много случаев активизации вторичных функций – гармонических фигураций и аккордовых столбов. И именно потому, что в эти моменты, пусть, хоть на чуть-чуть даже на мгновение, происходит значительная активизация исполнительских действий концертмейстера, я называю эти моменты тоже сольными – туше исполнителя значительно активизируется, меняется. Меняется само психологическое состояние концертмейстера. И уже не соответствует аккомпанирующему ощущению.

Иногда, еще реже, такая активизация вторичных функций может даже открыто не обозначаться автором. И тогда это уже вопрос музыкантской чуткости, опытности и мастерства – сможет ли концертмейстер увидеть эти, хоть и не такие значительные, но, все же, сольные моменты. Но, зато, как они, эти открытия, украшают игру замечательных концертмейстеров – мастеров! Еще раз вспомню необыкновенно тонкое и мастерски выразительное исполнение вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта» Дитрихом Фишером-Дискау и Кристианом Эшенбахом. Концертмейстер здесь блестяще находит эти «скрытые моменты» – необозначенные автором моменты активизации вторичных функций.

Итак, я обнаружил три различные ситуации, когда концертмейстер перестает, в каком-то смысле, быть концертмейстером. И такие моменты я называю «сольные моменты в концертмейстерской партии»:

- 1) Когда в партии концертмейстера мелодическая (или близкая к ней, исполняемая в момент паузы у солиста) функция – вступление, проигрыш, заключение,
- 2) Сольный момент, не сдерживающий в себе мелодической функции. Может находиться в любой части музыкального произведения.

- 3) Моменты активизации в партии концертмейстера вторичных функций – гармонической фигурации, аккордовых столбов и ритмической функции которые, как правило, сочетаются с одновременным звучанием солиста при этом.

Совершенно очевидно, что степень активизации у концертмейстера во всех трёх случаях будет разной – непосредственно сольная (но по-особому, о чем речь впереди) в первом случае, одномоментная, очень осторожная, эпизодическая в третьем и буквально условная во втором случае, когда сольная фактура превращается в аккомпанемент в момент вступления солиста, почти не меняясь при этом в исполнительских ощущениях концертмейстера.

Теперь попытаемся разобраться, как следует концертмейстеру относиться к этим самым сольным моментам и как их исполнять. Е. Шендерович в своей книге «В концертмейстерском классе» в заключительном разделе, рассматривая исполнение оркестровых аккомпанементов, высказывает совершенно справедливую мысль – как принципиально отличаются вступления и заключения в романсах, песнях, балладах – законченных музыкально-поэтических произведениях от вступлений и заключений в оперных ариях, являющихся частью большого драматургического целого. Буквально процитирую его высказывание:

«...Следует еще раз напомнить, что романс является законченным музыкально-поэтическим произведением, написанном специально для голоса и фортепиано. В нем заключено возникновение образа, его развитие и завершение. Образ, состояние, характеристика героя повествования заключены в рамки небольшой пьесы, именуемой романсом.

Оперная ария, в отличие от романса, не исчерпывает образ персонажа: и до арии, и после неё персонаж живет по законам оперной драматургии. Ария же выражает лишь определенный момент действия, передает состояние персонажа в определенной ситуации...

Начиная работу над арией, концертмейстер, так же как и певец, обязан знать характер данного отрывка, его место в общей драматургической концепции оперы, должен представлять психологическое состояние действующего лица...» (стр. 81)

Мне кажется, сказано очень точно и ясно. В связи с этим хочу рассказать интересный и наглядный случай из моей практики, который как раз касается этой темы, а именно, исполнение вступления к каватине Алеко из оперы С. Рахманинова, для которого, как пишет Е. Шендерович, нужно знать место данного отрывка в общей драматургической концепции оперы и представлять психологическое состояние действующего лица.

Довольно долгое время мне довелось работать концертмейстером в музыкальном училище (в последствии переименованном в колледж) имени Гнесиных. И вот как-то, прогуливаясь по коридорам училища (моего солиста, певца, распевал педагог, и у меня было несколько свободных минут), я стал невольным свидетелем одной сцены. Профессионалы хорошо представляют себе жизнь музыкального учебного заведения – множество классов, в каждом из которых идет напряженный педагогический процесс. Классов почти всегда не хватает, поэтому пустующих классов нет, и отовсюду доносится музыка – самая разная и очень интересная. Дело в том, что училище имени Гнесиных – очень сильное, хорошее училище, поступить в которое очень и очень трудно, там учатся очень одаренные дети. И там очень сильный педагогический состав. И вот, тем не менее, я услышал нечто, очень удивившее меня. Дверь одного из классов случайно не была плотно прикрыта, и можно было слышать не только саму музыку, но и комментарии, которые делал педагог по поводу разучиваемого произведения. В этом классе студент с педагогом, пока без солиста, работали над каватиной «Алеко» С. Рахманинова из одноимённой оперы. И вот самые первые такты каватины до вступления солиста – несколько взволнованных оркестровых реплик, в которых звучит лейтмотив тяжелых предчувствий, впервые появившийся ещё во вступлении к опере. Студент как-то играет эти реплики, педагог снова и снова останавливает его. И что он требует от студента? Именно это и поразило меня. Речь шла о философской глубине, о значительности, так свойственной стилю С. Рахманинова. Педагог просит студента не спешить, играть шире, «глубже», «значительней»! Ведь это же

Рахманинов...! Звучат призывы представить эту ночь, мрачную значительность, так замечательно заложенную в эту музыку. Итак, педагог призывает при исполнении этого вступления к широте, глубине, философской значительности, ведь это так свойственно стилю Рахманинова... А теперь, давайте, мы сделаем то, к чему нас призывает Шендерович, то есть посмотрим на место этого отрывка в общей драматургической концепции оперы, попытаемся представить психологическое состояние действующего лица. Перед «Каватиной Алеко» в опере сцена у люльки, очень неприятная, болезненная для Алеко, сцена разочарования в чувстве, столь дорогое и столь для него значимое, когда мрачно и тяжело в душу героя входит предчувствие. И ревность. Раздосадованный и огорченный, полный негодования и отчаянного протеста выходит Алеко из шатра в ночь. И звучит это вступление – лейтмотив предчувствия... отчаяние и боль, тревога и волнение, страшные предчувствия наполняют душу главного героя. Уместно ли здесь говорить о «широте», «философской глубине», о «значительности», когда в душе назревает ощущение неизбежной кровавой расплаты, мести, крушения всего внутреннего мира героя, его внутренней гармонии... Я убежден, что это вступление так и надо играть – напряженно, болезненно, драматично, с большим внутренним нервным напряжением. То есть, я позволю себе не согласиться с тем педагогом из Гнесинского училища именно потому, что взгляну на это вступление к каватине Алеко иначе, именно потому, что это не законченная миниатюра, а часть большого драматургического полотна.

Итак, важное условие для верного исполнения сольных моментов в концертмейстерской партии – широкий взгляд на драматургию, на психологическую ситуацию, которая связана с предыдущим и с последующим, если мы говорим об оперном отрывке, фрагменте. Для исполнения сольных фрагментов концертмейстерской партии в законченной миниатюре нужно, прежде всего, знать поэтический текст, легший в основу этой миниатюры, даже если этот текст на иностранном языке. Ведь, признаемся, далеко не всегда мы, концертмейстеры, хорошо или даже приблизительно знаем перевод текстов вокальных произведений, написанных на итальянском, немецком, французском – на иностранных языках. Особенно это касается произведений старинной музыки, музыкальный язык которых часто символичен, полон условностей, и без хорошего знания поэтического текста, подчас, подобрать ключик к верной интерпретации очень непросто.

Итак, мы обнаруживаем очень важную проблему, разрешение которой необходимо для убедительного исполнения сольных моментов в концертмейстерской партии, а именно: нам нужно знать, является наше произведение

- 1) частью большого драматического целого, частью, связанной с предыдущим и последующим развитием. (Если это фрагмент оперы, например) или
- 2) законченной формой, содержащей все стадии драматургического развития внутри самой себя. (Если это романс или песня).

Далее Шендерович в своей книге дает массу замечательных советов и предложений о технологии исполнения сольных фрагментов. Даже рекомендует делать купюры в очень протяженных сольных эпизодах из опер, связанных с продолжающимся в это время действием на сцене, что невозможно при отдельном исполнении оперного номера в концерте, что делает купюру совершенно оправданной. Часто концертмейстеры именно так и сокращают затянутые без сценического действия вступления и заключения в оперных номерах, исполняющихся отдельно. Но мне хочется принципиально выделить одну важнейшую проблему, связанную с исполнением абсолютно всех сольных моментов в концертмейстерской партии и, по возможности, подробно рассмотреть её (чего Е. Шендерович в этой книге не делает).

Ведь что, по сути, происходит, когда концертмейстер, чутко аккомпанируя певцу, стараясь не помешать ему, в какой-то момент, по воле композитора, вдруг начинает солировать, если в этот момент у солиста – пауза, а у концертмейстера – тематический материал, мелодия? Аккомпанируя, будучи на втором плане, концертмейстер соизмеряет динамику, организует

штрихи, туше, педализацию таким образом, чтобы корректно сочетаться с солистом, не заглушать его и при этом выполнять авторский замысел, заложенный в аккомпанементе. Мы говорим о хорошем концертмейстере, конечно. Но в момент солирования исполнительские ощущения у концертмейстера резко изменяются. Прежде всего это проявляется в том, что появившуюся в его фактуре мелодию он начинает играть значительно более звучным нюансом, чем играл до этого. И это совершенно естественно. Звучание всех остальных функций тоже становится более весомым. Как правило, в момент солирования общий градус концертмейстерской партии безусловно повышается по сравнению с тем, как звучал аккомпанемент до этого. Насколько – зависит от каждого конкретного случая. И в итоге у постороннего слушателя складывается интересное ощущение, а именно – что в момент звучания солиста музыка звучала в одном нюансе, когда же солист замолчал, и мелодию стал играть аккомпаниатор, в целом ничего не изменилось, общая динамика осталась такой же, как и прежде.

Действительно ли ничего не изменилось в действиях исполнителей в этот момент? Так в том-то и дело, что только потому и сложилось у слушателя впечатление, что ничего не изменилось в целом и общем, что в момент паузирования солиста концертмейстер заиграл совсем по-другому. – А именно так, как только что звучал его солист. Чтобы своей игрой компенсировать умолкнувшего солиста, добавил звуковой массы в своей игре, потому что в этот момент исчезла звуковая масса солиста. И внешне кажется, что ничего не изменилось. Изменилось, и еще как!

Но просто сказать, что в момент солирования концертмейстер заиграл громче, потому что замолчал солист – значит ничего еще не сказать. Давайте попробуем разобраться, чем руководствуется концертмейстер, когда прибавляет насыщенности звучания в своей партии в момент солирования? Прежде всего, он учитывает, конечно, стиль исполняемого произведения и замысел автора. Он учитывает такие, казалось бы, обыденные, но важные исполнительские детали, как особенности инструмента, который сейчас у концертмейстера в руках и особенно акустики, в которой он с солистом создает музыкальный образ. Но все это делает и солист-пианист в своей исполнительской работе. Что же такое делает пианист - концертмейстер, что отличает его действия от действий пианиста - солиста в принципе? То есть, чего солист не делает никогда, что постоянно делает концертмейстер, когда солирует? Замечательный вопрос!

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, расскажу о том, как мне довелось быть слушателем конкурса исполнителей на медных духовых инструментах, который проходил на Украине, в Донецкой государственной консерватории имени С. Прокофьева. В нем принимали участие и выступали лучшие студенты вузов Украины – лучшие трубачи, валторнисты и тромбонисты.

И вот мне очень понравился один конкурсант – трубач. Я не запомнил, какой город и какую консерваторию он представлял, я запомнил его замечательную игру – яркую, вдохновенную, но при этом точную, стилистически выверенную и поэтому, в целом, просто очаровательную. Вместе со своим концертмейстером они исполняли сонату Альбиниони – чудесную старинную, благородную и очень высокую музыку! Мы, музыканты – счастливые люди! Сколько радости и света приносит нам наша работа! Я не знаю, для какого солиста написал свою сонату Альбиниони изначально, но что аккомпанирующим инструментом был задуман клавесин – это несомненно. Это чувствовалось по фактуре аккомпанеента исполняемого произведения. Концертмейстер – это была молодая, очаровательная девушка – очень хорошо подготовилась к этому выступлению, тщательно выучила свою партию. Аккомпанемент звучал легко и четко, звонко и чисто – по клавесинному. В целом от их исполнения складывалось очень приятное впечатление. К тому же я слушал эту музыку впервые и восхищался при этом ещё и мастерством композитора, то, как вдохновенно, изобретательно и очень красиво он изложил свои чувства и мысли в звуках.

Но, в какой-то момент, я почувствовал какой-то дискомфорт. Потом стало нарастать чувство неудовлетворенности, просто ком к горлу подступил – что-то не устраивало меня в их игре. И, поскольку в этом произведении были повторы, я смог, наконец, сориентироваться, и разобраться том, что приносило мне чувство растущего неудовлетворения. Я осознал, что меня не устраивает их звуковой баланс, то есть динамическое соотношение их партий. Действия трубача как исполнителя были, на мой взгляд, безупречны. Он не форсировал звука, не оглушал слушателей (что так легко сделать на трубе, ведь это самый мощный и яркий музыкальный инструмент), он исполнял свою партию выразительно и точно в стиле. Но дело в том, что такова природа этого инструмента (трубы), что он характерно отличается от многих инструментов и тембром, и звукоизвлечением. Труба есть труба. Она в любом случае звучит ярко и броско. В этом неповторимость этого инструмента и его красота!

И так было построено это произведение Альбини, что в нем тематический материал по очереди проходил то у трубы, то у клавирина. И в какой-то момент стало очевидно, насколько по-разному звучит одна и та же тема у солиста трубача и у концертмейстера. Прекрасно выучившая свою партию пианистка легко и точно аккомпанировала солирующей трубе. Но когда начинала звучать тема в её партии, она продолжала играть так же легко и воздушно. И стало очевидным это динамическое несоответствие при проведении тематического материала у трубы и у фортепиано. Тема у трубы звучала намного ярче и громче. Пианистка, стремящаяся подражать клавирина, могла бы учесть, что у него есть несколько мануалов или клавиатур, которые звучат по-разному, и что для проведения темы, звучащей после проведения той же темы у трубы, клавиристу, наверняка, перешел бы на более звучный мануал. В общем, выяснилось, что концертмейстер при исполнении этого произведения, играя свои сольные эпизоды, не учел особенности своего солиста. И сольные моменты в его партии сильно проигрывали, потому что слишком отличались и по характеру звучания, и по нюансу от партии солиста. Это и есть та самая проблема, которую я и хотел раскрыть. Которая отличает солирование концертмейстера от игры солиста-пианиста. Концертмейстер, играющий свои сольные моменты, просто обязан учитывать особенности своего солиста, его природу, общую динамику, его тесситурные характеристики, объективную звуковую массу инструмента, которым пользуется его солист. И его субъективное самочувствие – оно тоже отражается на том, как солист будет звучать сегодня и сейчас. А это обязательно должно отражаться на исполнении концертмейстером его сольных моментов. Об этом не написал Шендерович в своей книге.

Итак, мы обнаруживаем, что в отличие от пианиста-солиста пианист-концертмейстер обязан учитывать особенности своего солиста. Учитывать это особенно при исполнении сольных моментов в своей партии.

Теперь нам необходимо уточнить, какие же особенности солиста необходимо учитывать концертмейстеру.

1. Прежде всего, это его объективные свойства:

а. общую звуковую динамическую массу инструмента, которым пользуется солист. У певца – это звуковая масса его голоса: или это голос великолепного оперного солиста, или это детский голос, или это звук легкой, маленькой флейты, или это звучащая примерно в том же регистре труба. Слишком большая разница в звуковой массе сильно отразится на характере аккомпанемента, особенно на сольных моментах в концертмейстерской партии.

б. Далее, необходимо учитывать общую природу инструмента – ударные, струнно-смычковые или струнно-щипковые, например. Или это живой человеческий голос. Одна и та же пьеса, исполняемая на ксилофоне, на скрипке и на балалайке и вокалистом на уровне рефлексов должна вызывать у концертмейстера разную мышечную реакцию, особенно в сольных моментах. О балалайках вообще разговор особый – по моему опыту, это вообще один из самых тихих инструментов, поэтому у концертмейстера, работающего с балалайкой, проблема общего динамического баланса стоит необычайно остро. На моем опыте буквально

по пальцам можно пересчитать концертмейстеров, которые не заглушали бы балалайку. Примерно то же относится и к ансамблю пианиста с гитарой, если таковой вообще происходит.

2. Попробуем отметить субъективные свойства солиста, так важные для концертмейстера. Уже отмечалось, что это

а. его самочувствие. Фактор самочувствия особенно большое значение имеет для солиста – певца, музыкальным инструментом которого является его собственное тело. И то, в каком состоянии находится это тело в данный конкретный момент, имеет очень большое значение. Особенности этого самочувствия могут сказаться и на тембральной наполненности, и на особенностях интерпретации – сменах темпов, на протяженности фермат и др. Здесь певцы могут быть просто непредсказуемы. И концертмейстеру ой как нужно держать ухо востро, если он видит, что у его певца-солиста неважное самочувствие сегодня.

И все же самочувствие далеко не самый важный субъективный фактор, который должен учитывать концертмейстер у своего солиста. Здесь мы подходим к одной из самых сложных и важных проблем взаимоотношений солиста и концертмейстера. Это –

б. особенности интерпретации художественного произведения солистом. Это проблема субъективная и потому очень сложная. Особенно, когда в её решении принимают участие два исполнителя, звучащие одновременно – солист и концертмейстер.

Ой, сколько копий сломано в спорах и дискуссиях на эту тему. Это проблема и профессионально-технологическая, и психологическая, и даже этическая. Она выходит на взаимоотношения солиста и концертмейстера, о чем вообще разговор будет особый в главе «Взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом». Сейчас же я постараюсь в самом общем виде посмотреть на неё. А именно: неизбежно два музыканта, звучащие одновременно, будут выражать себя, так или иначе влияя на характер создаваемого звукового образа. Поэтому им придется приходить к равновесию, к согласию, то есть договариваться. Но я, лично, убежден, что в этом ансамбле солист лидирует уже хотя бы потому, что мелодический материал в подавляющем числе случаев находится в его партии, мелодия, как правило, у солиста, и лишь изредка у концертмейстера. А мелодия, если она есть в музыкальной фактуре, тут же становится безоговорочно важной. И то, как мелодия исполняется, озвучивается, имеет решающее значение для всех остальных функций, какими бы они ни были. Да, подчас аккомпанемент имеет огромное выразительное значение, безусловно. Но рядом с мелодией даже самый сложный аккомпанемент просто обязан подчиниться. Это, я думаю, непреложный закон музыки. Поэтому, если встает вопрос, кто под кого должен подстраиваться, ответ не вызывает сомнения. Конечно же, аккомпанемент всегда приспособливается к мелодии. И насколько это удается концертмейстеру – дело уже его мастерства и профессионализма.

Поэтому и в самых простых, и в самых сложных музыкальных произведениях, где по сути взаимодействуют солист и концертмейстер, концертмейстер просто обязан учитывать, как его солист ведет мелодию, а именно – динамическое наполнение, общий характер, штриховое решение, темп, стилистические особенности, драматургические решения. При этом, конечно же, концертмейстер может высказать свои пожелания, что-то посоветовать, порекомендовать, что-то поддержать в действиях солиста, что-то покритиковать – по сути это так и происходит. Но всё решает то, может ли солист выполнить пожелания концертмейстера и захочет ли он делать это. И уж, в конце концов, когда на сцене солист поведет свою партию, концертмейстеру придется смириться с тем, что происходит, потому что на сцене СОЛИСТ ВСЕГДА ПРАВ! Пытаться на сцене концертмейстеру повлиять на ситуацию очень сложно и просто рискованно. Об этом будет идти речь, когда мы будем говорить о взаимоотношениях солиста и концертмейстера на сцене в главе «Взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом».

Поэтому исполнение концертмейстером своих сольных моментов во многом зависит от того, как солист исполнял или будет исполнять свою партию. Я не пишу «целиком» зависит, потому что реально осознаю, что что-то своё концертмейстер внесет в исполнение всегда и

неизбежно. Но хороший концертмейстер, концертмейстер-профессионал хотя бы попытается приблизить это «своё» к творческой манере солиста, потому что осознает, волей или неволей, что на сцене манера солиста имеет решающее значение. Когда я читаю лекцию на эту тему пианистам, я даю им послушать много музыки, в частности, как исполняются романсы Чайковского разными солистами с разными концертмейстерами. У меня есть подборка – исполнение романсов Чайковского корифеями оперной сцены. Запись старинная, но, тем не менее, необычайно поучительная. Романсы исполняют басы и тенора, меццо-сопрано и сопрано драматические, сопрано лирические и колоратурные. Как по-разному они звучат! Какое разнообразие красок, темпераментов, индивидуальных черт и неповторимых особенностей! И при этом как хорошо и по-разному аккомпанируют этим разным певцам разные концертмейстеры! Чего стоит только шалляпинское исполнение романса «Соловей» П. Чайковского! И как замечательно концертмейстер приспособился к этому потрясающему солисту, солисту бесконечно своенравному, непокорному, непредсказуемому. Работать с таким солистом – это испытание для концертмейстера.

И в этой подборке есть очень любопытный пример – исполнение романса «День ли царит». Концертмейстер играет свое развёрнутое вступление очень драматично, остро, пафосно. И пока солист молчит, всё, как будто бы, хорошо. Музыка допускает такое прочтение. Мы его, это вступление, слушаем с интересом, такое исполнение вступления волнует и захватывает нас. Но вот вступает солистка. И, о боже, всем слушателям, которым я показывал эту запись, в момент вступления солистки становится смешно!!! Почему? Потому что солистка вступает и потом поет весь романс совсем в другой манере. Она, сопрано, звучит легко, полётно, необычайно светлым и нежным голосом, так просто и очаровательно! И это настолько не стыкуется с тем, что делал до этого концертмейстер! И как он делал! Грозное, нахмуренное, необычайно драматичное вступление и основная часть романса – светлая, добрая и очаровательная. Несоответствие действий концертмейстера и солиста очевидно. Очевидно также, что автор, Петр Ильич Чайковский, не задумывал, по-видимому, такого контраста и несоответствия в этом конкретно романсе. Так кто же виноват в этом, буквально смешном варианте? Я убежден, виноват концертмейстер, потому что он не учёл при исполнении вступительного соло особенностей своего солиста, его звучания и интерпретации. И этот замечательный пример, несмотря на неудачное исполнение, производит очень большое впечатление на моих слушателей, и оказывается очень поучительным. Из этических соображений я не указываю здесь фамилий солистки и концертмейстера, исполнявших этот романс.

Теперь подведём итоги. Мы говорили об особенностях исполнения концертмейстером сольных моментов в своей партии. Я отметил сначала:

1. Сольные моменты с мелодической функцией
2. Сольные моменты без мелодической функции
3. Условно сольные моменты, когда одновременно со звучанием солиста, в партии концертмейстера происходит активизация вторичных функций, что приводит к значительной активизации действий концертмейстера, почему эти моменты тоже можно называть сольными.

Затем мы отметили принципиальное отличие сольных моментов концертмейстерской партии в законченных произведениях и в произведениях, являющихся частью большого драматического целого – оперы, например. И в них характер исполнения неизбежно связан с тем, что было до и будет после исполняемого фрагмента этого произведения.

Далее я отметил, что в сольных моментах общее звучание аккомпанемента активизируется, что почти всегда связано с увеличением динамики, звучности исполнения, чтобы компенсировать умолкнувшего солиста, концертмейстер добавляет звуковой массы в своей партии.

Потом я постарался выявить, чем действия концертмейстера при исполнении сольных моментов в своей партии принципиально отличается от действий пианиста – солиста. Было

обнаружено, что действия концертмейстера в сольных моментах зависят от особенностей его партнёра - солиста.

Звучание партии концертмейстера зависит от объективных особенностей солиста – общей звуковой массы его инструмента или его голоса и от их тембрального своеобразия, в том числе связанного со способом звукоизвлечения – певческого, духового, ударного, струнно-смычкового или щипкового.

Исполнение сольных моментов концертмейстера в сильнейшей степени зависит от субъективных особенностей солиста – от его самочувствия и настроения, а главное от его интерпретации данного произведения, от избранного солистом комплекса выразительных средств для выражения авторского замысла.

Таким образом, я выявил довольно много моментов, которые, так или иначе, связаны с исполнением концертмейстером сольных моментов в своей партии, моментов разных, так отличающихся друг от друга, потому что я смотрел на проблему с разных точек зрения, что бы не упрощать ситуации, и попытаться приблизиться к истине.

Так внимательно и пристально обращаю ваше внимание на сольные моменты, потому что снова и снова с горечью наблюдаю в реальной практике, как часто не звучат эти сольные моменты в исполнении у моих коллег, никак по-особому не оформляются, не выделяются, не осмысливаются. Проблема, очевидно, непростая, особенно в повседневной рутинной работе, превращающей монотонно однообразный поток учебного музицирования в равнодушие и серость... Но я люблю музыку и потому от всего сердца хочу преодолеть рутину и наполнить работу вдохновением и творчеством! Осознанностью и пониманием происходящего.

Глава 5

Регистры солистов и динамика

Поскольку эта работа адресована прежде всего моим коллегам, опытным, уже работающим концертмейстерам-аккомпаниаторам, то есть пианистам, баянистам, и, возможно, другим инструменталистам, которые в той или иной ситуации оказываются в роли аккомпаниаторов, то и рассматриваются здесь прежде всего проблемы, так или иначе, связанные с технологией, психологией инструментального исполнительства. Для ясного ведения разговора я предлагаю сам процесс рассмотрения технологических и психологических проблем инструментального исполнительства назвать инструментальным мышлением. У каждого типа инструментов вырабатывается свой тип инструментального мышления, связанный с его природой – ударные инструменты, духовые инструменты, струнные разных видов – смычковые и щипковые. Свой тип инструментального мышления есть и у пианистов – пианистическое мышление. Инструментальное мышление связано, прежде всего, со способом звукоизвлечения на данном инструменте и необходимым набором мышечных, физиологических действий для извлечения звуков, то есть, для музыкальной игры. А так же целый комплекс психологических задач и проблем, которые при этом возникают. Представители каждого инструмента настолько связаны со своим родным инструментом, что, хорошо овладев им, иногда даже не представляют себе, насколько по-другому чувствуют себя, по-другому музицируют и реализуют себя исполнители на других инструментах, а разница в исполнительских ощущениях, подчас, бывает огромной. Сравним, как рождается звук у пианиста, у баяниста, у скрипача и у трубача.

Это – совершенно разные миры! Поэтому, как только пианист вступает во взаимодействие с исполнителем принципиально другого звукоизвлечения, ему волей-неволей приходится учитывать некоторые моменты, которые никак не связаны с фортепианной игрой, но неизбежны на другом инструменте, на инструменте его партнера. Это связано с тем, например, что звукоизвлечение на некоторых инструментах связано с необходимостью взятия дыхания – у исполнителей на духовых инструментах. Или, например, такая особенность многих инструментов, в корне отличающая их от пианистов – после атаки, возникновения звука, исполнитель, по своему усмотрению, может менять качество звука, и даже делать *crescendo* и *diminuendo*, что совершенно невозможно на фортепиано. При этом нужно отметить совершенно особый вид исполнителей, чья природа, особенности звукоизвлечения и сам исполнительский аппарат настолько уникальны, что ставят этих исполнителей в положение, отличающее их от всех остальных. Это вокалисты. Их звучащий инструмент – их собственное тело. В силу уникальности этого типа исполнителей, для рассмотрения проблем исполнительства у вокалистов давайте будем использовать термин вокальное мышление. Можно написать целое исследование об этом мышлении. Да, собственно говоря, огромное количество литературы уже об этом написано и пишется – научная, методическая, художественная. Но, в силу укоренившейся у нас, к сожалению, цеховой замкнутости, огромная масса особенно начинающих концертмейстеров – аккомпаниаторов, почти никакого представления не имеют об особенностях вокального исполнительства, и это становится в их работе большой проблемой. Поэтому я позволю себе вкратце отметить некоторые пункты, связанные с вокальным мышлением, которые необходимо знать и учитывать в своей работе абсолютно всем концертмейстерам.

Первое, и самое очевидное, это то, что вокалистам необходимо брать дыхание. Иногда, к сожалению, прямо посреди музыкальной фразы, она оказывается очень длинной или неудобной, что неизбежно отражается на общей метрической пульсации исполняемого произведения. Разные вокалисты по-разному распределяют своё дыхание во время пения. Кто-то из них дышит чаще, кто-то может позволить себе брать дыхание реже, кто-то значительно реже, делая вокальные фразы более протяжёнными, что, безусловно, является положительным их свойством (Дмитрий Хворостовский, например). Да и сам вдох разные певцы делают по-разному. Как правило, дыхание берётся певцом не спеша, комфортно, иначе просто невозможно протяжённое пение, пение с большими вокальными и артистическими трудностями, например пение в оперном спектакле. Только некоторые вокалисты умеют без вреда для себя и для исполняемого произведения брать взрывное, стремительное дыхание. И всё это обязательно нужно учитывать концертмейстеру.

Второе. Поскольку инструмент вокалиста – его собственное тело, это тело должно быть в хорошем состоянии, что бы хорошо звучать. Поэтому вокалисты просто вынуждены постоянно заботиться о своём здоровье, о своём самочувствии – хорошо спать, не переутомляться, и т.д.. Не надо этому удивляться. Надо с пониманием относиться к этому. И исполнительский аппарат вокалиста устаёт гораздо быстрее, чем у исполнителей на всех других инструментах, особенно у начинающих вокалистов. Это обязательно нужно учитывать аккомпаниатору в репетиционной работе, при составлении концертных программ, исполняемых одним вокалистом, особенно при подготовке к сценическому выступлению. Молодые, начинающие певцы часто делают серьёзную ошибку, слишком долго распеваясь перед своим выступлением, чем преждевременно утомляют свой исполнительский аппарат, даже не выйдя ещё на сцену. И концертмейстер должен знать это и быть готовым правильно сориентировать неопытного певца в момент подготовки к выступлению.

Третье. Вокалисты – признанные лидеры в плане кантилены и выразительного *legato*. Их тембр исторически и безоговорочно признан самым выразительным и красивым из всех существующих в музыкальной культуре. Именно поэтому всем инструменталистам нужно учиться у вокалистов построению певучих музыкальных фраз, неспешному разворачиванию

мелодии, чего так часто не хватает, пианистам, учиться широким мелодическим волнам. Именно в силу уникального по выразительным возможностям исполнительского аппарата, такие, как у вокалистов, протяженные ферматы – красивые, опьяняюще прекрасные и потому абсолютно оправданные, невозможны больше ни на одном инструменте. Это поначалу так непривычно пианистам. (Уточню, что я говорю о вокалистах – опытных профессионалах; ибо несовершенные и неопытные вокалисты могут продемонстрировать нам столько несовершенства и дурновкусия, что о самом прекрасном инструменте будет просто неудобно и говорить).

И четвертое, что хочется отметить, говоря о вокальном мышлении, роднит вокалистов со многими другими инструменталистами. И этому свойству вокала и некоторых других инструментов будет посвящена эта глава. Речь идет о неровности звучания человеческого голоса в разных регистрах. Этой же особенностью отличаются духовые инструменты. Хотя совершенно по-разному, но эта неровность звучания в разных регистрах проявляется у практически всех духовых инструментов, не смотря на то, что их непрерывно совершенствуют, модернизируют самыми разными способами. А человеческий голос ведь невозможно модернизировать и совершенствовать, поскольку это живая природа. Речь идет о том, что динамически наиболее естественно и комфортно в разных регистрах тот или иной духовой инструмент и голос певца звучат неодинаково, а иногда даже и тембрально по-разному.

Так, есть духовые инструменты со слабым, малозвучным нижним регистром. Например, флейта и труба. На гобое и фаготе, наоборот, нижний регистр более тяжелый, грубый и громкозвучный. Верхний регистр у разных духовых тоже озвучивается по-разному. На флейте и кларнете верхний регистр возможен только на фортиссимо, а на фаготе верхний регистр сдавленный, хриплый и тихий. В среднем регистре духовые чувствуют себя более комфортно, их палитра выразительных возможностей гораздо шире, что допускает большое разнообразие в нюансах и выразительных приемах. Интересен тембр кларнета – его нижний регистр, так называемый «шалюмо», сильно отличается от среднего и верхнего регистров, и когда кларнетист переходит из нижнего регистра в верхний или в средний, создается впечатление, что звучит другой инструмент.

Ещё раз скажу, что духовые инструменты постоянно совершенствуются, в том числе выравниваются их тесситурные возможности: очень тихий нижний регистр на флейтах старых конструкций на современных гораздо звучнее и наполненнее.

Теперь вернемся к вокалу. О нем разговор будет особый, поскольку в отличии от флейты живой человеческий голос усовершенствовать напрямую не удаётся. И хотя мастерское овладение техникой вокала и уникальные природные данные позволяют выдающимся певцам значительно более выравнивать регистровые особенности своего голоса, в целом и общем нужно отметить общую закономерность, которая проявляется в следующем: нижний регистр, в подавляющем большинстве случаев, значительно более тихий и менее тембрально наполненный (за исключением женского контральто, но об этом позже). В нижнем регистре невозможно *ff* и *f*, даже *mf* – уже большая проблема. Верхний регистр у академических певцов (как, впрочем, и у всех остальных, которые поют своим естественным голосом, не пользуясь электронным усилением) требует очень большого напряжения и возможен в основном на *ff* или *f*. Красивое, вокально полноценное *p* в верхнем регистре представляет большую проблему. *pp* в верхнем регистре – вообще удел мастеров. И при этом восходящие ходы у вокалистов очень естественно сопровождаются *crescendo*., а нисходящие *diminuendo*.. Это получается как бы само собой и естественно вытекает из природы человеческого голоса.

Именно этой проблеме посвящена глава – неровности регистров человеческого голоса и нюансировке в связи с этим в партии самого певца и в партии концертмейстера соответственно. Ибо тут возникает масса самых разнообразных проблем, связанных с некоторыми нюансами, которые мы иногда видим в аккомпанирующей партии и с тем, как к этим нюансам относиться концертмейстеру, как их реализовывать при исполнении музыкального произведения.

Поскольку сейчас мы говорим о вокалистах, об их тесситурных возможностях и особенностях, я считаю нужным привести данные об общей тесситуре каждой разновидности человеческого голоса по традиционной системе, выработанной в академической вокальной школе. Эти данные зафиксированы со слов Натальи Васильевны Пустовой, солистки Большого театра, заслуженной артистки РСФСР, профессора Института музыки имени Шнитке, педагога, с которым я уже много лет работаю концертмейстером на кафедре академического пения.

Колоратурное сопрано: от *ре* первой октавы – до *фа* третьей октавы.

Лирическое сопрано: от *ре* первой октавы – до *до* третьей октавы.

Драматическое сопрано: от *ре* первой октавы - до *до* третьей октавы.

Меццо-сопрано: от *соль*, *ля* малой октавы – до *ля-бемоль* второй октавы.

Контральто: от *фа* малой октавы до *ре* второй октавы.

Тенор: от *ре* малой октавы – до *до* второй октавы.²

Баритон: от *ля* большой октавы, до *ля-бемоль* первой октавы.

Бас: от *ми*, *фа* большой октавы – до *фа* первой октавы.

Такой диапазон каждого типа голоса традиционно считается обязательным для профессионального певца. При этом часто реальный диапазон многих певцов оказывается шире, чем указано здесь, но эти данные можно принять за основу.

Если в общем рассматривать тесситуру каждого конкретного голоса, в ней различают три различных регистра – нижний, средний и верхний.

Переход из одного регистра в другой происходит через так называемые переходные ноты, представляющие определенную проблему для неопытных певцов. Более подробно рассматривать эту проблему я считаю здесь нецелесообразным, поскольку для этого у меня нет профессионального вокального опыта и специального вокального образования, ведь я не вокалист. Отмечу только, что эти три регистра каждого голоса имеют сложную природу, если их рассматривать в плане динамических возможностей. Как уже отмечалось, нижний регистр звучит тише, приглушенно и сдержанно. Средний регистр может звучать очень разнообразно, и в нем возможна практически любая нюансировка, верхний регистр звучит ярко, напряженно, и тихое звучание в нем представляет большую проблему. При этом Н. Пустовая в беседе со мной особо отмечала контральто, который отличается от других голосов богатым тембрально и динамически насыщенным нижним регистром, что делает контральто, в каком-то смысле, уникальным, исключительным голосом.

Итак, рассматривая тесситурные возможности человеческого голоса, мы видим, казалось бы, ясную картину. Учитывая это, концертмейстеры должны осуществлять свои действия в динамическом плане определённым образом. То есть, когда в партии вокалиста оказываются низкие, особенно самые низкие ноты, голос, исполняя эти ноты, неизбежно будет звучать тише, аккомпанемент, поэтому, должен звучать чуть тише мелодии – если мы не будем забывать самую главную задачу концертмейстера «не мешать солисту». А нисходящие мелодические ходы в партии солиста, если они опускаются достаточно низко, неизбежно будут сопровождаться *diminuendo*. Это очевидно, не правда ли? И аккомпаниатор при этом должен, естественно, тоже делать *diminuendo*. Соответственно, если в партии солиста мы видим ноты верхнего регистра, особенно самые верхние ноты, очень велика вероятность, что голос здесь будет звучать ярко, наполненно, на *f* или *ff*. И аккомпанемент, что бы поддержать солиста, тоже будет довольно звучным, или очень звучным. Восходящие мелодические ходы у вокалиста, сопровождаемые естественным *crescendo*, должны поддерживаться концертмейстером, играющим *crescendo*.

Я на всю жизнь запомнил забавный эпизод из начального этапа моей концертмейстерской деятельности. Как-то к нам в класс в Институте им. Гнесиных, где я был ещё только

студентом, зашла солистка Большого театра, абсолютно не знакомая мне, и фамилии её я, к сожалению, не запомнил. Она попросила помочь ей и проаккомпанировать «Плачь Ярославны» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Ей надо было распеться. Я начал ей играть. В начале там есть эпизод восклицаний, причитаний женщины, которая плачет, горько переживая за судьбу любимого мужчины, которого сейчас нет с ней рядом, и чья жизнь в опасности. По замыслу Бородина, певица поет свои восклицания в верхнем регистре с минимальным сопровождением. Ей буквально вторит гобой точно в той же тесситуре. И вот, певица замечательно поет свои восклицания. Но, о, ужас! Я пытаюсь играть реплики гобоя на фортепиано так, как они выписаны в переложении, и при этом чувствую, что меня совсем не слышно! В верхнем регистре голос солиста звучал настолько ярко и мощно, ведь это была профессиональная певица, привыкшая наполнять своим голосом зал Большого Театра, что мои одnogолосные реплики, проигрываемые на рояле, абсолютно тонули в ее великолепном звучании. То есть меня абсолютно, совершенно не было слышно! Тогда я очень хорошо прочувствовал, что такое верхний регистр профессионального оперного певца!

Однако сейчас я приведу вам целую массу примеров, когда конкретные указания в нотном тексте не соответствуют этой, казалось бы, простой логике – внизу тише, вверху громче. Причины, по которым эти указания в нотном тексте вступают в противоречие с естественной природой человеческого голоса, самые разные. И я постараюсь в каждом конкретном случае найти эти самые причины. И мы попытаемся понять, как же вести себя концертмейстеру в этих случаях, что конкретно делать ему, и чего не делать.

Для начала я приведу примеры, где выставленные авторами нюансы точно соответствуют природе человеческого голоса. И поскольку это будут произведения мастеров, прежде всего эти, нюансы, конечно же, будут выражать общую драматургию произведения, но при этом ещё будут очень удобны именно в тесситурном отношении для певцов. Потому мы и называем эти произведения шедеврами!

П.И.Чайковский, романс «Снова, как прежде один». Общая драматургия романса и динамическая линия совпадает здесь с тесситурным расположением партии солиста. Начало и окончание романса тихие и сдержанные, и партия солиста в них выписана в среднем, спокойном регистре, где певец может позволить себе любой нюанс. Но вот при развитии материала в среднем эпизоде возрастает драматическое напряжение, и тесситура солиста постепенно поднимается. Так же, постепенно, возрастает общая динамика. И когда наступает напряжённейшая драматическая кульминация, какие умеет делать П. И. Чайковский, так естественен и просто необходим самый громкий нюанс, мы видим в партии певца самую высокую, и по тому самую напряжённую ноту. Настолько «дружно» и «вместе» в этом романсе работают возрастание драматического напряжения и подъем в тесситуре солиста к самой высокой ноте, это звучит так убедительно и потрясающе красиво, естественно, что можно смело говорить, что этот романс – прекрасное и убедительное свидетельство связи тесситуры солиста с яркостью, мощью звучания его голоса.

Следующий аналогичный пример – С. Рахманинов, романс «Эти летние ночи»:

Allegro

У - ти - лет - ни - с но - - - - - чи пре -

крас - ны - е. яр - ким све - том лу -

ны о - за - реи - ны - е, по - рож

В этом романсе тоже обнаруживается замечательное совпадение восходящих и нисходящих движений по тесситуре в партии у солиста и сопровождающей эти движения динамики.

Хотя, конечно, напрямую связывать динамику и тесситурное местоположение солиста нельзя ни в коем случае. Огромное количество примеров несовпадения динамики и тесситуры у солиста связано с так называемой художественной сверхзадачей автора. Когда нюанс уже не следует понимать буквально, а видеть в нем призыв к определенной цели, задуманной автором, как художественный эффект, то есть по мере возможностей к нему стремиться, даже если буквальное достижение его и не возможно. С. Рахманинов, «Я жду тебя»:

f *ten.* *p*
 Я жду те-бя! - - - Зажат у-гас. и но-чи тём-ны-е пок-ро-вы
f *pp*
 5 *cresc.* *f* *ten.* *f* *ten.*
 спус-тить-ся на-зем-лю го-то-вы и спря-тать нас. - - - Я жду те
 5 *cresc.*

Здесь мы сразу же, в первом такте, видим арпеджированный аккорд у рояля на *f*, и вступление у сопрано в нижнем регистре на *ре* бемоль, и тоже на *f*. Как раз случай несовпадения естественного звучания голоса в нижнем регистре и задачи, поставленной композитором. Ситуацию спасает, во-первых, довольно большая пауза (темп *Largo*), между полнозвучным аккордом рояля и нижней нотой сопрано, а, во-вторых, то, что такой романс никогда не будет пытаться исполнять неподготовленным сопрано со слабым нижним регистром. Так что в этом случае концертмейстер может особо не опасаться, что помешает солисту достойно вступить. Зато в конце второй строки, перед значительным повышением тесситуры в партии солиста и предполагаемым ростом напряжения и динамики, в партии фортепиано мы видим совершенно естественное *crescendo*, выставленное автором.

Анализируя вокальное творчество Рахманинова, можно встретить много таких примеров, когда выставленная им динамика в партии сопровождения очень точно и логично следует естественному звучанию голоса в той или иной тесситуре, то есть при перемещении голоса вверх или вниз совершенно естественно в партии концертмейстера (или в оркестровой партитуре) возникают *crescendo* или *diminuendo* соответственно. Очень убедительный пример – каватина Алеко из одноименной оперы этого автора.

Теперь рассмотрим пример, когда динамика по той или иной причине автором не поставлена, но ее логику легко проследить, стоит только посмотреть, как движется в тесситурном отношении партия солиста, и, учитывая это, определить динамику самостоятельно. М. Балакирев, «Обоими, поцелуй»:

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). Вокальная партия начинается с динамического обозначения *f*. Под нотами первой системы указаны слова: «О бой - ми, по - щ - луй. при - го -». Вторая система также включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия начинается с динамического обозначения *p dolce*. Под нотами второй системы указаны слова: «лубь. при - лас - кай. е - щё оаз по - ско - рей по - щ - луй го - ря - чей. Что пе». В конце второй системы фортепиано имеет динамическое обозначение *p*.

Автор выписывает *f* во вступлении, в партии концертмейстера. И следующий нюанс появляется только в самом конце первой страницы, в последнем такте – *p*. Больше нюансов на всей первой странице мы не видим. Значит ли это, что буквально всё на первой странице концертмейстеру следует играть на *f*? Когда заканчивается сольный эпизод (вступление концертмейстера) и вступает голос на *f*, совершенно естественно предположить, что, следуя нашей главной задаче «не мешать солисту», с момента вступления солиста, концертмейстер начнет играть чуть тише, то есть на *mf*. При этом, чуть большая звуковая масса будет в басовой линии, а аккорды в правой руке будут еще тише, на *mp*, так как это вторичная функция аккордовых столбов. Солист начинает с яркого верхнего регистра, где *f* будет звучать очень естественно. Но дальше мы видим, как голос постепенно опускается вниз, на ми-бемоль первой октавы. Это уже нижний регистр, который вокалисту на *f* озвучивать проблематично. Этот ми-бемоль будет звучать неизбежно тише. Разные солисты по-разному смогут озвучить его. И концертмейстеру придется учитывать, как прозвучит у конкретного солиста в этот конкретный момент эта нижняя нота. И играть свое сопровождение еще чуть тише, чтобы не мешать солисту. И уж конечно, это будет не *f*. Кстати, и фактура сопровождения в этот момент, когда солист опускается на тихий ми-бемоль, становится более скромной, бас излагается уже не в октаву, а одногласно. Совершенно очевидно, что композитор учитывает то, что голос опускается из звучного верхнего регистра вниз, где будет звучать тише, и делает средствами фортепианной фактуры так называемое «не выписанное *diminuendo*» (так иногда говорят музыканты о явно не указанных автором, но неизбежно возникающих при точном исполнении нотного текста художественных эффектах). Просто необходимо, чтобы концертмейстер учитывал это пожелание автора.

Подобных примеров, когда автор не выписывает по той или иной причине изменения динамики, довольно много. Посмотрите «Красный сарафан» А. Варламова. Чудесная, удивительная музыка. А нюанс во всем произведении выставлен только один – в начале, *mf*. Конечно, динамика будет многократно и гибко меняться. И из всех установок, которые будут учитываться при выстраивании динамики в этом произведении, концертмейстеру очень поможет отслеживание именно логики тесситурного перемещения солиста.

Те же многочисленные примеры невыставленной автором динамики мы находим в ранних романсах Рахманинова. И точно так же в этих случаях логика динамического развития во многом будет связана с тесситурным местопребыванием певца.

Мы рассмотрели случаи, когда динамика автора соответствовала природе звучания человеческого голоса в разных регистрах. Также рассмотрели случаи, когда авторская динамика отсутствует, но ее можно проставить самостоятельно еще и потому, что мы будем учитывать тесситурное местопребывания солиста, то есть будем понемногу включаться в «вокальное мышление».

Теперь же, как я и обещал, мы рассмотрим случаи, когда авторская динамика вступает в противоречие с естественным звучанием голоса в том или ином регистре.

Рассмотрим романс Р. Шумана «Над Рейна светлым простором» из вокального цикла «Любовь поэта»:

Ziemlich langsam

Тенор

Над Рей - на свет - лым прос - то - - - ром. кра - су - ясь

По начальным тактам мы сразу же видим жесткое противоречие в динамике. Весь цикл, предположительно, написан для тенора. В этом номере тенор вступает в очень низком для него регистре – ми малой октавы. Однако, какой нюанс ставит Р. Шуман пианисту? Удивительно! Дважды, и в левой, и в правой руке настойчиво и неумолимо автором выставлено *f*! Более того, мощные октавы левой руки сопровождаются акцентами! Солисту автор тоже пишет *f*! Но какое может быть *f* у тенора на ми малой октавы? Такой нюанс просто невозможно у «нормального» тенора в этой тесситуре. Как же понимать указания автора, и что делать в этом случае концертмейстеру, чтобы и волю автора выполнить и солисту не помешать?

Это тот самый случай, когда художественная сверхзадача требует от исполнителя необычных, неординарных действий. Задуманный автором суровый, мрачный образ, трагический дух, эпический размах диктует комплекс выразительных средств. При этом возникает это, мягко говоря, несоответствие непреклонной, мужественной мелодической линии с естественными проявлениями человеческого голоса, который будет эту мелодическую линию исполнять. Мой один хороший знакомый и прекрасный музыкант как-то удачно сказал, что часто нюанс у Р. Шумана – это просто характер. То есть, буквально и точно понимать и исполнять эти нюансы часто просто нельзя. И в данном конкретном случае автор поставил перед исполнителями художественную сверхзадачу – создание сурового, трагического образа, насколько это будет возможно. Естественно, осознав эту задачу, солист мобилизует все свои возможности и ресурсы для ее достижения. Эти возможности и ресурсы у всех очень разные. И именно исходя из возможностей солиста в данный момент, концертмейстер будет принимать решение, насколько ему можно будет позволить себе реализовать требуемое автором форте. Но, я думаю, и в этом случае будет так же действовать наше главное правило – не мешать солисту. Поэтому, уж насколько сможет солист в этой безумно низкой тесситуре реализовать, воплотить требуемое авторское *f*, концертмейстер, так же стремясь к созданию трагического сурового образа, всё равно будет звучать чуть тише солиста. Так как здесь заглушать солиста нежелательно. Наверное, крайне редко встречаются исключительные случаи, когда сопровождение

заглушает солиста, «давит» его – и так задумано автором. Но конкретно это – не тот случай. Лично от себя могу посоветовать, как создать здесь, в партии сопровождения, суровое, напряженное звучание, не прибегая при этом к мощной, звучной динамике, которая так опасна будет для солиста. Весь аккомпанемент в этой части цикла выписан пунктирной линией. Так вот, я предлагаю эту пунктирную линию играть чуть острее, чем она выписана автором. То есть не пунктир, а почти двойной пунктир, который состоит из четвертной ноты с двумя точками и последующей шестнадцатой нотой (в отличии от ритма, предлагаемого автором). Не делать буквально двойной пунктир, а как бы приблизиться к нему. Это придаст всему звучанию совершенно особое повышенное напряжение и энергию, никак при этом, не влияя на динамику.

Следующий пример «неправильных» авторских динамических указаний. Н. Римский-Корсаков, «О чем в тиши ночей». Я привожу для примера сразу фрагмент второй страницы романа:

Обратите внимание на нисходящий ход в партии сопрано. От *ре* второй октавы (верхний регистр) к *ми* *бекар* первой (это уже нижний, тихий и приглушенный регистр). А что выписывает автор в партии сопровождения? Он ставит *poco crescendo*! Несоответствие? Безусловно. Особенно это заметно у учеников, неопытных вокалистов, еще не владеющих своим нижним регистром, и которые в этом месте невольно делают *diminuendo*. Так почему автор пишет *poco crescendo*?

Во-первых, существует логика построения музыкальной фразы, когда все течение музыкальной мысли устремляется к так называемой точке смыслового ударения – к главной ноте, к главному слову, которое в этой фразе выделяется. Так вот, в этой вокальной фразе точкой смыслового ударения стала именно нижняя нота *ми*, и именно после нисходящего мелодического движения.

Во-вторых, сразу после этой нисходящей вокальной фразы звучит первый сольный фрагмент у концертмейстера. Автор в этой сольной реплике пишет пианисту *espressivo*. Так вот, именно что бы приготовить это соло рояля, автор, за такт до этого, пишет пианисту небольшое *crescendo*.

Мы видим две причины, оправдывающие авторский нюанс, который при этом все же вступает в противоречие с естественным звучанием человеческого голоса. То есть это опять случай художественной сверхзадачи, которая для композитора в данном месте важнее, чем естественные проявления певческой природы. Как видим, такое тоже бывает в творчестве наших признанных мастеров. А действия концертмейстера будут опять зависеть от возможностей конкретного солиста в этот момент. Если сможет сопрано здесь сделать небольшое *crescendo*, чтобы выделить самую важную в этой музыкальной фразе ноту, очень хорошо, концертмейстер сможет тоже выполнить авторское указание *poco crescendo*. Если же нет, нижний регистр его солиста еще слаб и не позволяет делать *crescendo*, и само собой получается

diminuendo, я думаю, концертмейстеру придется извиниться перед автором, и, вместе с солистом, тоже делать *diminuendo*. И свое последующее соло соответственно начинать очень мягко и, как бы, издалека, ничего не поделаешь. Но сразу после первой ноты своего сольного момента делать основательное *crescendo*. для озвучивания всей своей сольной реплики на должном динамическом уровне, что тоже необходимо в этом случае.

Следующий пример противоречивого авторского нюанса несколько иного рода. Это будет восходящий мелодический ход в крайне высоком регистре певца в романсе С. Рахманинова «Здесь хорошо»:

Moderato *p dolce ed espressivo*

Эдсь хо - ро - шо... Взгля-ни,

На паузе солиста, перед его вступлением, пианисту предписано пианиссимо. Сопрано вступает сразу с *до-диез* второй октавы и поднимается до *соль-диез* второй октавы! Это очень и очень не просто, особенно для начинающего певца! В момент восходящего движения у певца, где *cresc.* в подавляющем числе случаев будет получаться само собой – иначе спеть это место безумно трудно, у пианиста нет никаких авторских динамических указаний. Нужно отметить, что очень часто певцы в начале этого романса звучат наполненно, с последующим *cresc.* в восходящем мелодическом ходе. Так что же делать концертмейстеру в этом месте? Опять вступает в силу важное для концертмейстера правило – солист всегда прав. Даже если автор, гениальный С. Рахманинов, поставил пианисту *pp*, а солисту *p*. Это – опять художественная сверхзадача. К ней нужно всеми силами стремиться, безусловно, что бы это начало звучало прозрачно, светло, без тяжести, без лишней звуковой массы. И все же, если *p* будет не по силам певцу, который в данный момент исполняет этот романс, концертмейстер просто обязан учитывать, как звучит солист, и поддерживать его, быть подобным ему, играть в динамике, приближенной к динамике солиста. И уж если солист на верхней ноте звучит *mf* или даже *f*, пианисту играть *pp*, как написал автор, конечно, нельзя. Иначе не будет сбалансированного звучания, и слушатели будут в недоумении, не понимая такой несогласованности в действиях исполнителей этого замечательного произведения!

Таково свойство этой самой художественной сверхзадачи, что часто буквально достичь её, к сожалению, просто невозможно, хотя стремиться к ней нужно всеми силами.

Аналогичный пример – «Песня Сольвейг» Э. Грига из музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт». Я предлагаю рассмотреть *ля-мажорный* эпизод, припев:

Allegretto con moto

Tempo I

Если *pp*, выставленное в начале страницы, для пианиста естественно и сомнений не вызывает, и у вокалиста в этот момент не настолько высокая тесситура, которая вынуждала бы его к очень громкому звучанию, то в заключении этого эпизода, на половинных нотах у сопрано – ля первой и второй октавы – Григ от солиста, и пианиста опять требует *pp*. Вот это уже сложный, неоднозначный момент, когда и хорошее сопрано будет испытывать трудности, пытаюсь спеть верхнее *ля pp*. Может быть сопрано при этом всё равно прозвучит чуть громче (вероятность этого при исполнении начинающим певцом значительно возрастает), и тогда, для сбалансированного звучания, пианисту необходимо будет учитывать то, как звучит его солист, и по звучанию приближаться к нему, то есть играть чуть тише солиста, но громче, чем это написано у автора.

Следующий пример другого рода. Это оперный фрагмент, «Песня Наташи» из оперы Даргомыжского «Русалка». Мы видим фортепианное переложение:

Adagio

Музыкальный фрагмент в жанре Adagio. Включает вокальную партию и фортепиано. Темп Adagio. Ключевая подпись B-flat major. Метр 6/8. Вокальные тексты: По - ка - муш-кам, по жёл - ту ле-соч-ку про-бе-га - ла бы - - - стра - я - реч - ка. про - - - бс. Динамика фортепиано (p) и форте (f).

Давайте посмотрим вторую строку этого переложения. Нисходящий ход в партии солиста, от *ми бемоль* второй октавы к *ре, ми-бемоль* первой октавы. Наш солист оказывается в очень низком регистре, на длинной, выдержанной ноте *ми-бемоль*. Даже если оперный солист очень будет стараться, яркого *f* здесь достичь не удастся. Увы. Посмотрим, что написано в этот момент в партии сопровождения. Какой ужас! Мощные, многозвучные аккорды *ми-бемоль* мажора и нюанс *f*. Даже как-то не по себе, когда такое видишь. Что же такое сделал Даргомыжский, почему в такое рискованное, буквально проигрышное положение поставил своего солиста? Ведь здесь его просто не будет слышно. Как это понимать? Правда, интересно!

На своих лекциях на курсах повышения квалификации, где моими слушателями были уже не студенты, а взрослые, опытные концертмейстеры, я несколько раз показывал этот пример, задавая вопрос, чем были обоснованы действия автора, который в такой ситуации дает исполнителям странные, просто опасные для звучания солиста динамические указания. Ответ на этот вопрос сильно отличается от всего, что мы рассматривали до сих пор. И касается совсем другой проблемы, рассмотрение которой у нас впереди. И, к огромной моей радости, однажды я услышал убедительный ответ на этот вопрос. Действительно, у солиста ниже *ми-бемоль*. И даже у хорошей оперной певицы здесь больше, чем *mf* в масштабах оперного зала не прозвучит. Но в том и фокус, что реально в оперном зале аккомпанировать это самое место солисту будет не рояль, у которого такие аккорды прозвучат на *f* громко и мощно. Вот когда мы узнаем, кто будет в оперном спектакле играть эти аккорды, мы и найдем ответ на этот вопрос.

И тут выясняется удивительная вещь, которая действительно все объясняет и ставит на свои места, и авторитет Даргомыжского моментально восстанавливается в наших глазах. Так вот, заглянув в партитуру, или послушав живое исполнение этого фрагмента, мы выясняем, что конкретно в этом месте солисту аккомпанирует арфа! По сильным долям ее поддерживают, для четкости и ясности, аккорды *pizzicato* всей струнной группы. *Pizz.* струнной группы оперного

певца не заглушит никогда, оно только придаст общему звучанию характерную особенность, которая и нужна была автору тут. А сама арфа, по своей природе, инструмент очень деликатный и не громкий, тем более, когда она располагается в оркестровой яме огромного оперного зала. И Даргомыжский, замечательный и опытный оперный композитор, учитывая всё это, пишет в своей партитуре в партии арфы нюанс *f*, иначе звуки арфы здесь просто не будут слышны в должной мере.

Это продуманное конкретное указание автора конкретному инструменту, специфику которого автор осознает, и понимает, в каких условиях этот инструмент будет находиться. И тогда это форте совершенно понятно и оправданно. Но вот когда человек, который делает фортепианное переложение, чисто механически переносит нюанс, поставленный для арфы, в партию фортепиано, для инструмента, кардинально отличающегося от арфы, инструмента ударного, мощного и звучного, этот человек поступает некорректно. И такое указание в оркестровом переложении – ошибка. И эта ошибка может спровоцировать концертмейстера на неверные действия. Теперь, думаю, с этим случаем, все понятно. Конкретно в этом месте концертмейстеру, играющему на рояле, играть *f* ни в коем случае нельзя.

Следующий пример также связан с «неаккуратными», мягко говоря, действиями человека, оформляющего нотный текст. В данном случае это будет нотный редактор. Я предлагаю рассмотреть ариэttу Дж. Перголези «Если любишь», «*Se tu ma-mi*», в той редакции, которая, будто она одна единственная на свете, постоянно попадаетея и мне, и всем моим коллегам на глаза в самых разных учебных заведениях, где бы мы ни работали. Здесь мы опять сталкиваемся с традициями написания нотного текста в разные эпохи. Установлено, что в эпоху Перголези написание нотного текста не сопровождалось столь обильными комментариями о характере выразительности исполнения (в плане динамики, штрихов, темпов и других характерных указаний). Существовали устные традиции и нормы, передававшиеся в непосредственном общении музыкантов и потому не нуждавшиеся в письменной фиксации в нотном тексте. Если они и появлялись, то редко и в особых случаях, когда нарушались те самые устные традиции, которые были всем известны. Нет возможности говорить здесь об этом подробнее. Просто сразу четко осознаем, что в том фрагменте, который мы сейчас будем рассматривать, подробнейшие исполнительские комментарии, обильно проставленные, к Перголези практически никакого отношения не имеют. Они не авторские, они редакторские. Дело в том, что мы утратили большинство тех устных традиций, которые лежали в основе музицирования в ту эпоху. Так что во многом мы должны быть благодарны редактору за его работу. Но во всём ли?

Andantino

The image shows a musical score for the aria 'Se tu ma-mi' by Giovanni Pergolesi. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Se tu -' and has a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mf*. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'ma - mi, - se tu sos - pi - ri sol - per me, - gen - til - pas - tor.' and has a dynamic marking of *cresc.*. The piano accompaniment also has a dynamic marking of *cresc.*

Итак, нюансы и штрихи здесь не авторские, а редакторские. Пусть это успокоит нас. Посмотрим на вторую строку. С её второй половины мы видим нисходящий ход в партии вокалиста – от *си-бемоль* первой октавы к ноте *до*, тоже первой октавы. Это для сопрано очень низкий регистр, тем более, что это произведение очень часто исполняют на самом начальном этапе обучения вокалу. Поэтому можно не сомневаться, что этот нисходящий ход в партии вокалиста неизбежно будет сопровождаться сильным *diminuendo*.

Теперь посмотрим, каким указанием сопровождает этот нисходящий ход музыкальный редактор? Боже, мы видим *crescendo*! И эта редакция распространена повсеместно, она принята везде...

Я могу предположить, что заставило редактора выставить этот нюанс. Опять же логика движения музыкальной фразы к точке смыслового ударения. Но мне кажется, что строгий стиль эпохи Перголези вряд ли предполагал в такой некульминационной фразе *crescendo*, может быть гораздо более уместное в романтическом стиле. И все же, прежде всего, совершенно очевидно, что такой мелодический ход, ниспадающий так далеко в нижний регистр, делает для солиста, для сопрано, предполагаемое *crescendo* проблематичным. Так спрашивается, может ли концертмейстер делать *crescendo*, когда певец неизбежно делает глубокое *diminuendo*? Ответ очевиден. Это *crescendo*, выставленное в популярнейшей редакции, я считаю неверным и просто недопустимым!

Следующий интересный пример связан уже не только со спецификой вокального, но и с особенностями инструментального мышления, неверное понимание которого опять создает некорректную ситуацию. И буквальное соблюдение выставленных здесь исполнительских указаний приводит к грубому нарушению звукового баланса. Речь идет о вставной арии Сюзанны в опере Моцарта «Женитьба Фигаро»:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics in Russian: "мне - нья, и сно - ва, и сно - ва вер - нут - ся,". The bottom two staves are the piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano part includes dynamic markings: "cresc." and "fp".

Посмотрим на предлагаемой странице последнюю строчку, последний такт, последний аккорд в партии сопровождения, сопровождаемый моцартовским *fp* на фермате. В. А. Моцарт, веселый человек, так любящий шутки и остроты, искрометно разбрасывает эти шутки повсюду. Вот и здесь, эта шутливая интонация, с искрометным уколом на нижней ноте *ре* первой октавы. Игривая интонация, она, конечно, игривая, но В. А. Моцарт, как хороший профессионал, отдавал себе отчет, что эта низкая нота у вокалиста на *f* не прозвучит, поэтому он аккомпанирующей струнной группе пишет не *f* а *fp*, то есть после активной атаки звука на *f* нюанс мгновенно сменяется на *p*. Что очень хорошо и эффектно исполняется на всех струнных инструментах, допускающих как угодно менять нюанс после атаки звука. Так что это игривое *fp* на нижней слабой ноте *ре* у вокалиста особо ему не помещает, только придаст игривый оттенок всему звучанию, чего и хотел Моцарт. Но задумаемся над вопросом, возможно ли это *fp* на тянущемся аккорде у фортепиано? Что реально получится, если пианист попытается сыграть так, как ему

написано в переложении? В том-то и дело, что никакого *fp* у пианиста на этом последнем аккорде не получится. Природа фортепиано кардинально отличается от природы струнного инструмента. И на фортепиано изменить нюанс после атаки звука уже невозможно. Так что этот аккорд, активно взятый на *f*, долго будет звучать именно на *f*. Звук будет угасать, но очень медленно. То есть пианист грубо заглушит нижнюю ноту у вокалиста, чего Моцарт, конечно, не хотел. Подумаем, почему это произойдет? Опять же, это произойдет из-за некорректных действий человека, делающего оркестровое переложение. Нюанс, написанный для струнных, и возможный на струнных, механически перенесен в фортепианную партию, где этот нюанс выполнить невозможно. Так что же делать концертмейстеру, и как бы надо было оформить нотный текст, что бы не допустить этого казуса? Я считаю, что *f* надо было ставить на предпоследний аккорд, завершающий *crescendo*, квартсекстаккорд от ноты *соль*, а вот последний аккорд, квинтсекстаккорд от *фа-диез* на фермате, необходимо играть уже на *p* или даже *pp* – в зависимости от того, как солист сможет спеть это ниже *ре*. Иначе он будет грубо заглушен. И важнейшее правило – не мешать солисту – будет нарушено.

Следующий очень интересный пример по-своему уникален. Это фрагмент *c-dur*-ной мессы В.А. Моцарта, *Credo*, № 10 «*Et incarnatus est*». Эта музыка написана для профессионалов высочайшего класса и поэтому технически очень сложна. Здесь мы видим в предлагаемом фрагменте применение самых крайних регистров сопрано. От *си-бемоль* второй октавы до *си-бикар* малой октавы буквально рядом:

Общая стилистика этой музыки – возвышенная, углубленно-философская, удивительно сочетающая строгость и нежность, требует общей исполнительской точности, в том числе и в динамическом отношении. И эти огромные для сопрано тесситурные перепады от *си-бемоль* второй до *си-бикар* малой октавы не сопровождаются абсолютно никакими динамическими указаниями. Очевидно предполагается исполнение всего мелодического потока примерно в одном едином нюансе, и в среднем регистре, и в крайнем верхнем, и в крайнем нижнем, что требует огромного исполнительского мастерства. Естественно, партия сопровождения, как к

идеалу, должна стремиться к такой же строгой динамической ровности в динамическом отношении. Однако учитывая, что реальный солист, возможно, не во всём сможет выполнить эти чрезвычайно сложные условия задачи и в верхнем регистре все же сделает *crescendo*, а в нижнем невольно прозвучит пусть немного, но тише, концертмейстер или вся аккомпанирующая группа обязаны будут очень чутко реагировать на это, то есть в восходящих движениях играть вместе с солистом чуть ярче, в скачке в нижнее *си-бекар* тише, чтобы не заглушать солиста. Этот пример Моцарта демонстрирует необычный, инструментальный взгляд на вокал, на человеческий голос, как бы в стремлении к высочайшим целям преодоление вокальной природы как слабости и применение вокала в ракурсе инструментального мышления, что обязательно должен учитывать и концертмейстер или вся аккомпанирующая группа. Как видим, бывает и такое.

Подведем итоги. Мы отметили, что концертмейстеру для собственной реализации на своём родном инструменте, и для ансамбля с солистом, играющим на другом инструменте, или с вокалистом, нужно развитое инструментальное и вокальное мышление. Мы обнаружили разницу между природой человеческого голоса и особенностями других музыкальных инструментов, особенно между голосом и фортепиано, разницу между вокальным и инструментальным мышлением. Обнаружили также и общие свойства, которые объединяют вокал и духовые инструменты – неровность звучания в разных регистрах, которую необходимо знать и учитывать концертмейстеру в работе с этими солистами. Далее обнаружили динамические указания в нотном тексте, которые вступают, так или иначе, в противоречие с естественной природой человеческого голоса, с его объективными особенностями, и динамическими ограничениями в разных регистрах. Рассматривая необычные динамические указания именно в вокальной литературе, вступающие в противоречие с естественной природой человеческого голоса, отметили причины появления этих самых необычных динамических указаний. Итак:

1. Художественная сверхзадача, связанная с замыслом автора, так или иначе выходящая за пределы естественных возможностей человеческого голоса и требующая от солиста особых исполнительских усилий, от концертмейстера особой чуткости и понимания.

2. Появление неудобных, антивокальных нюансов в партии фортепиано в оркестровых переложениях связано с некорректными действиями людей, делающих эти переложения и не учитывающих, насколько радикально природа некоторых оркестровых инструментов и условия, в которых они звучат в оперном спектакле, отличаются от природы фортепиано в концертном зале. Механистическое перенесение нюансов, выставленных автором в партитуре для этих инструментов, в партию фортепиано, в переложение, создаёт иногда антивокальную ситуацию, вступающую в противоречие с замыслом автора. Здесь ответственность лежит на авторах таких некорректных переложений.

3. Неудобные в вокальном отношении нюансы возникают в партии сопровождения по вине некоторых музыкальных редакторов, которые по своему усмотрению приукрашивают авторский текст. Стремясь, быть может, помочь исполнителям, они реально мешают им. Опасно быть умнее гениального композитора!

Поэтому сколько опыта, ума и чуткости нужно иногда концертмейстеру при рассмотрении нюансов, выставленных в нотном тексте!

Глава 6

ОРКЕСТРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ

Из множества тем, рассмотрение которых я наметил в этой работе, более подробно останавливаюсь на тех, которые в реальной практике являются камнем преткновения для моих коллег, и создают неудобства и трудности их солистам, их слушателям, а, иногда, и самим концертмейстерам. Так, предыдущая тема – «Регистры солистов и динамика», связана с совершенно очевидной, казалось бы, проблемой – необходимостью постоянно учитывать концертмейстеру тесситурное местопребывание своего солиста, поскольку от этого в очень большой степени зависит возможная для солиста динамика, равно как и невозможная. Однако что происходит реально? Часто, в лучшем случае, концертмейстер выполняет динамические указания, выставленные в нотном тексте. Если же в нотах, по той или иной причине, нюансировка отсутствует, действия концертмейстера становятся или нейтральными – всё у него начинает звучать на *mf*, практически без перемен и реакций, или его нюансировка становится непредсказуемо индивидуальной, но не учитывающей, почему-то при этом, естественную природу своего солиста.

Поэтому я, прежде всего, пытаюсь найти объективные закономерности, связанные с рассматриваемой проблемой и естественной природой инструмента, который эту музыку исполняет. Осознание этих закономерностей лежит в основе наших исполнительских действий, на которую уже потом накладывается исполнительская индивидуальность, наша творческая воля и инициатива. Несоблюдение этих закономерностей приводит к искажениям и грубым нарушениям во всём исполнительском процессе. И никакое вдохновение и чувственное прилежание не спасут ситуацию, пока не будет осознана сущность происходящего, и эти закономерности не будут приняты за основу.

В этой главе будет рассматриваться другая проблема по возможности подробно в необходимых мне аспектах. Но не только из-за того, что она, к сожалению, почти не осознаётся концертмейстерами (а это, уверяю вас, именно так). Подробно эту проблему придётся рассматривать потому, что она требует от пианистов совершенно особого настроения, внутренней ориентации, потому что она выходит по своей сути за рамки фортепианного мышления и требует совершенно иного мышления. Речь пойдёт об исполнении музыки, так или иначе связанной со звучанием оркестра. Это исполнение музыки, изначально для оркестра написанной, то есть оркестровых переложений, но не только. Также это будет относиться к музыке, специально написанной для фортепиано, но в звучании которой мы будем обнаруживать подражание оркестровым эффектам, оркестровым колористическим особенностям, буквально когда фортепиано в той или иной степени будет подражать оркестру. Многие и многие музыканты заявляли о таких особенностях некоторых произведений из чисто фортепианного репертуара. Причём это подражание оркестру, оркестровым краскам мы обнаруживаем как в сольной фортепианной литературе, так и в фортепианных аккомпанементах, то есть в репертуаре концертмейстера.

Поскольку мы заговорили об оркестровых красках, колористических особенностях звучания оркестровой музыки, назовём это осознание особенностей оркестрового звучания оркестровым мышлением.

Сюда же, в это понятие необходимо включить и осознание того, как рождается, возникает это самое оркестровое звучание, то есть, прежде всего, необходимо знать, какие существуют оркестры, из каких групп они состоят, какие инструменты включаются в оркестровые группы.

Необходимо также знать особенности этих инструментов, знать, как звучит каждый из них в отдельности и возможные применяемые способы звукоизвлечения на этих инструментах – оказывается, это очень объёмное понятие. Нужно уточнить, казалось бы, простые вещи: оркестр – это одновременное звучание множества самых разных инструментов, природа каждого из которых может радикально отличаться от природы другого инструмента. Поэтому оркестровое мышление стоит особняком и сильно отличается и от инструментального, и от вокального мышления. Так же и потому, что связано оно не только со спецификой каждого отдельного инструмента, его природой и исполнительскими особенностями, но и с самыми разными сочетаниями этих инструментов. Сочетаниями, отличающимися друг от друга как в количественном, так и в качественном отношении. Для полноценного оркестрового мышления необходимо так же наличие слухового опыта звучания оркестровых масс – как общего звучания разных оркестров, так и звучания составляющих их групп.

Именно поэтому оркестровое мышление часто является серьёзной проблемой для пианистов как солистов, так и концертмейстеров. Ведь фортепиано, фортепианное исполнительство индивидуально по своей природе. Это инструмент с полным диапазоном и богатейшими исполнительскими возможностями. Фортепиано – самодостаточный инструмент. Воспитание навыков совместного ансамблевого музицирования при обучении пианистов – очень важная задача, равно как и воспитание оркестрового мышления. Эта задача усложняется тем, что в официальных учебных программах обучения пианистов на всех стадиях – в школах, в колледжах, в вузах отсутствуют предметы, занимающиеся изучением существующих оркестров – камерного, симфонического, народного, духового, эстрадного, изучением оркестровых групп и инструментов, из которых эти оркестры состоят. Отсутствуют предметы, обучающие написанию партитур для этих оркестров, то есть, нет тех самых предметов, воспитывающих оркестровое мышление – инструментоведения и инструментовки. Кстати, эти предметы обязательны для всех остальных инструменталистов, а так же для дирижёров, теоретиков и композиторов. Может быть пианистам действительно не нужны эти предметы (инструментоведение и инструментовка) в том объёме, в каком их изучают композиторы, но какое-то приобщение пианистов к оркестровому мышлению всё же необходимо, это очевидно. К счастью, некоторые педагоги – пианисты осознают это, и разговор, так или иначе, заходит об этом в учебном процессе, но, как правило, очень бегло и поверхностно. То есть для пианистов эта проблема методически не разработана.

Мы стоим перед очевидной проблемой, требующей решения: пианистам необходимо получить основы оркестрового мышления. Это поможет как пианистам – солистам, так и пианистам – концертмейстерам. Причём вторым, пожалуй, даже ещё в большей степени, поскольку исполнение оркестровой музыки – большая составная часть их работы. Так как пианистам, к сожалению, не привито оркестровое мышление, вследствие этого, при исполнении оркестровой музыки, то есть оркестровых переложений, у пианистов - концертмейстеров возникают разнообразные проблемы, которые мы постараемся подробнее здесь рассмотреть.

Но, как выясняется, для начала просто необходимы хотя бы самые общие сведения, помогающие формированию оркестрового мышления. От этого нам никуда не уйти, эту информацию надо обнаружить, иначе серьёзного и плодотворного разговора впоследствии у нас с вами просто не получится. Поэтому давайте устроим маленький «кликбез» по оркестровому мышлению.

Оркестр – это содружество многих музыкантов. Поскольку, как правило, музыка для полноценного звучания должна охватывать все диапазоны – от верхнего до нижнего, оркестровые музыканты делятся на группы, кто в каком диапазоне будет играть, сообразуясь с возможностью своих инструментов. Кто – в верхнем регистре, кто в нижнем, кто в среднем. Если оркестр состоит из инструментов разных тембров, при этом разделении на группы музыканты

родственных тембров тоже объединяются в группы. Всё это можно хорошо увидеть, когда вы откроете любую оркестровую партитуру. «Партитура» отличается от «партии» тем, что в ней выписаны от двух и более партий одновременно звучащих инструментов. Оркестровая партитура – это запись партий сразу всех одновременно играющих музыкантов. Это довольно много нотных строчек, объединённых одной общей акколадой. Это называется партитурной системой. Помимо общей акколады, в системе вы иногда можете увидеть ещё и фигурные акколады, объединяющие именно инструменты родственных тембров, составляющих этот оркестр как самостоятельные группы. Каждая строчка в партитуре – это партия отдельного инструмента.

Прежде всего необходимо осознание, когда ансамбль, то есть несколько одновременно играющих музыкантов, превращаются в оркестр, то есть, чем ансамбль отличается от оркестра. Это происходит, когда хотя бы одну, главную, как правило, мелодическую партию в этом музыкантском коллективе исполняет не один, а несколько музыкантов, то есть эту самую строчку в партитуре будут озвучивать не один, а несколько музыкантов на инструментах одного типа. Так, в *камерном* оркестре главная группа – струнные смычковые. Они подразделяются на подгруппы первых скрипок, вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабас (иногда, когда это большой камерный оркестр, 2 контрабаса). Каждой группе в партитуре выписывается своя партия – партия первых скрипок, партия вторых скрипок, и т.д. Все перечисленные партии, кроме партии контрабаса (если в оркестре один контрабас), играют *несколькими* музыкантами. Больше всего исполнителей отводится на мелодические партии, это, как правило, первые и вторые скрипки. Музыкантов, исполняющих альтовую партию, уже меньше, ещё меньше виолончелистов играют виолончельную партию. В старинной музыке в каждом камерном оркестре был обязательно ещё и клавишный инструмент - клавесин или чембало, или другой, родственный ему инструмент. Партия для которого часто даже не выписывалась в партитуре, она импровизировалась самим исполнителем по определённым правилам. Этот инструмент своим звучанием заполнял пустоты в звучании, которые иногда возникали в камерном оркестре. Иногда в камерный оркестр приглашали инструменты другого тембра – духовые. Например, медные духовые или деревянные. Но, что очень важно учитывать, эти самые приглашённые духовые инструменты сами по себе ещё не заполняли все регистры, это были или инструменты, играющие только в верхнем регистре, или только в нижнем, иногда в среднем, но всю тесситуру они собой не заполняли никогда.

Вот когда этих разнообразных духовых инструментов в оркестре стало столько, что они смогли заполнить собой все регистры и звучать своим тембром в любом диапазоне, то есть возник так называемый «хор» сначала деревянных, затем и медных духовых инструментов, камерный оркестр превратился в *симфонический*. Сначала – малый симфонический, затем – большой.

Симфонический оркестр состоит уже из нескольких групп – из той же струнной группы, состав которой уже не менялся в последующих оркестрах, только менялось количество инструментов, играющих каждую партию. К ней добавляются группа деревянных духовых – это флейты, гобои, кларнеты и фаготы; группа медных духовых – это валторны, трубы, тромбоны и туба; группа ударных инструментов – литавры, малый, большой барабаны, тамтам, тарелки, треугольник, ксилофон, вибрафон. Часто звучание симфонического оркестра украшают специальные инструменты – арфа, рояль, челеста. Это только основные, наиболее часто используемые в симфоническом оркестре инструменты. На самом деле их иногда используется гораздо больше.

Строение *народного, духового и эстрадного* оркестров во многом напоминает строение симфонического оркестра. В них есть основная, мелодическая группа, в которой наибольшее число исполнителей. Так, в народном оркестре это тоже струнная, но несколько другая группа. В неё входят домры, балалайки и их разновидности. В духовом оркестре мелодические группы

состоят из кларнетов и флейт. В эстрадном – также струнная группа, что и в симфоническом, только совсем с другим числом исполнителей, поскольку эстрадный оркестр очень активно пользуется электронной подзвучкой своих инструментов и целых групп для создания общего звукового баланса, что сильно отличает его от других оркестров. К этой основной мелодической группе в каждом оркестре добавляются другие группы контрастных тембров. Они в разных оркестрах различны.

Обязательно надо знать, что многие партии в этих оркестрах исполняются только одним музыкантом. Так, в симфоническом оркестре каждая партия в группах деревянных и медных духовых и в группе ударных инструментов играет только одним человеком. Это же происходит и в других оркестрах с некоторыми индивидуальными различиями. Так же нужно учитывать, что состав и строение всех оркестров – результат долгой и продолжительной эволюции. И эта эволюция продолжается сейчас. Составы оркестров продолжают меняться.

Если говорить об основных ощущениях, связанных с оркестровым мышлением, которые нужно воспитывать у пианистов, то это, прежде всего, умение хорошо распознавать на слух разные оркестровые тембры и, соответственно, разные группы того или иного оркестра. Тембральная память, мгновенное узнавание на слух развиваются только в процессе постоянного слушания оркестровой музыки. Благо, сейчас у нас много форм и способов для такого слушания – и непосредственное посещение оркестровых концертов, и диски CD, и интернет. При этом нужно учить молодых музыкантов умному слушанию оркестровой музыки – не просто чуткому эмоциональному реагированию на музыкальный поток, а умению дифференцировать, анализировать услышанное, выделять детали и обязательно связывать это со своим уже имеющимся слуховым опытом. Этот слуховой опыт, слуховую память ничем не заменишь. Она пополняется только усердным трудом – ознакомлением, изучением оркестрового репертуара самых разных стилей и эпох. Хорошо воспитанная слуховая память, позволяющая легко ориентироваться во всём многообразии тембральных хитросплетений оркестровых звучаний, поможет молодому пианисту ясно и рельефно воспринимать и ощущать каждый тембр оркестра во всей его уникальности и неповторимости. Это будет способствовать формированию у него буквально на рефлекторном уровне тех или иных исполнительских намерений, посредством которых он сможет на фортепиано и средствами самого фортепиано передавать особенности того или иного тембра, той или иной оркестровой группы. Пока же отметим, что эти самые исполнительские действия пианиста для передачи определённых оркестровых тембральных красок выражаются в особенностях динамики, туше, с тонкостями применения тех или иных штрихов. И, что особенно важно, с тем, как пианист пользуется правой и левой pedalю. Попробуем выделить основные группы симфонического оркестра, их основные краски-тембры, и, в самых общих чертах, наметить стратегию действий пианиста для реализации этих тембров фортепианными средствами. И пусть нам в этом поможет оркестровое мышление.

Итак, наиболее часто встречающийся в оркестровых переложениях симфонический оркестр. В нём мы будем рассматривать, в первую очередь, основную группу, носительницу мелодии, лирики и тончайших выразительных красок. Это струнная группа. Необычайно плавное и певучее исполнение музыки в струнной группе смычком с применением *vibrato* в левой руке – что делает фразы очень живыми и выразительными, обязывают пианиста к тщательному *legato* с мягким, лёгким движением запястья, с нежнейшим туше, когда кончики пальцев глубоко и плавно погружаются в клавиши, с обильным, щедрым применением правой педали. И даже часто не только мелодия, но и аккордовые столбы в струнной группе могут, по желанию композитора, быть исполнены так слитно, плавно и певуче, что пианисту, пытающемуся передать это на фортепиано, нужно забыть об ударных свойствах своего родного инструмента. И, буквально с ангельской нежностью и теплотой, с обильной правой pedalю, переползая,

перетекать из аккорда в аккорд. Если позволяет фактура этого места, нужно разделить звуки легатно исполняемых аккордов между двумя руками, это даст возможность лучше контролировать исполнение струнного *legato*. Ибо это самый нежный и самый выразительный штрих в инструментальной музыке. И так это будет звучать в струнной группе. Именно к этому нам, пианистам, нужно стремиться.

На струнных инструментах также возможно очень большое разнообразие штрихов, многие из которых совершенно недоступны пианистам, часто им даже и неизвестны. Однако в оркестре и в сольном исполнении широко применяются струнниками и необычайно эффектны и красочны. В связи с этим особое внимание хочется обратить на многообразие штрихов *staccato*, когда в оркестровых переложениях для их передачи ставится просто точка. (К сожалению, к очень большому сожалению, иногда даже и этой точки, как намёка, в тексте переложений нет...). Концертмейстеру в этом случае нужно, во что бы то ни стало, уточнить, что реально стоит за этой точкой в оркестровом звучании, какое именно из множества *staccato* применяется струнными в этом эпизоде, в этот момент – *staccato* мягкое, нежное, чуть протяжённое, может быть легкое, полётное, может быть прыгающее, сухое, острое, или даже ударное, колющее. И т.д. От этого будет зависеть звукоизвлечение пианиста в этот момент – относительная протяжённость или острота штриха, способ атаки клавиши, мышечные ощущения, возможное применение правой педали в той или иной степени, равно как и категорическое её неприменение, то есть игра *senza pedale, secco* (без педали, сухо). И как итог – эмоциональный посыл, вкладываемый пианистом в этот штрих, в эту разновидность *staccato*, которую он обнаружил, исследовав оркестровый оригинал – по партитуре, по оркестровому звучанию. Очень важно услышать, как именно этот штрих исполняется струнными в реальном оркестровом исполнении!

Но, что нужно отметить, часто за точкой у ноты в партии струнных в оркестровом переложении реально стоит совершенно особый приём звукоизвлечения, применяемый на этих инструментах, а именно – игра *pizzicato*. Это действительно особый штрих по краске, специфике звучания, необычайно сильно отличающийся от всех остальных исполнительских приёмов на струнных инструментах. Он особенно ответственен и труден для пианиста ещё и потому, что адекватный штрих, адекватную краску на фортепиано не так просто найти, как это может показаться на первый взгляд. Часто на разных роялях, в разных акустических условиях передавать этот оркестровый эффект приходится совершенно разными способами. Как выясняется, это очень специфическая и непростая проблема, поэтому подробный разговор о штрихах *staccato* и *pizzicato* пойдёт в следующей главе, где на часто встречающихся в концертмейстерском репертуаре примерах будет подробно рассмотрена вся цепочка действий пианиста, выполняющего задачи, которые ставятся перед ним оркестровыми звучаниями, которые нужно воплотить на фортепиано. И ещё раз отмечу – решить их нам поможет именно оркестровое мышление.

Предлагаю, следующей группой симфонического оркестра, которую мы будем рассматривать с точки зрения пианиста, исполняющего оркестровое переложение, будут деревянные духовые инструменты. Эта группа, в целом, по своему звучанию, не так цельна, как группа струнных инструментов. Тембрально она довольно контрастна. Вспомним, как отличаются по звучанию и по исполнительским приёмам флейта и гобой, кларнет и фагот, контрафагот и флейта *piccolo*. И, конечно, каждый из этих деревянных духовых инструментов, взятый в отдельности, будет вызывать у нас разные реакции, соответственно, по-разному мы будем воплощать на фортепиано звучание этого инструмента (это в идеале).

Взятые вместе, именно как группа, звучащая полностью или большей своей частью, деревянные духовые, по природе своего звучания, обнаруживают принципиальное отличие от звучания струнной группы симфонического оркестра. Общая тембральная краска, по сравне-

нию со струнными, у них более матовая, не такая яркая. Экспрессия во фразах более сдержанная – у деревянных духовых нет приёма, адекватного струнному *vibrato*. Аккордовые вертикали у деревянных духовых более конкретные в момент атаки, поэтому чуть более ударные при исполнении их на фортепиано, чем аккорды струнных. Пианисту здесь нужно будет чуть-чуть, совсем немного, колющее, укалывающее туше. Хотя аккорды деревянных свистяще – гудящие, как на органе, применение правой педали для исполнения таких аккордов на фортепиано лучше свести к минимуму. Сейчас объясню, почему. Вспомним, как сильно аккорды дерева отличаются от аккордов медных духовых (это я немного забегаю вперёд). У медных они гораздо более звонкие, акцентные, яркие, пылающие и как бы даже ударные – если переводить их на язык пианиста. Поэтому применение правой педали при исполнении созвучий деревянных духовых на фортепиано должно быть очень скромным. Это очень важно! Что бы приберечь роскошь правой педали для струнной группы и группы медных духовых. Можно иногда даже поэкспериментировать с левой педалью – для передачи матовости в звучании. Нюансировка скромная, сдержанная, практически не превышающая *f*.

При исполнении мелодий у деревянных духовых необходима штриховая точность, ясность. Аккуратно и безупречно исполняемые лиги и *staccato*. Вспомним, как конкретно у них возникает и гаснет звук – без многоточий. Немного меняется палитра выразительных средств, когда мы играем сольные реплики, музыкальные фразы отдельных инструментов из этой группы. Вспомним, хотя бы, такой выразительный лейтмотив Снегурочки из одноимённой оперы Римского-Корсакова, исполняемый в оперном спектакле флейтой. Здесь, в силу особой экспрессии, в силу необычайно капризного, переменчивого характера звучания, учитывая многогранность передаваемого образа, применение правой педали фортепиано становится местами значительно более щедрым. Но, опять же, не везде!

Следующая группа нашего рассмотрения – медные духовые инструменты. Инструменты, её составляющие, по-своему совершенно особенные. Это герои! Их выразительные возможности ещё более отличаются от инструментов струнной группы симфонического оркестра. Яркий, мужественный, наполненный тембр, очень активная атака, возникновение звука, огромный диапазон динамических возможностей и, вместе с тем, это некоторая прямолинейность в формировании музыкальной фразы – их характерная особенность. Которую нельзя не учитывать. Потрясающая сила и мощь аккордов медных духовых на *f* и на *ff* стала легендарной, и делает их просто незаменимыми в моменты драматических кульминаций. Исходя из этого для пианиста, создающего на фортепиано прообраз звучания медных духовых, необходимо будет чёткое, мужественное туше, туше точное, полное и очень определённое, богатая правая педаль, на *f* и *ff* степень акцентированности значительно возрастает. И снятие звучания, его прекращение, как правило, тоже очень определенное, ясное и активное. Смысловых многоточий тут быть не может по определению. Такова природа этой оркестровой группы.

Однако необходимо добавить, что и здесь могут быть исключения. Например, тембр валторны среди остальных инструментов медной духовой группы уникален – он очень мягкий, задушевный, требует к себе совершенно особого, индивидуального внимания. Некоторые *solo* валторны будут исполняться по-особому, и будут исключением из общего звучания всей группы медных духовых инструментов. Вспомним, хотя бы, знаменитое *solo* валторны из второй части пятой симфонии П. Чайковского, самое начало – какое удивительное и проникновенное звучание! И таких примеров в симфонической музыке множество – например, в симфониях И. Брамса.

Для того, чтобы передать на фортепиано звучания ударных инструментов, также необходимо индивидуальное и очень определённое исполнительское решение в каждом отдельном случае с каждым отдельным инструментом. Гулкие, рокошующие удары литавр потребуют от

пианиста точного, чёткого прикосновения, сочетаемого с использованием правой педали, степень применения которой зависит от особенностей данного рояля и данной акустики. В крайнем случае, если окажется нежелательным применение правой педали, возможно некоторое непродолжительное удерживание литавровых звуков пальцами. Слишком отрывисто исполняемая на рояле партия литавр прозвучит неубедительно.

Как будут отличаться пианистические приёмы при исполнении партий ксилофона и вибрафона, я думаю, довольно ясно. Несмотря на внешнее сходство и общую ударную природу, разница в их звучании, а, следовательно, в пианистических приёмах при исполнении их партий на фортепиано, тоже будет очень значительна. Щёлкающее, зубастое, как в детской сказке, звучание ксилофона вызовет у пианиста акцентированное, очень активное и сухое *staccato*. А нежно и мягко льющийся звук вибрафона поплывёт у нас на правой педали. Присутствующая ударность, неизбежная на вибрафоне, на фортепиано становится минимальной. Гирлянды мерцающих россыпей, переливающихся и вибрирующих при этом, лёгкий шелест, нежное мерцание – всё это так свойственно вибрафону, и прекрасно воспроизводится на рояле – легкое поглаживающее *staccato* на уютной правой педали очень сблизят их звучание.

Очень близкий по природе и по звучанию к фортепиано такой редко применяемый, но необычайно выразительный инструмент – челеста. И воспроизведение её будет подобно фортепианному. Только чуть больше стеклянной звонкости. И переливающаяся щедрая правая педаль.

Звучание другого ударного инструмента потребует от нас совсем иных действий. Оглушительные, шипящие удары тарелок (они используются в громких аккордах всего оркестра) позволят нам после значительного акцента воспользоваться послезвучием правой педали фортепиано, не боясь этого. Именно так это звучит в оркестре.

Несколько своеобразный инструмент арфа, если говорить о приёмах воплощения её звучания на фортепиано. С одной стороны, звукоизвлечение на арфе щипковое, как *pizzicato* на струнных. Однако, с другой стороны, звук при этом не гаснет сразу (если только исполнитель не предпринимает специальных действий, что бы этот звук погасить), ещё довольно продолжительное время остаётся постепенно гаснущее, очень красивое послезвучие. Поэтому пианисту, воссоздающему аккорды, отдельные последования звуков или мелодические фразы на арфе, необходимо использовать несколько острую, слегка как бы щипковую атаку звука, но обязательно на правой педали, которую не снимать затем, а удерживать образовавшееся созвучие, смотря по логике развития музыкального материала. Богатые гармонические льющиеся фигуры в партии арфы пианисту следует исполнять очень лёгким, полётным, как бы поверхностным, воздушным прикосновением.

Противопоставление звучания оркестровых групп или их частей и отдельных инструментов, исполняющих солирующие партии или подголоски, является важной частью оркестрового мышления. Эти принципиально разные элементы фактуры оркестрового переложения должны исполняться, по возможности, по-разному. Поскольку в оркестре они звучат по-разному – их исполняют разные тембры. Оркестровую многоплановость в звучании нужно воссоздать на фортепиано. Но прежде всего, эти контрастные элементы нужно обнаружить в фактуре оркестрового переложения, потому что не всегда они будут чётко обозначены в текстах переложений. Для этого желательно прослушать музыкальное произведение или отрывок в оригинальном оркестровом звучании. Ещё лучше сделать это с партитурой в руках. И тогда мы увидим, какие элементы партитуры перешли в фортепианное переложение, и как эти элементы между собой соотносятся. Нужно сделать функциональный анализ фактуры переложения, сориентироваться, где основные функции, где зависимые. И сделать очень определённый выбор, какие элементы фактуры мы будем выводить на первый план, какие будут второсте-

пенными. Потому что в оркестровой музыке это разделение очень последовательно соблюдается, более того, оно заложено в партитуру уже самим композитором. И нередко выясняется, что соло одного инструмента с мелодической функцией в нашем исполнении должно динамически преобладать над звучанием целой группы инструментов, если эта группа исполняет элементы вторичной функции – аккордовые столбы, гармоническую фигурацию, ритмическую функцию или вообще только педальную функцию, даже если в партитуре и нет динамического выделения солирующего инструмента, и всем предписана одинаковая динамика. В оркестре выделение мелодического инструмента происходит само собой за счёт тембрального контраста. Нельзя об этом забывать. При исполнении этого на фортепиано, мы оказываемся в совершенно другой ситуации – мы не в силах создать тембральный контраст. Можно попытаться создать контраст разными штрихами для разных функций в фактуре того эпизода, который мы рассматриваем. Но это не всегда возможно, поэтому, я считаю, что совершенно допустимо немного выделить сольный тембр динамически, чтоб приблизиться к многоплановому оркестровому звучанию (чуть нарушив при этом динамический план оркестровой партитуры).

Необходимо отметить другие важные черты оркестрового мышления, отличающие его от фортепианного. Как выясняется, оркестровое исполнительство принципиально отличается от фортепианного. Самый общий взгляд на оркестр и на пианиста за роялем сразу дают нам ответ на этот вопрос. Оркестровое исполнение – это неизбежно одновременное действие большого числа людей. Слияние многочисленных исполнительских воле, многих и многих эмоций, воззрений, разных жизненных и музыкантских опытов, человеческих привычек и культур. И даже просто самых разных настроений и самочувствий. И вот это сложнейшее сочетание, во главе которого стоит дирижёр, и есть оркестр. А теперь мысленно поставьте рядом с этим сложнейшим конгломератом пианиста, где в одном лице сочетается весь исполнительский состав и дирижёр, где одна единственная воля, одна душа всё определяет и всё решает. Огромная разница очевидна. Именно помня эту разницу, подчас, так удивляешься, когда слышишь в исполнении концертмейстера оркестровое переложение, пусть даже в романтическом стиле, с большим количеством *rubato* – чувственных замедлений и ускорений буквально в каждом такте. В сольном фортепианном исполнительстве такие свободные изменения темпа – вещь совершенно естественная и повсеместная, ни у кого не вызывающая сомнений. Но теперь вспомним об огромной разнице между пианистом – солистом и большим оркестром, о котором шла речь выше. Просто ровное исполнение музыки большим числом людей уже представляет собой достаточно большую проблему. Ещё труднее даются изредка встречающиеся изменения темпа в большом оркестре, которые так легко и мгновенно делает пианист. Но вот многочисленные нервные, рефлекторные ускорения и замедления, так свойственные некоторым пианистам, категорически невозможны в оркестре, даже в самом совершенном и самом универсальном. Нужно принять это как данность – изменения темпа в оркестре не могут происходить так легко, как в игре одного исполнителя. В чем-то оркестр будет неизбежно уступать солисту в гибкости, мобильности, изменчивости. Это совершенно естественно. Поэтому иногда так хочется дать послушать концертмейстеру, «вдохновенно» исполняющему оркестровое переложение с романтическим *rubato*, эту же музыку в реальном исполнении оркестра!

Впрочем, не исключая, что некоторые солисты начнут оспаривать правоту своих действий творческой свободой. На что могу только ответить, что если мы ставим главным для нас верность авторскому замыслу, то мы должны признать, что произведение написано автором именно для оркестра. И автор, как человек, наверное, не менее опытный, чем мы с вами, знал, как это будет звучать в оркестре, более того, именно к такому звучанию он и стремился. И столь радикально изменять характер исполнения данного произведения – в данном случае особен-

ности темповой драматургии – значит грубо нарушать авторский замысел. Делать это сознательно – значит нарушать основной закон музыкантской этики. Много и много раз мне с горечью приходилось слышать такие «вдохновенные» и «свободные» исполнения оркестровых переложений очень хорошими концертмейстерами(!), это так удивляло меня, иногда вызывало просто раздражение непониманием сущностных, основополагающих вещей. Отчего и возникла горячая потребность написать об этом. Концертмейстерам, исполняющим оркестровые переложения, об этом нужно задумываться самым серьёзным образом! Это и будет пробуждением оркестрового мышления, а не ограниченным местечковым взглядом самоуверенного пианиста, который весь окружающий мир видит только через свои крошечные пианистические очки!

Есть ещё одна существенная проблема, радикально отличающая оркестровое исполнительство от фортепианного. Дело в том, что у современного фортепиано есть приспособление, столь привычное для пианиста, совершенно ему необходимое, без которого он фортепиано, как выразительный инструмент и представить себе не может. В то время, как у оркестра, причём у любого оркестра – от самого простого до самого сложного – этого приспособления никогда не было и нет. Речь идёт о правой педали на фортепиано, используемой для продления звучания. Она, правая педаль, почти сразу стала исполнять не только техническую, но и эстетическую функцию – очаровывать слушателей обогащением тембра инструмента. Однако совершенно очевидно, что оркестр может звучать так богато и роскошно, ни в чём фортепиано не уступая, а часто и превосходя его именно богатством звучания. Интересно, задумываются ли пианисты, за счёт чего это становится возможным в оркестре?

Вспомним наше изучение музыкальной фактуры. Среди всех прочих, нами была обнаружена довольно редко встречающаяся в сольной фортепианной литературе педальная функция. То, что пианист, сидя за роялем и исполняя произведение, каждый раз делает исключительно по своему усмотрению – берёт правую педаль и её снимает, в оркестре, по воле композитора, создавшего партитуру, происходит всегда точно и организованно, без субъективных вмешательств и искажений. А именно: в нужный момент педальная функция, распределённая между теми или иными инструментами, дополняет оркестровое звучание, создавая изумительный по красоте фон, ничем не уступающий фону, создаваемому пианисту его правой педалью. И в оркестре это происходит без вмешательства «человеческого фактора», то есть без ошибок. Всё происходит точно в тех местах и точно в тех объёмах, какие были нужны композитору, создавшему партитуру.

Точно так же нужно признать, что иногда композитору не нужно создавать педальный эффект. В таких местах, по воле композитора, оркестр звучит сдержанно, без красивых вкраплений и призвуков. Таких звучаний тоже много в оркестровой музыке.

Однако, когда это самое произведение исполняется на фортепиано по оркестровому переложению, нередко мы становимся свидетелями нарушения авторского замысла именно этим исполнителем. Мне кажется, вы догадываетесь, что я имею в виду. Концертмейстер – пианист, привыкнув всё приукрашивать правой педалью по своему усмотрению в фортепианной литературе, точно так же, по фортепианному поступает и здесь. Где-то заполняет выставленные паузы предшествующими созвучиями, где-то наслаивает одни звучания на другие, любясь этим многослойным пирогом. Дело в том, что в фортепианной литературе такое часто действительно возможно, и выставленные автором паузы в фортепианной фактуре оказываются условными. Они часто означают не перерыв в звучании, а смену позиции, когда за счёт паузы пианист переносит руку. Но, простите, мы рассматриваем совсем не фортепианную фактуру. Точное выполнение авторского замысла в оркестре приводит к тому, что если композитором выставлена пауза, она точно и обязательно соблюдается! Это уже обязательная пауза! И происходит действительно перерыв в звучании! Если в партитуре выставлена пауза, значит,

здесь должна звучать именно пауза, и заполнять её ничем нельзя – ни один оркестровый музыкант никогда этого делать не будет, уверяю вас! Исключение составляют некоторые инструменты, звук которых не гаснет сразу – арфа, тарелки, вибрафон, например. И если композитором предусматривается послезвучие этих инструментов, оно осуществляется в оркестре. Но не потому, что кто-то так захотел, а потому, что так написана авторская партитура!

Ещё исключением можно назвать случай, когда, в общем звучании оркестра, одни инструменты паузируют, остальные продолжают звучать – это тоже тот случай, когда та или иная пауза, выставленная в оркестровом переложении, может быть условной, если в ней те инструменты, которые в оркестре продолжают звучать, вообще почему-то не выписаны в этом конкретном месте. Но во всех остальных случаях произвольные «красивые» заполнения фактуры оркестрового переложения фокусами правой педали фортепиано являются грубым нарушением авторского замысла! И весь ужас в том, что пианист, сотворяющий такое, считает свои действия абсолютно нормальными и правильными! Я бью тревогу, дорогие мои коллеги! В следующей главе я буду подробно рассматривать примеры с паузами в оркестровых переложениях, рассматривать возможное применение в них правой фортепианной педали, но анализировать и принимать решение я буду не своевольно, а опираясь на авторскую партитуру, на природу звучащих в оркестре инструментов. Я буду опираться на оркестровое мышление! К чему и вас призываю!

Теперь подведём итог сказанному в этой главе. Мы отметили, что в современной учебной программе нет предметов, хоть как-то способствующих воспитанию у пианистов оркестрового мышления. А это мышление, безусловно, необходимо им. Я вкратце коснулся понятий об оркестрах, их составах и об оркестровых партитурах. Несколько подробнее я рассмотрел проблемы озвучивания на фортепиано различных оркестровых групп, что совершенно необходимо при исполнении оркестровых переложений. Я наметил возможные действия пианиста для передачи колористических особенностей каждой оркестровой группы – струнной, деревянной духовой, медной духовой, некоторых ударных инструментов. Далее, обратил внимание на контрастное звучание в оркестре солирующих инструментов и оркестровых групп, сопровождающих их звучание. Этот контраст в оркестре осуществляется за счёт тембра. На фортепиано я предложил для решения той же проблемы динамический контраст. В заключении я отметил две особенности, отличающие оркестровое исполнительство от фортепианного.

В оркестре невозможны такие частые перемены темпа, какие легко осуществляются исполнителями – солистами. Фортепианное *rubato*, часто и много применяемое при исполнении оркестровых переложений, недопустимо. Перемены темпа при исполнении оркестровых переложений возможны, но значительно реже.

2. Точное выполнение в оркестре педальной функции, точное соблюдение выставленных автором пауз обязывает пианиста – концертмейстера не злоупотреблять правой педалью при исполнении оркестровых переложений. Такое злоупотребление является нарушением авторского замысла.

Решение вышеозначенных проблем должно опираться на знание реального оркестрового звучания, знание используемых инструментов, их свойств, их природы. Это и есть **оркестровое мышление**, о необходимости которого говорится в этой главе.

Теперь на конкретных примерах из концертмейстерского репертуара я постараюсь уточнить некоторые особенности исполнения оркестровых переложений.

ГЛАВА 7

ОРКЕСТРОВЫЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

Сама идея переключать музыку, изначально написанную автором в виде многострочной оркестровой партитуры, для исполнения на фортепиано, заслуживает отдельного рассмотрения. Изначально цели и задачи создания таких переложений не совпадают с тем, как мы сейчас это понимаем, как используем эти переложения в учебной и концертно – творческой практике. Для начала уточним, что оркестровая музыка переключается для двух пианистов для исполнения в четыре руки на одном или двух фортепиано, но иногда и для одного пианиста. Учитывая сложность оркестровой партитуры, число голосов в которой может колебаться от четырёх до тридцати и более, переложение в четыре руки, естественно, будет ближе к оркестровому оригиналу, точнее выразит его особенности и при этом будет более удобным для исполнения, чем переложение в две руки. Двуручное переложение сложной оркестровой партитуры во многом будет условным, неточным, опускающим многие детали или дающим их в упрощённом виде и часто трудноисполнимым, неудобным, непианистичным, или даже, по признанию многих пианистов, работающих с двуручными переложениями, откровенно неисполнимыми.

И действительно, необычайно трудно выразить двумя руками пианиста то богатство красок, сложность фактуры, многофункциональность, свойственные оркестровым партитурам. Вспомним, хотя бы партитуры П. Чайковского и Д. Шостаковича. Но даже более простые партитуры Д. Верди и Д. Россини в фортепианных двуручных переложениях становятся иногда очень неудобными для исполнения, если при создании переложения была сделана попытка максимально приблизиться к деталям оркестровой партитуры, и к оркестровым приёмам игры, которые так удобны и естественны для оркестровых музыкантов, но иногда чрезвычайно затруднительны на фортепиано, потому что не соответствуют его природе. В связи с этим встают вопросы, почему было создано довольно много неудобных, непианистичных оркестровых переложений для фортепиано в две руки? И что делать пианисту, когда ему приходится такие переложения исполнять на концертной эстраде?

Итак, первый вопрос: с какой целью иногда сами композиторы делали такие неудобные, подчас неисполнимые фортепианные переложения своих оркестровых партитур или поручали это другим музыкантам, соглашаясь с созданием этих самых непианистичных переложений? Вот что писал об этом Е. Шендерович в своей брошюре «О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора» страница 4: «По всей вероятности композиторы не могли предвидеть степени популярности своих опер и, создавая клавиш, предназначали его скорее для разучивания партий с певцами и репетиционной работы дома и в театре, чем для концертного исполнения отрывков из оперы в сопровождении фортепиано.

В XVIII-XIX веках, несмотря на расцвет музыкального искусства, ещё не было традиции концертного исполнения оперных произведений в сопровождении фортепиано. Инструментальные концерты также весьма редко исполнялись без участия оркестра. Аккомпаниатор обычно нужен был лишь для проведения домашних репетиций».

То есть клавиш предназначен для ознакомления с оркестровым сопровождением, когда, глядя в него, можно представить себе, наиграть, примерно изобразить, что ждёт солиста, когда тот выйдет на эстраду исполнять то или иное произведение с оркестром. И при этом совсем не обязательно имелось в виду, что этот клавиш будет буквально исполняться на концертной эстраде. Поэтому клавиш должен быть максимально, насколько это возможно, приближенным к оркестровой партитуре, ведь только тогда он даёт представление об оркестровом звучании,

об имеющихся оркестровых пластах. То, что с этой точки зрения он неудобен в исполнении, очевидно, даже не учитывалось, поскольку цель концертного исполнения этого клавира вообще не преследовалась.

Если мы под этим углом посмотрим на оркестровые клавиры, в которых так много непiani-стичных мест, всё встанет на свои места, и изменится наше отношение к ним. Однако сейчас практика концертного исполнительства радикально изменилась, и стало традиционным исполнение в концертных и конкурсных программах на самых разных уровнях – от ученического до профессионального – оперных арий, сцен, инструментальных концертов на эстраде, когда партия оркестра исполняется пианистом по фортепианному переложению. И здесь от пианиста требуется блестящее, выверенное, точное и безупречное исполнение клавира, того самого оркестрового переложения, которое (мы уже поняли, почему) так неудобно, непiani-стично написано. Как быть в этой ситуации пианисту-концертмейстеру, если один из важнейших тезисов русской исполнительской школы призывает исполнителя к уважительному отношению к авторскому тексту?

Некоторые концертмейстеры стремятся, несмотря ни на что, выучить, преодолеть трудности. Но далеко не всегда это у них хорошо получается. Что совершенно понятно. У некоторых других, в связи с этим, возникает ощущение, что, поскольку предложенная фактура очень трудна, её надо как-то переделать, упростить. Многие так и поступают. Иногда, может быть, чувствуя себя при этом правонарушителями (помня наш основной постулат о неприкосновенности авторского текста). Признаться, я сам страдал от этого. Иногда мучился ужасно. Постепенно пришёл к убеждению, что трудные места в клавирах нужно всё же переделывать. Но как? Ведь нельзя наносить урон прекрасным произведениям искусства своим корявым вмешательством. Несколько раз мне приходилось быть свидетелем того, как мои коллеги «упрощали» во время сценического выступления трудные места в переложениях. Это было сделано грубо, неловко, часто просто вульгарно, совершенно очевидно вступая в противоречие со стилем того автора, чьё произведение сейчас исполнялось. Чувствовалось, что так делать ни в коем случае нельзя, что нарушены жанровые характеристики, колорит, вообще стиль оригинала.

И в какой-то момент мне попала в руки брошюра Е. Шендеровича «О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора», на которую я уже ссылался выше. Каким вздохом облегчения для меня была это находка! С необычайной радостью я обнаружил в ней подтверждение многих своих мыслей, и замечательные советы для разрешения этой сложной ситуации.

В ней, прежде всего, автор давал очень ясное обоснование действий по редактированию оркестровых переложений, исторический взгляд, подтверждающий верность подобных вмешательств в предложенный непianiстичный текст этих оркестровых переложений. Что это не правонарушение, а рабочая необходимость, что при этом мы не нарушаем основной тезис нашей родной русской исполнительской школы. И далее Шендеровичем последовательно предлагаются профессионально точные приёмы, в каких случаях и как это вмешательство, это редактирование делать. Брошюра написана очень удачно – кратко, понятно, убедительно, с рассмотрением конкретных примеров концертмейстерского репертуара с этими самыми непianiстичными, трудными фактурами. И указанием, как преобразовывать нотный текст в каждом конкретном случае. Часто дано даже несколько вариантов, когда после переработки и адаптации неудобная фактура становится очень удобной и исполнимой, не теряя при этом своих эстетических свойств и не вступая в противоречие с замыслом автора.

Поэтому я рекомендую эту брошюру изучить. И считаю совершенно излишним для себя повторять то, что так профессионально, ясно и точно сделал Е. Шендерович. Только в самых общих чертах обозначу ту систему действий, которые он предлагает для редактирования, адаптации трудных мест в клавирах.

Прежде всего, автор рекомендует трудные места оркестровых переложений рассмотреть в нескольких разных изданиях, в разных клавирных вариантах, чтобы выбрать более удобный. Затем определяет допустимые действия самого концертмейстера для адаптации трудностей переложений. Он сводит работу по редактированию трудных мест к двум принципам:

1. Небольшие изменения в плане иного распределения фактуры между руками.
2. Значительное изменение фактуры клавира, то есть, по существу, создание совершенно нового изложения трудных мест.

Рассматривая различные случаи небольших изменений, Шендерович предлагает следующие действия:

- A. Перераспределение материала между руками – элементарное перенесение отдельных нот из одной руки в другую.
- B. При расхождении мелодических голосов встречаются скачки на большие расстояния. Поменять фактуру таким образом, что бы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала более удобной для исполнения (пожертвовав при этом менее важной, удалив её из текста переложения).
- C. Чередование рук – когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры, можно рекомендовать метод чередования рук.
- D. Повторяющиеся ноты – при тугих клавиатурах, несовершенстве репетиционной механики рояля нахождение более удобных пианистичных моделей фактуры.
- E. Двойной штрих, очень удобный у многих оркестровых инструментов, также требует замены пианистичными моделями (ломаными октавами, например).
- F. Тремоло ритмизованное и *tremolando*. Различные действия в каждом случае.
- G. Интервальные последовательности – терцовые, секстовые, октавные и аккордовые в быстром темпе: снять излишества, чтоб придать исполнению лёгкость и удобство.
- H. Пересмотрение авторской аппликатуры.

В заключении рассматриваются случаи более сложных преобразований отдельных трудных мест, эпизодов, опирающихся на знание исходного оркестрового звучания, создание принципиально другого, более пианистичного переложения. И такое возможно.

К сожалению, без конкретных примеров приведённые мною пункты ничего не говорят. Поэтому рекомендую вам ознакомиться с работой Е. Шендеровича, изобилующей массой блестящих примеров плодотворной работы по редактированию трудных мест оркестровых переложений!

Теперь давайте рассмотрим некоторые проблемы и их решение в удобно-написанных, пианистичных оркестровых переложениях. При всей их простоте, для достижения оркестровой звучности и красочности нам с вами придётся преодолеть определённые пианистические трудности. И вот здесь сочетание оркестрового и фортепианного мышления помогут найти решение. Речь пойдёт

1. о противопоставлении разных оркестровых тембров;
2. об оркестровых приёмах звукоизвлечения, не всегда имеющих прямые аналоги в фортепианном исполнительстве;
3. о сопоставлении разных оркестровых масс.

Для конкретного исполнительского решения в каждом случае от пианиста потребуется поиск не совсем обычных исполнительских приёмов, которые, к тому же, не упоминаются в нотном тексте, но мы попробуем. Основываться мы будем на знании оркестрового звучания, на знании элементов, это звучание составляющих, знании природы возникновения того или иного оркестрового эффекта. Мы будем учитывать сложившиеся стилистические традиции. И попробуем иногда поэкспериментировать с нашим родным инструментом – фортепиано.

Для начала рассмотрим очень простые примеры старинной музыки. Клаудио Монтеверди, опера «Ариада», ария сопрано «Lasciatemi morire!» (Я так молю о смерти!). В этой лаконичной

и очень выразительной арии мы видим «как бы» легкоисполняемое переложение оркестровой партитуры (позже мы выясним, почему «как бы»). К величайшему сожалению, почти никогда в переложениях старинной музыки не указывается состав исполнителей оригинальной оркестровой версии. Вот это переложение:

Lento *p dolente*

Я так - мо - лю о смер - ти! Мне у - ме - реть по - з - воль - те!

p dolente

f

Нет у - те - ше - нья - и со - стра - дань - я, злой судь - бы не сло - мить - и не уй -

mf

f *p* *pp*

ти от му - чен - ний! Я так мо - лю о смер - ти, мне у - ме - реть по - з - воль - те!

p *pp*

Если вам удастся послушать звучание этой арии в сопровождении оркестра, реально приближенного к задуманному композитором (аутентичное исполнение), вы обнаружите, что это очень часто применяемое у нас переложение на самом деле очень далеко от оригинала. Оно как бы адаптировано к нашей эпохе, к нашим традициям, к нашему мышлению. Если хотя бы попытаться приблизить исполнение к традициям той эпохи, когда оно создавалось, это переложение окажется для нас трудным. Кстати, реально она, эта ария в опере К. Монтеверди гораздо длиннее, чем это представляют в современной версии, используемой в учебных заведениях. У автора это довольно развернутая и протяжённая сцена с внутренними контрастами. А предлагаемый нам нотный материал — лишь начальный её эпизод. И гармония в аутентичных версиях сильно отличается от нашей, традиционной. Видите, как интересно и не просто всерьёз обращаться к произведениям достаточно далёких от нас эпох. Так вот, мы заговорили о традициях. Иногда просто необходимо напоминать исполнителям о них, потому что далеко не все из нас знают традиции той далёкой эпохи. В камерных оркестрах эпохи К. Монтеверди обязательно присутствовал и звучал клавишный инструмент, родственник клавесину. Он выполнял разные функции. В частности, разнообразно арпеджирруемыми аккордами клавесин выделял, подчёркивал узловые точки в музыкальной фразе. Своеобразно подчёркивал кульминации. И придавал особое звучание заключительным каденциям как внутри периода, так и каденциям в заключительных разделах всей формы или на стыках частей. Вообще, это очень выразительное арпеджирование эпохи барокко, как и арпеджирование вообще, есть проблема непростая, требующая особого рассмотрения. В связи с этим

позволю себе некоторое отступление, очень важное для этой работы и важное для всех нас, концертмейстеров.

Однажды я поставил перед собой вопрос, как правильно исполнять арпеджиато, которое мы часто видим в произведениях самых разных стилей и эпох. Проблема заключается в том, что для исполнения арпеджированного аккорда нужно какое-то время. Если мы будем учитывать общую музыкальную пульсацию, какая нота арпеджируемого аккорда попадёт в долю пульсации, совпадёт с ней, первая или последняя? Всерьёз задумавшись, я растерялся. В Музыкальной Энциклопедии, изданной в советское время, чётко указано, что в долю попадает первая нота арпеджируемого аккорда. Однако, слушая сочинения эпохи романтизма, то, как играет арпеджированные аккорды арфа в симфоническом оркестре, например, в «Рассказе старика» из оперы «Алеко» С. Рахманинова, я ясно различил, что арфа в каждом аккорде все арпеджируемые звуки, кроме последнего, играет за счёт предыдущей доли. То есть, в случае С.Рахманинова, в долю попадает последняя нота арпеджируемого аккорда. Это звучало очень красиво, в стиле и убедительно. Однако вступало в противоречие с тем, что говорилось в Советской Музыкальной Энциклопедии.

С вопросом, как играть арпеджиато, я обратился к моим коллегам, пианистам, и к солистам, и к концертмейстерам. Получилась что-то забавное. Половина опрошенных призналась, что не знает ответа на этот вопрос и, честно говоря, серьёзно не задумывалась об этом (то есть арпеджио исполнялось ими как придётся). Вторая половина тоже разделилась пополам. Одни говорили, что в долю должна попадать первая нота арпеджируемого аккорда. Другие – что последняя. Это всерьёз озадачило меня. Но потом я вспомнил об особенностях исполнения такого украшения, как мордент. Он тоже применялся в разных стилях. И при этом по-разному исполнялся (в барочных и околобарочных стилях в долю попадала первая нота мордента, при использовании мордента в романтическом стиле, в долю попадала, наоборот, последняя нота). И мне совершенно ясно представилось, что точно так же дело обстоит и с исполнением арпеджированных аккордов, а именно, в барочном и околобарочных стилях в долю попадает первая нота арпеджированного аккорда. В романтическом – последняя. То есть, исполнение арпеджиато зависит от того стиля, в котором этот приём применён.

Так вот, вслушайтесь, пожалуйста, в оркестровое исполнение оперной арии К. Монтеверди, рассмотрение которой мы начали, и вы услышите выразительную и интересную партию клавесина или его старинного предшественника (собрата, во многом уже неизвестного нам). Камерный оркестр при этом паузирует, кроме виолончели, дублирующей бас клавесина (особое отношение к дублируемому басу в партитурах той эпохи мы с вами уже обнаружили, об этом шла речь в третьей главе моей работы, «Бас как функции музыкальной фактуры»). Аккорды сопровождения исполняются именно клавесином. Попробуем уточнить, как именно. Существовала традиция, определённая манера исполнения партии клавесина в таких случаях. Точно в долю, активно брался бас, после чего непосредственно исполнялось арпеджиато нужного аккорда. Характер арпеджирования – его скорость, нюанс, возможные при этом украшения – задержания, проходящие (вплоть до гаммообразных пробежек), опевания, морденты, трели, ит.д. – определялись драматургической ситуацией данного момента во всём произведении. Причём арпеджировались, как правило, аккорды крупных длительностей – от половинной ноты и длиннее. Аккорды более коротких длительностей не арпеджировались. Это был очень живой, эмоциональный непосредственный процесс, ни в коем случае не формальный. Что можно хорошо почувствовать по аутентичным исполнениям.

В нашем же переложении мы не увидим ни одного арпеджиато рядом с выписанными аккордами! Тогда, в эпоху создания этой музыки, очень многое не обозначалось в нотах, а передавалось от музыканта музыканту как устная традиция. Тогда все и без обозначений знали, что здесь надо арпеджировать. И знали, как. Мы же с вами утратили эти традиции (слава богу, их активно возрождают любители аутентичного исполнительства, но широкого распростране-

ния в учебной практике это пока не получило). Поэтому, я убеждён, здесь надо выписывать арпеджиато и, по возможности, уточнять манеру арпеджирования, иначе эта удивительная музыка во многом утрачивает своё лицо, своё очарование.

Ещё добавлю, уже конкретно для концертмейстера-пианиста (пока нет возможности исполнить это на клавесине), что при исполнении сопровождения на фортепиано в этой арии нужно стремиться к определённой окраске звучания. Как у клавесина, приглушённо суховатой, матовой, шелестящей, и более глубоко извлекать бас, поскольку в реальной версии он дублируется выразительно интонирующей виолончелью. Певучий, наполненный, выразительный бас.

Исполнительские традиции следующего произведения во многом близки к тем, которые мы только что рассмотрели. И. С. Бах, Магнификат, ария сопрано «Quia respexit». Вот её начало:

Adagio

Oboe d'amore Solo

Vcl. u K.B. (senza ripieni)

Состав исполнителей здесь совсем немного отличается от предыдущего рассмотренного нами номера. Это – клавишный инструмент (в данном случае может быть и орган), виолончель, дублирующая бас (continuo), оboe d'amore (разновидность гобоя) и солирующее сопрано. К счастью, в предлагаемом переложении этот состав исполнителей указан. Здесь, как и во многих других ариях Баха, мы видим диалоговый характер изложения материала, когда вместе с солирующим голосом, наравне с ним, звучит также солирующий деревянный духовой инструмент, образуя диалог равноправных солистов. Поэтому партию оboe d'amore мы признаем носителем мелодической и подголосочной функции поочерёдно. Тембральный контраст группы сопровождения очевиден. Звук гобоя отличается тембрально и от инструментов группы сопровождения – органа и виолончели, и от сопрано, это важно для нас сейчас, когда мы готовимся исполнять это на фортепиано. Поэтому эту партию в переложении мы будем

исполнять особым образом. Стремясь к оркестровости звучания, реплики гобоя будем играть более наполненно, густо, глубоко, подражая характерному тембру, гнусавости этого инструмента, применяя более плотное, вязкое туше, обильную правую педаль, и при этом чуть громче, чем остальные элементы фактуры сопровождения (вспомним о тембральном контрасте солирующих тембров и группы сопровождения в оркестре, который я предложил выражать при исполнении переложения контрастной динамикой, поскольку тембральный контраст на фортепиано невозможен). Единственно, что необходимо будет уточнить концертмейстеру при этом, это в каждом конкретно случае, где в используемом переложении выписаны реплики оboe d'amore, а где – импровизируемый материал клавишного инструмента. Ведь в баховских цифровках партии клавишного инструмента расшифровываются в разных переложениях совершенно по-разному, и концертмейстеру нужно быть готовым к этому, что бы точно видеть и исполнять материал oboe d'amore, не смешивая его с другим материалом данного переложения. И, как и в предыдущем случае, здесь небольшого выделения потребует также партия баса, исполняемая клавишным инструментом и виолончелью в унисон. То есть в партии концертмейстера будет три разных пласта – солирующий (oboe d'amore), бас и пласт партии клавишного инструмента, который представляет собой расшифровку баховской цифровки. И каждый из этих фактурных пластов потребует своего приёма игры, своего туше, штриха и динамики.

Я рассмотрел некоторые проблемы, возникающие при исполнении переложений произведений барочного стиля и других стилей, близких к нему. Это особенности исполнения партии клавишного инструмента (клавесина с арпеджируемыми аккордами) и выделение солирующего тембра из общей фактуры, будь то фактура камерная, с небольшим числом исполнителей, или наполненная оркестровая фактура. Теперь остановимся на часто исполняемых переложениях произведений В. А. Моцарта, произведений классического стиля.

Для начала рассмотрим более легкий в исполнительском отношении пример – арию Памины из оперы «Волшебная флейта»:

Andante

Ах, за - чем, за - чем так ско - ро Гас - нешь -

ты, - звезда люб - ви, гас-нешь ты, звезда - люб - ви? Уст без

В связи с чем я взял для рассмотрения именно этот очень лёгкий, на первый взгляд, не вызывающий никаких исполнительских проблем номер из оперы Моцарта? Что здесь может возникнуть особенного в концертмейстерской партии, связанного с оркестровым мышлением? Прослушав оркестровую версию этой арии, мы обнаруживаем остилатно повторяющуюся ритмическую сетку из аккордовых вертикалей, исполняемую инструментами струнной группы симфонического оркестра. По ходу развития на эту основополагающую сетку струнных накладываются подголоски деревянных духовых и аккорды деревянных духовых и валторн.

Для начала обратим внимание на остигатную ритмическую сетку струнных инструментов – как она исполняется ими, каким приёмом, и как звучит в связи с этим, и попытаемся найти соответствующие этому звучанию аналогичные исполнительские приёмы из арсенала фортепианных выразительных средств. Чтобы попытаться приблизить, насколько это возможно, звучание фортепиано к оркестровому звучанию.

Давайте вспомним, как нередко исполняется эта ария в учебной и концертной практике, соответствует ли звучание её, этой арии в таком исполнении оркестровому, задуманному Моцартом. И если не соответствует, то почему? В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент здесь играется в излюбленной манере пианистов, которые не хотят усложнять себе жизнь и злоупотребляют правой pedalю. Ария «плывет» в запаздывающей правой педали пианиста. Но вот только куда она приплывает? Так играть очень легко и просто, и это так соответствует природе фортепиано, но вот только никакого отношения к оркестровому звучанию такое исполнение, конечно же, не имеет.

Давайте проанализируем, как исполняется аккомпанемент в оркестре. Характер исполнения остигатных аккордов в струнной группе связан с характером всей арии. Печальное, робкое и растерянное состояние героини вызывает определённый характер звукоизвлечения у струнных. Аккорды берутся с мягкой атакой и мягко снимаются. При этом они исполняются раздельно. Обязательно выполняются выписанные в тексте паузы на вторую и пятую восьмую в каждом такте. При этом и рядом расположенные аккорды на третью и четвёртую восьмые, на шестую и первую, соответственно, тоже не совпадают, не сливаются, а, благодаря атаке, как бы мягко подталкивают друг друга. Никакой остроты и бравурности, с другой стороны, в этом скрипичном штрихе тоже нет. Именно мягкое, прерывистое звучание аккордов, каждый из которых при этом не сразу, округло угасает. Никаких pedalных функций в оркестре при этом нет. Именно только мягкое струнное *detache* в аккордах.

Попытаемся воспроизвести оркестровое звучание аккомпанемента на фортепиано. Оказывается, сделать это не просто. Природа фортепиано отличается от природы струнных. Атака, возникновение звука связаны на фортепиано с ударным механизмом и, как правило, сделать мягкую глубокую атаку, но при этом избежать ударности, грубости, довольно трудно. На разных роялях, в разных акустических условиях добиваться такого не совсем фортепианного звукоизвлечения придётся немного разными приёмами, но главное – при исполнении этого аккомпанемента надо внимательно отслеживать погружение в каждый аккорд, стремясь сделать его мягким, глубоким, но безударным. При этом обязательно следует каждую атаку смягчать правой pedalю. Но! Очень большое значение для достижения подобия оркестровому звучанию в этих аккордах имеет не только взятие самого аккорда, то есть погружение в клавишу, но и снятие аккорда с обязательным паузированием после этого. Для этого потребуется особое, очень плавное движение пальцев и кисти при выходе из клавиатуры и такое же плавное, точно выверенное снятие правой педали. Причём характер снятия правой педали в огромной степени будет зависеть от особенностей того рояля, на котором вы будете это играть. Pedальный механизм на разных роялях действует совершенно по-разному, равно как и акустика зала тоже будет по-разному реагировать на действия пианиста. Правой pedalю здесь уделяется большое и особое внимание. Будем считать за идеал в этом аккомпанементе мягкие, нежные аккорды, смягчённые правой pedalю с обязательным паузированием, обозначенным в нотном тексте. Именно эти снова и снова повторяющиеся паузы в аккомпанементе придадут репликам солиста трепетный, взволнованный характер, так необходимый в этой сцене. Часто применяемая здесь концертмейстерами плывущая, протяжённая правая педаль, даже точно и безупречно запаздывающая, будет совершенно недопустима, потому что возникающее при этом звучание будет слишком далеко от оркестрового.

Теперь о репликах, подголосках деревянных духовых, вплетающихся в эти аккорды. Реальный тембральный контраст хорошо выделяет их, и эти реплики хорошо прослушиваются

на фоне аккордов у струнных даже без значительного динамического выделения. Однако опять признаем, что при исполнении на фортепиано невозможно достичь такого тембрального контраста, который у Моцарта здесь, в четвёртом такте позволяет фаготу вступить на ми бемоль на *p*, потом, в пятом и шестом тактах гобою и флейте со стонущими интонациями тоже на *p*, и быть услышанным при этом. Поэтому пианисту, чтобы выделить эти реплики, придётся играть их немного громче, чем аккорды. Это в партитуре не обозначено, но это необходимо будет сделать.

Теперь особый аккорд в восьмом такте. Здесь в оркестре возникает замечательный контраст. Впервые в этой арии вступают со струнными в одном аккорде все деревянные духовые и валторны. И три аккорда на *f* исполняются непрерывно, без привычного паузирования между ними. При исполнении этих трёх аккордов в восьмом такте пианисту на запаздывающей педали придётся делать небольшие акценты на каждый аккорд для достижения новизны в звучании, подобно оркестровому звучанию в этом месте. Тем более пианисту поможет выделить эти три аккорда, звучащих непрерывно друг за другом без паузы то, что до этого он добросовестно выполнял выписанные автором паузы в партитуре. При исполнении последнего аккорда в этом такте необходимо вернуться к первоначальной манере игры, поскольку в оркестре опять звучат прерывистые аккорды у струнных.

Мы рассмотрели только начало этой арии. Конечно же, арию нужно внимательно прослушать до конца, чтобы иметь представление о тембральных событиях, о переменах и обновлениях в звучании, и, опираясь на это, создать точный план пианистических действий, чтобы, по возможности, приблизить звучание фортепианного переложения к оркестровому оригиналу, а не идти по пути наименьшего сопротивления, подменяя оркестровое мышление фортепианным.

Теперь давайте рассмотрим более сложный в пианистическом отношении пример – арию Сюзанны из третьего действия «Свадьбы Фигаро» Моцарта. Сложность предстоит в пианистическом решении совершенно другого оркестрового звучания. Здесь, на первый взгляд, очень простое сопровождение выписано так же, как и в предыдущем примере – оstinатно повторяющиеся аккорды у струнных. Но всё дело в том, что исполняются эти аккорды струнными совершенно другим исполнительским приёмом – *pizzicato*. Сразу же отмечу, что бесчисленное число раз слышал исполнение концертмейстерами этого аккомпанемента всё в той же консервативной «пианистичной» манере, когда звучит как бы Моцарт, приятно, лирично, очень мягко, только, вот беда, совсем не по-оркестровому. То есть опять всё на запаздывающей правой педали. При этом иногда концертмейстеры утверждают, что на рояле играть *pizzicato* трудно.

Прежде всего отмечу, что ни в одном переложении этой арии я не встречал указания, что здесь аккомпанемент звучит *pizzicato* у струнных. Могу только предположить, что, по мнению авторов переложений, создать на фортепиано аналогию звучания *pizzicato* всей струнной группы чрезвычайно сложно, может быть, даже и не возможно (вспомним совершенно аналогичную точку зрения концертмейстеров по этому поводу), но мы, всё же, попробуем. Для этого сначала надо разобраться в особенностях звучания *pizzicato* именно у всей струнной группы симфонического оркестра, чтобы правильно понять специфику стоящей перед нами задачи.

Исполнение *pizzicato* у струнных предполагает звукоизвлечение щипком. В результате возникает очень короткий, отрывистый звук. Это общеизвестно, но при этом обязательно нужно отметить, что звучит это *pizzicato* у разных инструментов струнной группы симфонического оркестра по-разному. Чтобы лучше понять эту разницу, сравним, как будет звучать *pizzicato* у скрипки и у контрабаса. Разница будет ощутимая. Предельно короткий, максимально отрывистый, щёлкающий звук у скрипки при исполнении этого штриха будет отличаться от звучания *pizzicato* контрабаса – гораздо более протяжённого, гулкого, наполненного, когда

после самой щипковой атаки долго ещё звучит, как эхо, резонанс, отзвук, порождаемый корпусом контрабаса. Именно разница в размерах самих инструментов делает звучание этого штриха у разных струнных столь различным. Так же, в большой степени, будет отличаться от скрипичного звучание *pizzicato* у виолончели. Хотя она и меньше контрабаса, но всё же значительно больше скрипки. Большой виолончельный корпус также создаёт *pizzicato* с отзвуком, с эхо, гулким послезвучием, порождаемом этим корпусом.

Поэтому, когда мы услышим исполнение аккордовых столбов *pizzicato* всей струнной группой симфонического оркестра, где несколько контрабасов, ещё больше виолончелей, мы признаем именно это суммарное звучание *pizzicato* значительно отличающимся от того же штриха, исполняемого, например, только группой первых скрипок. *Pizzicato* у всей группы скрипок будет значительно более ярким, чем у одной скрипки, но при этом останется почти таким же коротким, сухим, предельно отрывистым. Разница будет минимальная, а вот аккорды, исполняемые *pizzicato* всей струнной группой с виолончелями и контрабасами, будут гораздо более гулким, протяжённым, сохраняя при этом остроту атаки звука, свойственные этому приёму игры вообще. Теперь мы понимаем более полно, какая у нас возникает проблема при исполнении оркестрового переложения арии Сюзанны из «Женитьбы Фигаро» Моцарта. Вот как выглядит в переложении начало этой арии (перед которой довольно продолжительный речитатив):

Andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). Вокальная партия начинается с паузы, за которой следует мелодия. Фортепиано играет аккордовую фигуру. Вторая система продолжает мелодию и аккомпанемент. Под нотами вокальной партии приведены русские транслитерированные слова: «ди, о мильный друг, в мои - объ - я - тья! Ти - хо те - бе - лю - блю хо - чу ска - загь - я. Взой - дет на не - бе». В начале второй системы фортепиано обозначено динамическое обозначение *p*. В конце первой системы фортепиано стоит «Cri-», а в начале второй системы — «7».

В начале тему исполняют деревянные духовые, которым аккомпанирует вся струнная группа *pizzicato*. Потом вступает вокал. При этом характер аккомпанемента у струнной группы остаётся неизменным. Деревянные духовые берут на себя функцию подголосков.

Если мы посмотрим в клавиш, чтобы сориентироваться в предстоящих трудностях передачи оркестровых красок, то обнаружим следующее: при первом проведении темы, когда она исполняется деревянными духовыми, нам удаётся, как будто, достичь приемлемого звучания. Ведь общий характер этой лирической арии мягкий, очень нежный. И это несмотря на *pizzicato*. Мы исполняем тему в правой руке *legato*, певуче, левой аккорды играем легко и полётно, очень коротким, буквально невесомым *staccato*, в целом характер звучания почти совпадает с оркестровым. Певучее звучание правой руки становится своеобразной педалью, *педальной функцией*, смягчающей пустоту *staccato* в левой руке. Только если мы партию левой руки не

будем играть жёстко и колюче – штрих *staccato* может спровоцировать это. И при этом чуть-чуть поможем себе не простой, а чудодейственной правой pedalю.

Вот тут надо затронуть одну проблему, которая во многом будет ключевой в данном случае. Я говорю о необычной, редко применяемой неполной правой педали. Более того, правой педали, взятой совсем чуть – чуть! Это даже не полупедаля. И, если только можно так выразиться, не треть и не четверть педаля. Это pedalное ощущение индивидуально на каждом рояле, когда погружаешься в неё совсем немного, самую малость. Причём я, конечно же, не имею в виду холостой ход педали, а именно действенный, рабочий. Иногда довольно долго приходится приспосабливаться к правой педали, чтобы найти ту степень минимального погружения, чтобы обнаружить, благодаря именно такой педали, этот эффект короткого *staccato* с послезвучием. Когда звук ещё не повисает, не схватывается правой pedalю, но возникает какое-то отдалённое эхо, отзвук неуловимый, и тёплый, как дыхание, и коротко оборвавшийся звук оставляет после себя мерцающий след, отблеск. Такой, можно сказать, экспериментальный вид педали обычно не применяется, в нём просто не возникает необходимости, но вот в нашем случае, когда нужно сотворить чудо, и на фортепиано создать подобие красивому и гулкому, очень своеобразному оркестровому *pizzicato*, такой вид педали может оказаться спасением. Назовём его для ясности «минимальной правой pedalю». К сожалению, она не на всех роялях возможна. И не во всех акустических условиях ясно реализуется. Но иногда получается просто здорово. Как правило, в залах с хорошей естественной реверберацией.

Итак, для приемлемой передачи на фортепиано оркестровой краски *pizzicato* струнной группы симфонического оркестра, во многом нам может помочь эта самая «минимальная правая педаль», если только вам удастся найти возможность её реализации на рояле. Что, повторяю, не всегда просто.

Когда после оркестрового вступления звучит сопрано с тематическим материалом, и в партии сопровождения остаётся лишь последовательность аккордов струнных *pizzicato*, мы напрямую сталкиваемся с главной трудностью этого аккомпанемента: передать это *pizzicato* на рояле: певучее звучание в другой руке уже не выполняет pedalной функции, и палочка-выручалочка исчезает. Все возможные приёмы *staccato* тут становятся неприемлемыми. Звучание получается колючее, жёсткое, грубое, совсем не похожее на нежное, лиричное, поэтичное *pizzicato* в оркестре. Даже если предпринять попытки изменить туше при исполнении этих аккордов, чтобы сделать *staccato* более протяжённым, не таким плоским и грубым, мы получим звучание, ещё более отличающееся от оркестрового *pizzicato*, так как утратится острота, без которой этот штрих теряет слишком много и становится неузнаваемым. И тут с горечью мы вспоминаем слова концертмейстеров о том, что *pizzicato* на фортепиано играть трудно.

Так вот, что бы решить эту проблему – создать на фортепиано подобие *pizzicato* струнной группы – я предлагаю несколько разных способов. Первый, самый выразительный, самый убедительный, но и самый трудный, связан с использованием именно той необычной «минимальной правой педали», о которой я говорил выше. При исполнении правая педаль почти всегда удерживается в этом положении, лишь изредка полностью отпускается или переходит в обычную запаздывающую педаль. Но если на том рояле, на котором вам необходимо играть, не удаётся найти эту самую «минимальную правую педаль», или акустика помещения не создаёт необходимого эффекта, возможны и два других способа. Эти способы близки друг к другу.

Давайте посмотрим, как выписаны аккорды струнной группы в данном переложении оперной арии. В левой руке почти везде звучат басовые ноты, причём именно виолончельные. Партия контрабасов полностью опущена для лёгкости звучания рояля. В правой руке остальные аккордовые звуки. Я говорю об эпизодах солирования сопрано, и не имею в виду те моменты,

где выписаны под лигой подголоски духовых – об эти тактах речь пойдёт чуть позже. Итак, посмотрим на те такты, где аккорды струнных выписаны в партии пианиста. Предлагаю действовать следующим образом:

Звуки, выписанные в правой руке, следует играть связно, певуче, *legato*, по возможности вообще без пауз, но обязательно *sempre p.* Звуки в левой руке, играть острым, лёгким *staccato*. Правой педалью при этом либо вообще не пользоваться, либо брать её очень осторожно, совсем немного.

Действовать противоположным образом, а именно – звуки в левой руке играть чуть плотнее и связно, *legato*, звуки в правой играть *staccato*, легко и отрывисто. И при этом тоже желательно не применять правую педаль. Кстати, для особой изысканности можно в обоих предложенных способах попытаться найти и применить «минимальную правую педаль».

Этими двумя способами в общем звучании аккомпанемента сохранится острота штриха, свойственная оркестровому *pizzicato* – играя одной рукой *staccato*, мы при этом смягчаем грубость и жёсткость фортепианного *staccato*, играя другой рукой *sempre legato*.

Выбор способа игры для исполнения этого аккомпанемента всецело зависит от свойств рояля, от свойств акустики, где в данный момент это произведение приходится исполнять. Теперь уточним порядок наших действий при исполнении тех моментов в сопровождении, когда звучат реплики деревянных духовых инструментов, накладывающиеся на остинатные аккорды струнной группы. Деревянных духовых, используемые здесь *legato* и *staccato*, не создают проблемы для передачи их звучания на фортепиано. Лёгкое, округлое, изящное *staccato* деревянных потребует от пианиста более мягкой атаки, чуть более протяжённого туше, чем при передаче *pizzicato* струнных. При исполнении тактов совместного звучания *pizzicato* струнных и реплик деревянных духовых, от концертмейстера потребуются чёткая штриховая дифференциация, а именно – мягкое, певучее *legato* и округлое, не столь острое *staccato* для передачи партий деревянных духовых. И, по возможности, используя «минимальную правую педаль», создающую эффект лёгкой звуковой дымки, звуковых отблесков, исполнить острое *staccato*, соответствующее звучанию *pizzicato* струнной группы.

С подобной проблемой передачи на фортепиано штриха *pizzicato*, исполняемого большей частью струнной группы, или ею полностью, можно встретиться во многих переложениях самых разных эпох и стилей разных композиторов. Иногда в клавирах не указывается, каким штрихом исполняется сопровождение в данный момент. И если чередуются эпизоды аккордов у струнных, исполняемых то *pizzicato*, то смычковым *staccato*, концертмейстеры, как правило, даже не подозревают об этом и исполняют всё в одной манере, какая покажется им удобнее. Вспомним, например, начало каватины Розины из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», момент вступления сопрано, или арию Снегурочки «С подружками по ягоду ходить» из одноимённой оперы Н. Римского Корсакова. В обоих случаях штриховая палитра очень разнообразна, но это часто никак не отражено в клавирах. И многие мои коллеги даже не подозревали о столь контрастных штрихах, звучащих в оркестре в этом произведении, когда у нас заходил разговор об этом. В связи с чем я и поднимаю этот вопрос. При работе с тем или иным оркестровым переложением надо прослушать оркестровое исполнение данного произведения, чтобы убедиться, насколько разнообразно и интересно звучит оркестр. И для создания звучания, действительно приближающегося к оркестровому, от концертмейстера потребуются активное оркестровое мышление, а также высокая требовательность к себе в плане выбора приёмов игры – штрихов, туше и нюансов, в плане способов использования педалей фортепиано. Или же неиспользования их совсем.

В этой связи рассмотрим арию Лауретты из оперы «Джанни Скикки» Дж. Пучинни. На протяжении почти всей арии партия контрабасов исполняется *pizzicato*, но за роскошным звучанием арфы и педальными звучностями других инструментов это не так важно и не требует от пианиста каких-то особых действий и чёткого выделения. Но посмотрим конец этой арии:

rall.

bab-bo. pie-ta. pie-ta!

pp

Последняя фраза в партии сопрано построена на плагальном обороте, то есть на субдоминантовом аккорде с нисходящим басовым ходом. Удивительно, но огромное число концертмейстеров, бесконечное число раз исполняя эту арию, даже не подозревают, что вся струнная группа в этом такте (здесь, кроме неё, никто не звучит) играет *pizzicato* с естественным паузированием при этом! Хотя паузы и выписаны в переложениях, о штрихе струнных (таком неожиданном в этой певучей музыке) вы не найдёте в тексте переложения никакого указания. Опять и опять мы становимся свидетелями того, что авторы переложений убеждены в невозможности адекватного исполнения на рояле штриха *pizzicato*. Концертмейстеры, в подавляющем большинстве случаев, этот такт исполняют на тянущейся запаздывающей правой педали и без всякого паузирования. И опять то, что это не соответствует оркестровому звучанию, им не приходит в голову. Учитывая своеобразное звучание *pizzicato* всей струнной группы большого симфонического оркестра (а здесь звучит именно такой оркестр), я играю это место следующим образом. Во-первых, в этом такте не пользуюсь правой педалью вообще. Во-вторых аккорд в правой руке, выписанный в клавире восьмой длительностью, я в нюансе *pp* исполняю протяжённой длительностью – половинной с точкой, то есть на весь такт, не снимая его. Этот аккорд создаёт мягкий педальный эффект, а вот ход восьмью нотами в октаву в левой руке играю очень острым *staccato* на *p*, с естественно возникающим паузированием при этом, не боясь этого штриха. За педальным аккордом правой руки я и сохраняю остроту штриха, и избегаю грубого, резкого общего звучания.

В связи с оркестровым мышлением я затронул проблемы сочетания контрастных тембров и специфических оркестровых штрихов, требующих от концертмейстера совершенно особых исполнительских действий. Теперь хочу коснуться проблемы сочетания различных оркестровых масс, создающих эффектный акустический контраст, тоже часто не учитываемый концертмейстерами при исполнении оркестровых переложений. Чтобы разобраться в этом, посмотрим популярнейшую арию Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый» из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта.

В связи с намеченной проблемой меня будет интересовать не вся ария, а лишь один её раздел, дважды повторяющийся в этом произведении. Вот как он выглядит в клавире (со слов «Non piu avral»):

- ко . вы . е . ле . ты . за . будь ! Рас . про . стись ты с кру . же .
 - mi . gliodonne . sco co . lor . Non più avrai quel pen . nas .

- ва . ми , и с ве . та . ми , и с ве . та . ми , с по . ма . дой , с ду .
 - chi . ni , quel car . rel . lo , quel . la chioma , quell'a . ria bril .

. ха . ми ! Мильяк рез . вый , кудря . вый , влюблён . ный , А до . нис , жемской лас . кой прель .
 . fan . te . Non più andrai , far . fal . lo . ne a . mo . go so , not . te e gior . no d'in . tor . no gi .

Как будто бы однообразно повторяющаяся фраза у вокалиста, в оркестре сопровождается, совсем не повторяясь, а подчиняясь определённой композиторской логике. Причём, оркеструя этот раздел в арии дважды, В. А. Моцарт оба раза поступает по-разному. Эта весёлая, комическая ария сопровождается композитором различными оркестровыми приёмами. И если рассматривать наш фрагмент в плане оркестровки, мы увидим, что в первый раз В. А. Моцарт делает так называемое «оркестровое crescendo», когда общая звучность нарастает не за счёт crescendo каждого отдельного инструмента, а за счёт нарастания общей оркестровой массы, то есть, увеличения числа одновременно звучащих инструментов. Громкость при этом увеличивается как бы сама собой. Здесь к основной струнной группе Моцарт поочерёдно подключает деревянные и медные духовые. Постепенное crescendo, соответственно, должно обязательно происходить и в партии концертмейстера (в переложении есть это указание).

Но особо я хочу обратить внимание именно на второе проведение этого эпизода, из-за которого я, собственно говоря, и привёл эту арию, как пример работы с разнообразными оркестровыми массами. В клавирах второе проведение данного эпизода обязательно сопровождается перенесёнными из партитуры указаниями *f* и *p*, сменяющими друг друга несколько раз. Как правило этого контраста ярко и броско концертмейстеры никогда не делают:

- кол . . Рас . про . стись ты с кру . же . ва . ми , рас . про .
 - chiar . Non più avrai quel pen . nas . chi . ni , доп риа .

.стись ты сцве - та - ми, рас - про - стись со сти -
 .vrai quel car - pel.lo, non più a vrai quell'ia
 - ха - ми, рас - про - стись с но - ма - дой, с ду - ха - ми! Маль - чик
 chio - ma, non più a vrai quell' a - ria bril - la - nte. Non più an -

Потому что текст всех переложений в этом месте так написан, что, абсолютно не меняясь, точно повторяется один и тот же фактурный оборот, меняется только динамика. Но посмотрим в партитуру или вслушаемся в оркестровое звучание, точно ли повторяется фактура этого раздела в оркестре. И мы обнаружим очень ярко и броско осуществлённый В. А. Моцартом эффект «эхо». Этот характерный эффект терассообразной динамики, используемый в музыке ещё задолго до него, В. А. Моцарт создаёт именно при повторном проведении этой фразы у вокалиста последовательным сопоставлением различных оркестровых масс. Автор несколько раз сопоставляет один и тот же материал, по очереди исполняемый разными составами – сначала струнными с деревянными духовыми. Потом они же с ещё большим количеством дерева и с мощными медными духовыми, сразу же создающими очень яркий тембральный и динамический контраст. Ещё раз подчеркну, что здесь динамические контрасты во многом осуществляются не самими исполнителями, а именно оркестровой логикой композитора – работой с разными оркестровыми массами, их сопоставлением. И я убеждён, чтобы последовательно выразить этот контраст в переложении, недостаточно просто выставлять контрастную динамику, не меняя при этом самой фактуры при повторных проведениях музыкальной фразы в этом эпизоде. Вслед за партитурой, переложение должно становиться всё более весомым, или значительно более лёгким, воздушным. Именно противопоставление разных фортепианных фактур было бы ближе к реальному звучанию оркестра. Убеждён, что это гораздо больше вдохновило бы концертмейстеров на создание яркого динамического контраста, который просто захватывает нас при прослушивании этих фрагментов в оркестре. При монотонно и точно повторяющейся, как бы растерявшейся фразе солиста эта тембрально динамическая пестрота, переменчивость оркестрового звучания только усиливают комизм ситуации, чего, судя по всему, и хотел В. А. Моцарт. Оркестр и солист здесь как бы немножко «не ладились». Ведь это – комическая опера.

Хочется отметить, что проблемы с неадекватным выражением у концертмейстеров тех или иных оркестровых эффектов и красок при исполнении оркестровых переложений почти всегда связаны с тем, что концертмейстеры просто не слышали реального оркестрового звучания исполняемого ими произведения. Не слышали, или слышали когда-то очень давно и уже не помнят многих важных деталей, а ведь именно детали и оказываются чрезвычайно важными и часто имеют решающее значение для создания верного художественного образа. Или же, что тоже огорчает, пианисты – аккомпаниаторы не почувствовали сути, то есть тонкость оркестровой работы композитора прошла мимо них. Слушали, да не услышали.

В наше время, когда не только можно купить, достать самые разнообразные записи, но через интернет вообще можно сделать свою музыкальную копилку безграничной, обнаруживаются самые редкие камерные и оркестровые произведения, а уж с популярными произведениями тем более открываются возможности просто чудесные, когда мы можем прослушать их в самых разнообразных исполнениях – от интерпретаций выдающихся мастеров высочайшего класса до исполнений начинающими учениками. Поэтому хочется пожелать коллегам: как бы ни было вам знакомо то или иное произведение, исполняемое в фортепианном переложении, необходимо найти оркестровую версию его исполнения, а ещё лучше несколько разных исполнений (но только звучащих в оригинальном оркестровом составе), и внимательнейшим образом познакомиться с ними, лучше прямо с клавиром в руках. Уверяю вас, вы сделаете для себя массу и массу замечательных открытий.

Часто мы, концертмейстеры, просто не учитываем, как оркестровый мир звучаний отличается от нашего, фортепианного. То есть, как оркестровое мышление отличается от фортепианного. И очень часто, когда мы видим фактуру оркестрового переложения, у нас включаются наши пианистические реакции, рефлексy, ассоциации, исходя из которых, нам хочется играть переложение так-то и так. И мы даже не подозреваем, насколько наши пианистические желания могут не совпадать с оркестровыми реалиями. Поэтому просто необходимо развивать в себе оркестровое мышление, поскольку нам так много приходится играть этих самых оркестровых переложений. И повторю то, что я желал начинающим пианистам – развивать, воспитывать в себе оркестровое мышление можно только внимательно, с любовью изучая оркестровую музыку разных стилей и разных эпох, задумываясь при этом о природе тех или иных явлений в звучании оркестра, о причинах возникновения тех или иных оркестровых эффектов. И снова и снова искать, как эти эффекты попытаться отобразить на фортепиано.

Подводя итоги, отмечу, что для успешного исполнения оркестровых переложений как удобно, пианистично написанных, так и неудобных, проблематичных, необходимо хорошее овладение двумя типами музыкального мышления. Оркестровым мышлением: знать природу и механику оркестрового исполнения, фортепианным мышлением: знать природу фортепиано, традиционные удобные виды фортепианных фактур и быть готовым к творческому поиску, к эксперименту, обнаруживающему новые выразительные возможности родного инструмента. Нужно осознавать, что эти типы мышления – оркестровый и фортепианный не совпадают, отличаются друг о друга. И одно и то же, подчас, можно в каждой стихии – оркестровой или фортепианной – говорить по-разному, приспособив способ произнесения, способ подачи материала к природе данной стихии, будь то оркестр или фортепиано.

Вот так, при исполнении оркестровых переложений пересекаются два вида исполнительского мышления – оркестровое и фортепианное. Однако иногда концертмейстер сталкивается ещё с одной формой сочетания этих двух видов мышления, и эта форма их сочетания несколько отличается от изложенного выше. Об этой иной форме сочетания оркестрового мышления с фортепианным пойдёт речь в следующей главе.

Глава 8

Оркестровое мышление в фортепианных аккомпанементах

Любой инструмент, в том числе и фортепиано, обладая определённой природой, механикой, предполагает тот или иной способ действий для исполнения музыкальных произведений. Точно также каждый музыкальный инструмент имеет и свой репертуар – произведения, специально написанные для этого инструмента. В них учитывается его природа – способ

звукоизвлечения на нём, его диапазон, динамические возможности, образно-выразительные особенности, возможный арсенал технических приёмов. Эти произведения раскрывают красоту звучания данного инструмента, его индивидуальную характерность, неповторимость. Немало важным также является их удобоисполняемость именно на этом инструменте. Говоря о фортепиано, можно назвать много произведений чисто фортепианных по своей природе, которые прекрасно звучат на нём. При попытке переложения этих сочинений для исполнения на других инструментах, в различных ансамблях, оркестрах, они что-то неизбежно теряют – свою неповторимость, характерность, своё лицо, что-то такое важное, что мы, прослушав эти переложения, невольно признаёмся – на фортепиано звучит лучше. Вспомним, хотя бы, фортепианные произведения Ф. Шопена и С. Рахманинова. В них настолько органично, тонко и мастерски выражена природа фортепиано, что при любой попытке исполнения их на других инструментах, они сильно проигрывают.

В этой работе поставлена задача изучения концертмейстерского репертуара, особенностей его исполнения и возникающих при этом трудностей, проблем. В этом концертмейстерском репертуаре мы тоже можем обнаружить чисто фортепианные аккомпанементы. Они очень гармонично звучат на фортепиано, в этом звучании произведение получает стилистическую ясность и цельность. И сама его образность нами уже не мыслится без тембра фортепиано. Причём на фортепиано эти аккомпанементы исполнять очень удобно. Именно фортепианное мышление лежит в основе этих аккомпанементов. В качестве примеров можно привести романс А. Даргомыжского «Мне грустно», Р. Шумана «В сиянье тёплых майских дней», (первый номер из вокального цикла «Любовь поэта»), а также многие романсы М. Глинки. Перекладывать такие аккомпанементы для других исполнительских составов – дело благодарное. Вся образность этих произведений при этом утратит что-то важное, они многое потеряют без фортепианного тембра. Эти аккомпанементы, по сути своей, фортепианны. Но, как оказывается, так бывает далеко не всегда. Иногда в аккомпанементы, написанные для фортепиано, в той или иной форме проникает оркестровое мышление. Формы выражения этой «оркестровости» могут быть разные. Это может быть имитация способов звукоизвлечения на оркестровых инструментах – *pizzicato* струнных, различные приёмы игры на гитаре, подражание ударам барабана, литавр, арпеджиато арфы или характерные звуко – краски, напоминающие звучание оркестровых тембров, например медных духовых. Другая форма оркестровости в фортепианных аккомпанементах – яркий контраст в фактуре, часто подчёркнутый композитором исполнительскими указаниями. Когда одновременно звучат сильно отличающиеся друг от друга звуковые комплексы, что невольно напоминает сочетание контрастных тембров в оркестре. Многокрасочная контрастно-составная фактура требует от пианиста мастерства для передачи этих выразительных контрастов чисто фортепианными средствами. Сейчас я рассмотрю несколько часто исполняемых произведений для голоса и фортепиано, где, на мой взгляд, в той или иной форме в фортепианном аккомпанементе присутствуют оркестровые краски. Где мы можем говорить о проникновении оркестрового мышления в фортепианное. И наметим конкретные действия пианиста для реализации этих, как бы оркестровых, эффектов.

Для начала рассмотрим несложный романс Глинки «Венецианская ночь»:

Andante quasi allegretto

dolcissimo

Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло

p *pp*

5 юж - но - ю кра - сой; - ти - хо Брен - та про - тс

5

После мягкого аккордового вступления в партии фортепиано звучит оstinатно повторяющаяся ритмическая фигура. Авторские указания – *dolcissimo* в партии певца, *pp*, и *con ped.* в партии фортепиано – создают определённый образ, требующий от пианиста мягкого полётного прикосновения на плывущей правой педали (здесь она очень кстати, и указана в нотном тексте). При этом пауза в конце второго такта в партии фортепиано обязательно должна быть соблюдена, то есть правую педаль на эту восьмую паузу надо снять.

Но посмотрим, что происходит в партии сопровождения на последнюю восьмую третьего такта и на первую восьмую четвёртого такта. На оstinатно повторяющуюся группу аккордов накладывается дважды повторенная октава «фа – фа», как сигнал, как призыв. И во всём первом предложении мы будем наблюдать это явление – на оstinатную аккордовую ритмическую фигуру будут накладываться призывные октавы. Пусто звучащая октава в правой руке неизбежно создаст фонический контраст после аккордовых созвучий.

И именно вспоминая традиционные оркестровые приёмы, краски той эпохи, когда романс создавался, мы поймём происхождение этого фонического контраста в этом аккомпанементе. То есть нам надо попытаться оркестровать начало этого аккомпанеента в стиле М. Глинки, в стиле композиторов, его современников, а значит, оркестровать будем для малого симфонического оркестра. Для мягких, оstinатно повторяющихся аккордов очень подойдут струнные инструменты. А вот кому мы поручим эти призывные пусто звучащие отавы? Очень часто в лирических, не громко звучащих фактурах для таких призывных возгласов применялись валторны. Две в данном случае.

И вот фонический контраст – мягко исполняемые на плывущей правой педали аккорды (как бы струнные) и призывные октавы валторн (мягкие по тембру медные духовые инструменты). Как сыграть эти валторновые октавы пианисту? С небольшим акцентом, и чуть громче, чем окружающие их аккорды. И хотя в авторском тексте в этом месте нет штриховых и динамиче-

ских указаний – может быть, композитор опасался преувеличенного их выделения, лёгкое акцентирование этих призывных октав сразу придаст звучанию аккомпанемента оркестровый характер, что, наверняка, задумывал здесь композитор. При этом, перед извлечением первой октавы плывущую запаздывающую педаль надо обязательно подменить, чтобы валторны вступали без гулкого фона.

Очень важно, однако, после небольшого подчёркивания второй октавы в этой реплике, следующий тритон в партии правой руки (ля – ми-бемоль) играть опять очень мягко, как бы по-струнному, и опять на запаздывающей правой педали. Именно эти мгновенные перестройки мышечных ощущений пианиста придадут звучанию аккомпанемента оркестровый объём, убедительную контрастность, сделают его интереснее и живее.

Подобные валторновые возгласы мы видим и в проигрышах между строфами. Они – то октавные, то унисонные, всё на той же ноте фа. И здесь композитор отмечает их следующими штрихами: $\cdot >$ (staccato – акцент) – характерные валторновые штрихи.

Поскольку солист здесь паузирует, чуть более подчёркнутое исполнение аккомпанемента ему не помешает. Но сам факт, что в проигрыше композитор выделяет штрихами это фа, подтверждает наше предположение об особенном характере этого призывного звука во всём произведении. Не выделяются специальным штрихом эти возгласы в моменты звучания солиста только чтобы не помешать ему, но если выделить их немного, в меру, солисту это не повредит. И я убеждён, что это именно подражание возгласу валторн на фоне мягких аккордов у струнной группы малого симфонического оркестра, то есть, перед нами факт проникновения оркестрового мышления в фортепианное, а именно в фактуру фортепианного аккомпанемента.

Теперь посмотрим романс А. Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет»:

Allegretto

серд - це бы-ло в во - ло: я ду - ма-ла: весь бе-лый свет, весь бе-лый свет-маш бор, по-ток и по - ло к нам

ю - но-ша пре - шёл в ос - ло: кто он, от ко-ль не ма - ю, но всё же - ня к не - му влек

Сразу же, с момента вступления певца мы видим в сопровождении в партии левой руки странные форшлагги. Бас удваивается октавными форшлаггами в первом предложении. Во втором акцентированный нисходящий ход баса сопровождается форшлаггами от ноты соль. Что заставило композитора так странно подчёркивать басовую линию в этом произведении? Замечу, что подобные форшлагги в басовых ходах мы часто видим в оркестровых переложениях опер и балетов. И если пожелаем разобраться, почему они там так выписаны и послушаем звучание этой музыки в оркестре, то обнаружим, что эти форшлагги в оркестровых переложениях имитируют звучание контрабаса, играющего *pizzicato*, а виолончели в это время играют смычком протяжённые басовые ходы. И именно это сочетание контрабаса *pizzicato* и виолончели *arco* (смычком) очень хорошо передаёт лёгкий пружинистый форшлаг и следующая за ним протяжённая нота в левой руке пианиста. Для меня совершенно очевидно, что в романсе «Мне минуло шестнадцать лет» форшлагги в левой руке партии пианиста имеют ту же природу – это имитация контрабаса *pizzicato* и виолончели *arco* (смычком), интригующее звучание баса, предвещающее интересную драматургию, которая и разворачивается в этом романсе. Как же играть пианисту эти басы с форшлаггами? Лёгким, пружинистым, упругим штрихом. И при этом протяжённая нота после форшлага будет слегка акцентирована. Как мне кажется, правую педаль лучше брать только после взятия основной протяжённой ноты. Иногда, быть может, можно и слегка зацепить форшлагговую ноту правой педалью, но очень быстро снять, ни в коем случае не сажать на педаль обе ноты – основную и форшлагговую, оставить звучать только основную, протяжённую ноту, что бы форшлагговая интригующе исчезла.

Следующим рассмотрим романс П. Чайковского «Скажи, о чём в тени ветвей». Вот его начало:

Andante sostenuto

Сразу, в первых тактах мы видим арпеджиато. Зная, как любима была П. Чайковским в оркестре арфа, можно предположить, что здесь именно её прообраз. Вообще, в этом романсе я вижу несколько оркестровых красок и даже оркестровых приёмов игры – этот романс во многом связан с оркестровым мышлением. Поэтому первые *arpeggio* я, безусловно, связываю с арфой. Арпеджировать аккорды можно различными способами. Уточним, как мы будем арпеджировать здесь. Во-первых, в связи с тем, что это романтический стиль, время арпеджирования будет соответствовать этому стилю, то есть в долю метрической пульсации будет попадать последняя нота арпеджируемого аккорда. Все предыдущие звуки будут исполняться за счёт предыдущей доли. И, во-вторых, сам характер арпеджирования, туше, применяемое при этом, будет очень мягким, нежным, с обильной правой педалью, именно так, как если бы это арпеджиато звучало на арфе. Это первая оркестровая краска, обнаруживаемая нами в этом романсе. Теперь посмотрим, какие «непианистичные» штрихи выставил автор в пятом такте (в шестом мы видим обозначение *simile*, значит эти необычные штрихи распространяются и на последующие такты). В чём «непианистичность» этих штрихов? Аккорды в правой руке сопровождаются *staccato* под лигой. На фортепиано эти аккорды для создания лирической атмосферы (именно такая присутствует в романсе) удобно играть на правой педали. Но почему тогда под каждым аккордом автор ставит *staccato*? Если бы романс был написан в другом характере и с другим содержанием, то на фортепиано было бы удобно играть такие аккорды *staccato*. Это пианистически очень естественно. Но почему автор при этом объединяет снизу четыре аккорда ещё и лигой? Это уже штрих, так скажем, редко применяемый на фортепиано при повторяющихся аккордах. Ответ на этот вопрос мы найдём, если посмотрим, для каких оркестровых инструментов эпохи П. Чайковского часто применялся именно такой штрих и был удобен при этом, был традиционен. Посмотрев партитуры самого Чайковского, мы увидим, что это были струнные инструменты симфонического оркестра. То есть, этот штрих удобен и естественен для аккомпанирующих струнных, играющих в этом случае по четыре ноты на смычок, о чём и говорит лига, объединяющая четыре ноты. То есть в каком-то смысле можно сказать, что это не фортепианная лига, а скрипичная, и она будет понятна музыкантам, хорошо знающим оркестровую музыку П. Чайковского, и оркестровые инструменты, которые композитор использовал.

Теперь посмотрим, как выписана партия левой руки в пятом и шестом тактах сопровождения. Звучание инструмента здесь должно быть мягким и лирическим, помогающим раскрыть содержание текста. При этом пианисту совершенно естественно потребуется правая педаль. А теперь посмотрим, удобно ли на фортепиано, используя правую педаль, играть левую руку, которая написана автором следующим образом – все басовые созвучия выписаны четвертями, после которых последовательно и точно выписаны паузы? Ведь если мы пользуемся правой педалью, басовые октавы в нашем случае будут звучать до тех пор, пока не сменится гармоническая функция или не будет извлечён следующий бас. И реально никаких пауз в сопровождении не будет (именно так и играют этот аккомпанемент многие и многие концертмейстеры).

То есть мы видим, что здесь и левая рука выписана непианистично. Я осмелюсь утверждать, что так, как написано, партию левой руки удобно играть на виолончелях и контрабасах, полностью сохраняя при этом общий характер произведения, то есть и левая рука написана оркестрово. Таким образом, мы имеем оркестровую модель аккомпанемента, которую автор предлагает реализовать на фортепиано. При этом главная трудность возникает здесь именно с применением правой педали. Чтобы, с одной стороны, рояль звучал мягко, наполнено, но при этом, с другой стороны, в общих чертах соблюдались выписанные автором паузы. Особая трудность будет в снятии педали, когда взятый бас мягко прерывает своё звучание, но прекращение звучания басовой октавы не оказывается резким, чеканным, нарушающим общий лирический характер – как мягко сняли бы смычок со струны виолончелист и контрабасист. То есть потребуется постепенное снятие правой педали, что реально очень непросто, и здесь нужны будут особая концентрация на этом и контроль со стороны пианиста.

Реально это можно рассматривать, как художественную сверхзадачу, поставленную автором, то есть трудновыполнимое действие, к совершению которого всё же необходимо стремиться. Расслабленно играть концертмейстеру здесь не придётся, если он попытается воплотить замысел композитора.

Но на этом не исчерпываются оркестровые неожиданности рассматриваемого нами романса. Посмотрим его пятнадцатый такт, где происходит смена размера на $12/8$. В этом лирическом произведении автор в партии сопровождения вдруг выписывает итальянский термин *staccato*.

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Russian: "жи. - скажи, ка-ко-е сло-во зна-ко-мо всем и веч-но но-во? Лю-бовь? —". The middle staff is the piano accompaniment, starting with the instruction *p staccato* and a dynamic change to *f* later in the piece. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature.

В общем контексте это новый, неожиданный штрих. Его появление может означать новый этап в драматургии всего произведения, и не замечать его, не реагировать на его появление в своих исполнительских действиях мы не можем. В отличие от *staccato* в начале произведения, то есть в пятом такте, здесь не выставлено объединяющих лиг. Значит, это принципиально другой случай, требующий другого понимания, отношения, исполнительского решения. Попробуем предположить, как бы играл эти такты – пятнадцатый, шестнадцатый, семнадцатый – концертмейстер, подчиняясь фортепианному мышлению, если бы П. Чайковский не дал никаких указаний? Безусловно, на запаздывающей правой педали, аккорды при этом сливались бы, создавая мерцающее, ровное звучание. Но, очевидно, Чайковскому здесь необходимо было обновлённое, трепетное, взволнованное звучание, при котором аккорды не сливаются, хорошо прослушивается атака, возникновение каждого аккорда, создавая напряжённую атмосферу, необходимую для значительного *crescendo*, которое здесь происходит. Термин *staccato*, выставленный здесь, призывает пианиста преодолеть инерцию фортепианного мышления. Как бы играли эти аккорды в ситуации возрастающего драматического напряжения деревянные духовые инструменты, если бы этот аккомпанемент исполнял симфонический оркестр – вот, очевидно, то звучание, к которому стремился автор в этих тактах. При этом в оркестре в этом месте наверняка какой-нибудь группе инструментов была бы поручена

педальная функция (может быть, валторнам). А дерево бы тревожно и устремлённо играло эти аккорды на активном *staccato*.

Поэтому, для реализации этих тактов на фортепиано, ни в коем случае штрих *staccato* нельзя исполнять буквально и точно, по-фортепианному, это сразу же вступит в жёсткое противоречие с образным строем всего произведения. Как исполнить этот штрих именно в этих тактах на фортепиано? Для решения этой задачи надо мыслить оркестрово. Нужно учитывать характерные черты оркестрового звучания, часто встречающегося у П. Чайковского в подобных ситуациях в его оркестровых произведениях. В начале пятнадцатого такта, на первую долю можно совсем не брать правую педаль, чтобы зазвучало это взволнованное, трепетное, но округлое *staccato* деревянных духовых инструментов. Или взять сразу правую педаль, но совсем немного, чтобы прозвучало почти *staccato*. Окончательное решение будет опять же зависеть от особенностей рояля и акустики. После того, как в начале того же такта будет явно обозначен новый характер звучания – более отрывистый, отдельный, слегка даже акцентированный, тревожный, можно будет постепенно в большей мере погрузиться в правую педаль вместе с реализуемым *crescendo*. Но чёткая атака на каждый аккорд должна будет сохраняться вплоть до восемнадцатого такта. Весь этот отрезок в предполагаемой партитуре будет звучать у деревянных духовых, даже если в к ним постепенно, для возрастания мощи звучания, присоединятся другие инструменты оркестра.

Мы видим в этом романсе довольно много моментов проявления оркестрового мышления, что совершенно естественно, ведь Чайковский – замечательный оркестровый композитор. И оркестровость проникает в его фортепианные произведения и в фортепианные аккомпанементы как характерная черта его мышления вообще.

Теперь давайте рассмотрим другой, во многом необычный романс, в котором также мы найдём много оркестровых красок и приёмов исполнения. Романс, написанный композитором, так же создавшим много замечательной оркестровой музыки. Это романс А. Даргомыжского «Ночной зефир струит эфир...», уже рассматриваемый нами в главе, посвящённой басу, как функции музыкальной фактуры. Особо хочется обратить внимание на этот романс именно потому, что не смотря на яркие оркестровые краски, которые мы здесь найдём, он слишком часто исполняется концертмейстерами так, как будто оркестровых красок и характерных красок здесь нет совсем. При этом снова и снова с горечью убеждаешься, что оркестровое мышление – большая проблема для многих пианистов. Увы!

Вот начало этого романса:

Alegretto non troppo lento

ноч - ной зе -

фир стру - ит - - - э - фир. Бе -

жит. - - - шу - мит Гва - дал - - - кви

Сразу, с самого начала, обращает на себя внимание написание партии левой руки. Как последовательно продублирован каждый басовый звук гармонической фигурации! Вначале это многократно повторяющаяся нота до. Очевидно, композитор просит выделить, подчеркнуть басовую функцию. Помня оркестровые традиции уважительного отношения к басу, которое автор так же обнаруживает здесь, с самого начала глубоким погружением выделим этот бас в нюансе *p*. Но именно потому, что, во-первых, много раз повторяется одна и та же нота, а, во-вторых, солист вступает при этом в низком регистре, а значит приглушённо и тихо, уже с третьего такта значительно выделять басовую ноту, отмеченную композитором штилем вниз, не стоит. Но вот с седьмого такта басовая линия начинает выразительно двигаться, создавая замечательный и характерный подголосок к мелодии. К величайшему сожалению, очень часто это красивейшее место не замечается концертмейстерами. Здесь хочется вспомнить характерную оркестровую краску, подобную той, что возникает тут – когда мелодизированный бас, исполняемый виолончелями или контрабасами в низком регистре, дублируют фаготы. Очень интересное густое, «маслянистое», неповторимое и выразительное звучание, образующееся от слияния этих тембров в низком регистре! Поэтому совершенно необходимо, по мере возможности, с седьмого по одиннадцатый такты красиво проинтонировать глубоким туше мелоди-

зированной басовой линии, последовательно выделенную композитором. Это замечательно оживит музыкальную ткань.

Следующие замечательные оркестровые краски, точно так же очень часто не реализуемые концертмейстерами при исполнении этого аккомпанемента, обнаруживаются в девятнадцатом – двадцать четвёртом тактах, после смены ключевых знаков (с *dur*-ный эпизод). Вот как он выглядит в оригинале:

Allegro moderato

Вот. смо-ри, лу-на зла-та-я, ти-ше... чу... ги-та-ры

Animato

звон... Вот - ис-пан - ка мо-ло-да - я о-пер

Начиная с девятнадцатого такта, мы видим в сопровождении четвертные аккорды, отмеченные штрихом *staccato* и нюансом *p*. Никаких других характерных авторских указаний здесь нет. Но, во-первых, представим себе описываемую здесь сцену, самую волнующую, интригующую ситуацию – лунной ночью мужчина пришёл к балкону любимой женщины и, играя на гитаре, вызывает её на свидание, многократно прося, страстно призывая «ножку дивную сквозь узорные перила» продеть... Даже при общем тихом нюансе, ситуация очень волнующая, психологически напряжённая. И, во-вторых, если при этом мы вспомним оркестровый стиль Даргомыжского – яркий, театрально-обострённый и выразительный, мы поймём, что это *staccato* – не что иное, как имитация оркестрового *pizzicato* всей струнной группы, что эти аккорды звучат тихо, но интригующе, авантюрно остро, захватывая дух именно неожиданностью этого штриха. И играть их с девятнадцатого по двадцать четвёртый такты необходимо очень легко, остро, предельно коротко.

Я ощущаю это *pizzicato* всей струнной группы отличающимся от подобного штрихового приёма в арии Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, рассмотренной нами в предыдущей главе. Это не томно-лирическое звучание, а остро-авантюрное, дерзкое и неожиданное. И, при этом, тихое. Поэтому, исполнение этого места должно быть без правой педали вообще. Возникающая при этом острота может быть чуть смягчена туше пианиста. Самая минимальная педаль возможна только в случае грубо звучащего рояля. Очень часто именно эти аккорды исполняются концертмейстерами мягко, деликатно, нежно, протяжён-

ным *staccato*, как будто играемым смычком, что является, на мой взгляд, принципиальной ошибкой.

Сразу же после эпизода с аккордами *pizzicato* оркестровые «приключения» в этом романсе продолжают. (Я называю оркестровые проявления в фактуре этого романса «приключениями», так как они напрямую связаны с захватывающей и волнующей атмосферой ночного любовного свидания.) Весь эпизод с двадцать пятого по тридцать третий такты я предлагаю рассматривать, как подражание гитарным наигрышам, что точно соответствует поэтическому тексту именно в этом месте: - «тише,... чу,... гитары звон...».

Поскольку гитара по природе своей щипковый инструмент, то и туше пианиста, соответственно, в обеих руках должно быть острым, активным, лёгким и чётким. И при этом обязательно с лёгкой дымкой правой педали. Ведь мы знаем, корпус гитары резонирует, отвечая своим струнам, а это – важная особенность, так украшающая гитару.

По поводу правой педали, необходимой при имитации гитарного аккомпанемента на фортепиано, хочется вспомнить серенаду Ф. Шуберта *d-moll*, где в самом начале, во вступлении фортепиано, восьмые ноты в правой руке партии пианиста отмечены штрихом *staccato* под лигой. Эти восьмые ни в коем случае нельзя играть отрывисто, без правой педали. Равно как и не совсем верно будет мягкое *tenuto* при их исполнении, как бы струнным штрихом на глубокой правой педали. Именно осознание того, что это – не что иное, как имитация гитары, приводит меня к убеждению, что восьмые ноты аккомпанемента в серенаде Шуберта надо играть лёгким, нежным *staccato* на правой педали.

В завершение хочется привести два интересных примера проникновения оркестрового мышления в фортепианное. Это романсы С. Рахманинова.

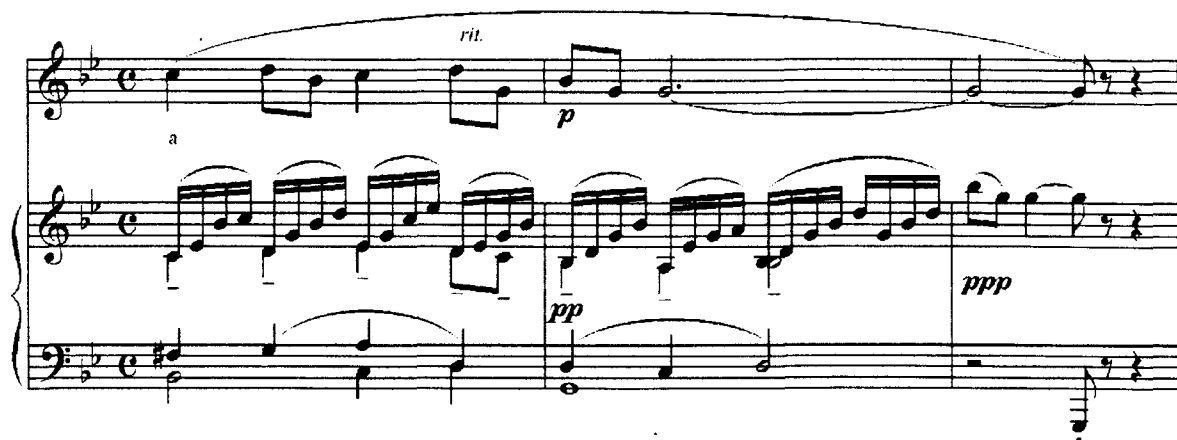
Романс «Полюбила я на печаль свою». Здесь я хочу обратить ваше внимание на два момента. Во-первых, арпеджиато в начале:

Adagio sostenuto

Музыкальный фрагмент из романса С. Рахманинова «Полюбила я на печаль свою». Заголовок: **Adagio sostenuto**. Динамика: *mf*. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. В начале фортепианной партии (справа) показан арпеджиато. Под нотами вокальной партии приведены русские слова: По-лю - би - ла - я на пе - чаль сво-ю — си - ро.

В этом романсе, написанном в романтическом стиле, я убеждён, арпеджиато должно играть с попаданием на первую долю последней ноты арпеджируемого аккорда. При этом все остальные предшествующие ноты должны играть за счёт предыдущей доли. Однако практически всегда в этом романсе концертмейстеры проявляют удивительную небрежность при исполнении этих начальных арпеджированных аккордов. Поскольку общий характер романса довольно драматичный, говорить о мягком и нежном звучании арфы, и соответствующем туше пианиста, здесь не приходится. Даже в тихом, на *p* арпеджиато должно быть чуть более суровое, крепкое, мужественное.

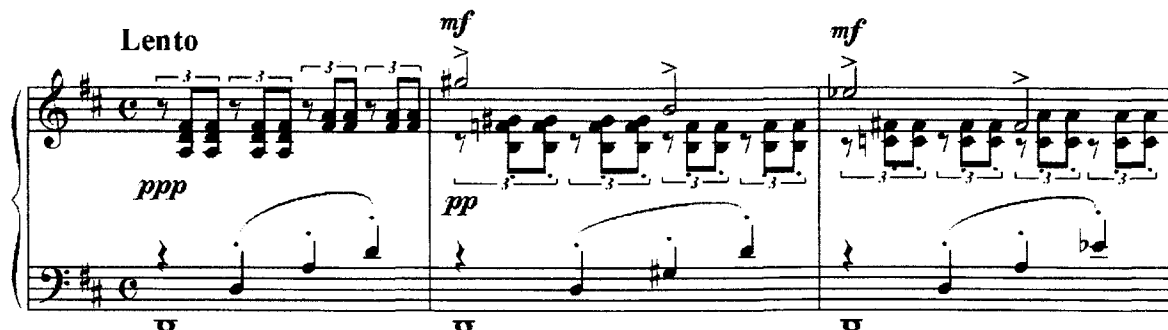
А, во-вторых, я хотел бы отметить в этом романсе то, что напрямую связано с содержанием этой главы. Речь идёт об окончании романса, о его последней ноте. Вот как это выглядит в авторском тексте:



Мы видим, что последняя нота выписана восьмой, и к ней добавлен штрих *staccato*. Такое окончание было бы очень странным и непонятным для лирического романса. Многие лирические романсы оканчиваются протяжёнными звуками на тянущейся, замирающей правой педали. И именно так очень часто и заканчивают этот романс концертмейстеры, не обращая ни какого внимания на выставленный автором штрих к последней ноте. Но в том-то и дело, что это лирико-драматический романс. И для меня совершенно очевидно, что эта последняя восьмая нота *соль* на *staccato* – не что иное, как имитация *pizzicato* контрабаса. Для сравнения хочется привести очень похожий случай – из партитуры оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в самом начале, *pizzicato* контрабаса, первая нота *ре*. Опера начинается сольной нотой контрабасов *pizzicato*. И последнюю ноту романса С. Рахманинова нужно мыслить тоже как *pizzicato* контрабаса и играть её, поэтому, глубоким, протяжённым, но, безусловно, *staccato*. Но при этом, обязательно, почти сразу снимать правую педаль. Не совсем сразу, ведь *pizzicato* на контрабасе, как уже отмечалось, не гаснет мгновенно. В этом романсе округлое глубокое *staccato* с небольшим педальным послезвучием очень удачно, характерно и психологически точно завершит исповедь солиста. Не сомневаюсь, что именно этого хотел здесь композитор.

Тот же приём, оригинальное подражание оркестровому *pizzicato* использовал Н. Римский-Корсаков в романсе «О чём в тиши ночей» - самое начало, октавы в партии левой руки. Буквально во всём первом эпизоде эти октавы нужно играть *staccato* при небольшой правой педали – её глубина и протяжённость определяется индивидуальными свойствами рояля и акустики, но цель, к которой нужно стремиться – гулкое, протяженное *pizzicato* контрабасов в оркестре. Оркестровая краска для меня несомненная. Краска, не замечаемая моими коллегами повсеместно...

Теперь хочется рассмотреть романс С. Рахманинова «В молчаньи ночи тайной», в котором оркестровое мышление выразилось в сопоставлении сильно отличающихся фоновой окраской различных звуковых пластов, что напоминает многотембральный оркестр. Вот его начало, которое мы и будем рассматривать, как пример:



Мы видим, как С. Рахманинов тщательно и последовательно подчеркнул, на сколько по-разному он ощущает, и как по-разному он просит исполнять различные элементы фактуры сопровождения, а именно: предельно тихие последования аккордов, следующих в триольном ритме – робкие и осторожные; и, вместе с тем, глубокие и чувственные ниспадающие интонации, которые сопровождаются значительно более звучным нюансом. Этот яркий контраст – и фонический, и психологический, полезно представить себе именно оркестровыми тембрами. Думается, что аккорды в триольной пульсации – это тихий шелест струнных, нежно, едва касаясь играющих смычком. А вот полный любви и томления звучный ниспадающий голос можно представит себе по-разному. Это или острый, сверкающий тембр трубы, играющей на *tr* (может быть, засурдиненой), или густой и глубокий, томительный тембр гобоя на *mf*. Но в любом случае, этот замечательный, так ясно обозначенный контраст нужно хорошо организовывать, и стремиться именно к оркестровому богатству и разнообразию в звучании рояля (насколько это позволит конкретный инструмент).

Мы рассмотрели несколько случаев проникновения оркестрового мышления в фактуру фортепианных аккомпанементов. Иногда оно совершенно очевидно, иногда это желание найти оркестровость, оркестровые краски в фортепианной фактуре – только наше предположение. Но оно, безусловно, сделает исполнение более интересным, рельефным и выразительным. Только очень важно при этом не в противоречить замыслу автора, его стилю. И арсенал предполагаемых оркестровых средств должен точно соответствовать оркестровому стилю этого композитора или стилю его эпохи.

Но, к сожалению, гораздо чаще происходит другая беда – ни о какой-либо оркестровости и красочности концертмейстеры не задумываются вообще. Они просто не замечают её и играют «пианистично», так, как им привычно и обычно, то есть однообразно и совершенно не интересно, не так, как задумывал автор. Концертмейстеры при этом мыслят фортепианно, и не мыслят оркестрово.

Главный вывод, который нужно из всего этого сделать – оркестровое мышление является очень важной составной частью в исполнительском процессе любого музыканта, как пианиста-солиста (или исполнителя-солиста на любом другом инструменте), так и концертмейстера (им, нередко, так же оказывается исполнитель на любом инструменте). Оркестровое мышление важно и при исполнении оркестровых переложений, и, довольно часто, при исполнении аккомпанементов, написанных для одного инструмента, оно имеет место и в камерной, и в сольной музыкальной исполнительской литературе. Сложная, интересно и внутренне богато написанная музыка часто предполагает именно оркестровость в звучании и оркестровое мышление. Будем помнить об этом!

Глава 9

Импровизация.

Варьирование фактуры сопровождения в куплетных формах

В седьмой главе, посвящённой проблемам, возникающим при исполнении оркестровых переложений, мы столкнулись с необходимостью изменения нотного текста в партии сопровождения. В связи с этим упоминалась работа Е. Шендеровича, в которой он указывает, чем вызвана эта необходимость и почему она оправдана. В ней мы узнали, что есть такие ситуации, когда важнейшая установка русской исполнительской школы о недопустимости изменения

авторского текста предполагает исключения. Хотя иногда можно и возразить, что оркестровое переложение – это не авторский текст, а его переработка, иногда очень существенная.

Сейчас я предлагаю рассмотреть другую ситуацию, когда концертмейстеру необходимо внести изменения в текст сопровождения даже тогда, когда этот текст написан самим автором.

Возьмём примеры из повседневной концертмейстерской практики (и, уверен, мои коллеги могут привести таких примеров великое множество). В дни празднования Дня Победы (9 мая) организуются концерты для ветеранов. Такие концерты у нас – традиция. И это очень хорошая традиция. И вот один из номеров такого концерта, посвящённого Великой Отечественной войне. На сцену выходят прекрасный солист и опытный концертмейстер. Они исполняют песню Т. Хренникова «Прощай, любимый мой, родной». И что же мы слышим? Прекрасная песня написана в традиционной куплетной форме. И этих куплетов в ней много (в разных изданиях число куплетов может быть разным). Они в образно-эмоциональном плане сильно отличаются друг от друга, прослеживается определённая драматургия. Певец, исполняя эту песню, безусловно, пытается реализовать эту драматургию, своими исполнительскими средствами выражает образное содержание и контрасты, заложенные в тексте. Но что делает концертмейстер? В отличии от живой и интересной партии солиста мы слышим однообразную партию сопровождения. В первом куплете звучит простой и ясный аккомпанемент. Этот аккомпанемент очень подходит к звучанию первого куплета. Но в последующих куплетах солист меняет характер исполнения, динамику, темп, партия сопровождения же не реагирует на это. Она звучит всё так же, очень просто и ясно. У певца лирическое высказывание сменяется гневным протестом и призывом к героической борьбе, к победе, у концертмейстера всё звучит неизменно. И, несмотря на профессионализм исполнения, партия сопровождения воспринимается, как однообразная и совершенно неинтересная. Безусловно, от этого общее эстетическое впечатление у слушателя снижается. Хотя концертмейстер – хороший пианист, он точно и верно исполнил свою партию. Но вот именно эта самая партия сопровождения – что-то с ней не так... Невольно ловишь себя на мысли, что аккомпанемент должен как-то меняться от куплета к куплету, что бы точно, интересно и ярко поддерживать те изменения, которые происходят в партии солиста, но этого не происходит.

Автор этой песни, Т. Хренников – прекрасный пианист, умеющий ярко и интересно аккомпанировать, разнообразно меняя манеру игры и фактуру самого аккомпанеента в зависимости от ситуации. Но почему же здесь он предлагает такой простой и неизменный аккомпанемент для всей песни? Если мы посмотрим, откуда взят этот аккомпанемент, всё станет ясно: это сборник популярных песен советских композиторов. Здесь собраны песни, интересные широкому кругу любителей популярной музыки. И аккомпанементы в этих песнях подобраны соответствующие, доступные всем любителям, даже совсем немного владеющим фортепиано, то есть, именно для этого сборника композитор осознанно написал очень лёгкий аккомпанемент. И когда непрофессиональный музыкант – любитель в домашней обстановке музицирует в меру своих возможностей, такой аккомпанемент очень уместен. Он приносит радость людям, непрофессионально владеющим фортепиано. Когда этот же аккомпанемент попадает в руки пианиста – профессионала, прекрасно владеющего своим инструментом, ситуация в корне меняется. Это, в каком-то смысле, напоминает следующую совершенно нелепую ситуацию: представьте себе, что мощный экскаватор, предназначенный для того, чтобы рыть огромные котлованы, подъезжает к детской песочнице, где маленькие дети своими формочками делают куличики из песка. То есть сразу же выясняется, что для профессионала это слишком лёгкий аккомпанемент. И именно осозная причину написания такого несложного аккомпанеента самим композитором, я считаю возможным изменения этого аккомпанеента, если эти изменения не будут противоречить законам жанра, в котором песня создана и если они не вступают в противоречие с общим содержанием самой песни.

Дело в том, что в нашей исполнительской практике сложилась допустимая степень свободы в тех или иных жанрах исполняемой музыки. У нас есть строгие жанры, где так называемое «импровизационное начало» не допускается, или возможно только для исполнителей высочайшего класса, признанных мастеров, а есть более свободные жанры, где импровизация возможна и приветствуется, а иногда она просто необходима, поскольку именно в импровизации, в атмосфере свободного музицирования раскрывается важнейшая особенность этих жанров, их неповторимая выразительность. И когда мы говорим о необходимости изменения текста сопровождения с целью создания более интересного и более разнообразно-выразительного художественного целого, мы имеем в виду именно те жанры, где импровизационность возможна и необходима по самой своей сути, как важная их черта. Перечислим эти жанры:

1. Народная песня (как правило, народное творчество тяготеет к импровизационности).
2. Цыганская песня (как разновидность народной песни).
3. Салонно – бытовой романс (русский светский салон 19, начало 20 века).
4. Эстрадно – популярная песня (20 – 21 век).
5. Жанры джазовой музыки.
6. Современные популярные стили и жанры.
7. Кино – музыка (по сути, это почти всегда эстрадный жанр).

Ещё совсем недавно многих из этих жанров не было в репертуаре академических музыкантов. Их избегали по разным причинам, вплоть до идеологических. Сейчас, слава богу, признано, что и в них создано много прекрасной музыки, и она зазвучала с академической эстрады. И нам, академическим музыкантам, приходится осваивать природу и особенности этих жанров. Одна из важнейших их особенностей заключена именно в импровизационности, которой и посвящена эта глава.

Сейчас в академической среде импровизация не распространена так, как в барочную эпоху, в эпоху романтизма. Это слово даже, в каком-то смысле, пугает многих моих коллег – современников. Действительно, импровизация – сложный процесс, требующий определённого дарования и определённых навыков, но всё же решить задачу, которую я сформулирую чуть позже, можно даже людям, не обладающим даром импровизатора. Более простыми приёмами и средствами. Об этом и пойдёт речь.

Собственно говоря, то, что я предлагаю делать, правильнее называть не импровизацией, а варьированием фактуры в куплетных формах. Именно так ставится задача: в куплетных формах, на основе уже имеющегося аккомпанемента, мы будем создавать новые модели музыкальных фактур для других куплетов. Для более полного выражения драматургии всего произведения, чтобы избежать однообразия там, где оно недопустимо.

Итак, я предлагаю работать с куплетными формами, где нам, по той или иной причине, предложен только один вариант аккомпанемента (который лишает исполняемое произведение яркости, необходимых контрастов и красок и затрудняет выражение заложенной в нём драматургии). Но, сразу оговорюсь, так бывает не всегда. Часто мы видим в предложенном нам аккомпанементе меняющийся характер фортепианной фактуры в разных куплетах. И тогда концертмейстеру нужно только достойно исполнить уже предложенный нотный текст, не внося в него никаких изменений. (Хотя, по логике жанра, даже в этих случаях изменения в фактуре сопровождения, импровизационность допустимы и не возбраняются, если только исполнитель уверен, что его нововведения не испортят общую звуковую картину, а внесут в неё новые интересные штрихи.)

Предлагаю следующую цепочку действий:

1. Сначала нужно проделать подготовительную работу, прежде чем приступить непосредственно к самому фактурному варьированию. Мы определяем стиль и жанр того произведения, с которым будем работать. Это сразу обозначит рамки, границы наших возможных действий,

выходя за пределы которых мы вступим в противоречие с природой данного произведения, что, конечно же, недопустимо. Например, сейчас стали очень популярны ритмы, гармонические обороты и фактурные модели, свойственные джазу, который так сильно отличается от известных нам европейских и азиатских музыкальных народных стилей. И, нередко, можно встретить обработки русских народных песен именно с применений этих характерных джазовых стилистических особенностей. Здесь, на мой взгляд, нужно соблюдать последовательность и аккуратность – пусть испанские народные песни остаются по сути своей испанскими, казахские – казахскими, а русские народные песни имеют фактурные, гармонические и ритмические особенности, близкие именно к русской этнической культуре. А то ведь, честное слово, за Державу обидно! Уточним при этом, что мы имеем в виду не транскрипции, не «фантазии на тему...», а именно обработки народных песен, что уже ко многому нас обязывает, но дело не только в этом. Жанровая и стилистическая определённости предполагает определённые приёмы варьирования, изменения фактуры сопровождения, допустимые, и характерные именно в этом стиле и жанре, что существенно облегчает нам нашу задачу. Так, танцевальной музыке и танцевальным песенным жанрам свойственна ритмическая упругость и постоянство. Лирической музыке, лирическим песням – лирические модели аккомпанирующих фактур. Драматичным песням – повествованиям свойственны драматические приёмы фактурной работы. Особо подчеркну, что здесь будут рассматриваться очень простые и ясные фактурные приёмы, доступные абсолютно любому пианисту – концертмейстеру, не требующие композиторского дарования.

2. Определив стиль и жанр, мы внимательно просматриваем словесный текст, предлагаемый к исполнению. Исходя из этого текста, намечаем общую драматургию нашей предстоящей фактурной работы. Именно стремясь к простоте и ясности, предлагаю в куплетных формах определённую фактурную модель распространить на весь куплет целиком. Так, имеющийся у нас изначально аккомпанемент, можно оставить неизменным для одного из куплетов. (Чаще всего для самого первого.) Обнаружив в одном из последующих куплетов значительное эмоциональное обновление, контраст, перемену, намечаем для этого куплета другую фактурную модель, которую мы будем называть «Модель № 2». Во многих песнях, написанных в куплетной форме, таких перемен и эмоционально – драматургических событий, контрастов, может быть несколько. И для каждой такой перемены мы намечаем, соответственно, новую модель, а именно, «Модель № 3», «Модель №4», и так далее, в зависимости от конкретного произведения и конкретного текста, на который эта песня (это произведение) написана. Каждая новая фактурная модель будет определяться сущностью произошедшего события, драматургического обновления, контраста. При этом, конечно же, необходимо учитывать пожелания нашего солиста или педагога, если работа ведётся под его руководством, если у солиста или у педагога уже есть свой драматургический замысел. Именно этот замысел мы и будем выражать нашей переменной фактурных моделей. Если будет исполняться немного куплетов, только три – четыре (нередко современные песни в оригинале именно столько куплетов и имеют, народные же многокуплетные песни также нередко сокращаются именно до трёх – четырёх куплетов), мы можем для каждого куплета наметить свою фактурную модель. Учитывая, что для первого куплета аккомпанемент уже дан, нам нужно создать ещё три модели аккомпанемента.

3. Ещё один очень важный момент в нашей вступительной работе непосредственно перед самим созданием новых фактур сопровождения. Необходимо очень чётко и точно знать, видеть, ощущать гармонический план нашего произведения, в данном случае песни. Кто-то видит гармоническую функцию мгновенно, безошибочно её определяет с ходу. Другому нужно сделать гармонический анализ заранее и прямо в нотном тексте карандашом обозначить аккорды, функции, применяемые здесь. (В нашем случае это весь первый куплет.) Именно стремясь к простоте и ясности нашей работы, я предлагаю гармоническую сетку всего произве-

дения оставить неизменной, а также пусть неизменными будут мелодия и бас. (Хотя иногда гармонию и бас можно очень удачно изменять, не вступая при этом в противоречие с эстетическим миром всего произведения, но такие изменения требуют хорошего гармонического чутья и опыта, тонкого музыкантского мышления, а условием нашей работы должны быть простота и доступность самому широкому кругу профессиональных концертмейстеров.) Итак, основные параметры, определённые нами по имеющемуся у нас первому куплету, мы оставляем неизменными, а именно: мелодию, гармоническую сетку и бас. Вступительная часть работы закончена.

Теперь приступаем непосредственно к самому фактурному варьированию. Учитывая, что гармония и бас у нас уже есть, нам нужно выбрать необходимую фактурную модель, подходящую для данного эмоционального состояния, соответствующую стилю и жанру исполняемого произведения. Намечу некоторые, часто применяемые фактурные модели в самом общем виде, опираясь на которые каждый самостоятельно будет находить и создавать собственные аккомпанементы. Опять же, для простоты и ясности мы будем опираться на уже имеющуюся у нас модель аккомпанемента первого куплета, так или иначе внося в неё небольшие изменения.

Дублирование уже имеющейся мелодии солиста (как правило, в партии правой руки):

1. унисонное дублирование;
2. интервальное дублирование (в терцию, в сексту, с применением других интервалов, дублирование меняющимися интервалами);
3. октавное дублирование (для более значительных и звучных фактур);
4. аккордовое дублирование;
5. меняющиеся, комбинированные виды дублирования для достижения большего пианистического удобства (аккордовое дублирование, переходящее в октавное, интервальное);
6. очень эффектное и, вместе с тем, очень простое дублирование, буквально перенесённое в другую октаву, как правило, в более высокую (например, мелодию, исполняемую в первой октаве, иногда уже так или иначе дублирующуюся, исполнять во второй октаве с сохранением имеющегося дублирования);
7. более сложное перенесение дублирования из одной руки в партию другой руки (с изменением октавы, с соответствующим изменением общего фактурного рисунка).

Гармонические фигурации:

1. Гармоническая фигурация по звукам трезвучия в прямом виде (вверх или в низ);
2. различные виды ломанных гармонических фигураций;
10. гармоническая фигурация с неаккордовыми звуками (мелодизированная) – проходящие, задержания, предъёмы. Неаккордовые звуки могут быть на сильную, относительно сильную долю, но гораздо чаще на слабое время в такте;
11. гармоническая фигурация в правой руке;
12. гармоническая фигурация в левой руке;
Желательно при этом не попадать гармонической фигурацией в мелодическую зону, то есть в то тесситурное пространство, где в данный момент звучит мелодия, чтобы не мешать ей, не заглушать её;
13. гармоническая фигурация, переходящая из руки в руку;
14. дуольная гармоническая фигурация;
15. триольная гармоническая фигурация;
16. квартольная гармоническая фигурация.

Перемена ритмической основы, составляющей гармоническую фигурацию, очень эффектно обновляет фактуру аккомпанемента. Это же перемена применима и к аккордовым столбам.

Аккордовые столбы:

17. Многозвучные и более компактные, сжатые до одного интервала;

18. часто повторяемые, как правило для правой руки и редко повторяемые, изложенные более крупными длительностями для левой руки;
19. аккордовые столбы с неаккордовыми звуками (например, для острых драматических моментов);
20. аккорды в тесном расположении для правой руки, в широком для левой;
21. арпеджируемые аккорды в левой руке, в правой руке, в обеих руках одновременно (возможны разные виды арпеджирования). Часто используются в лирической музыке как имитация гуслей и арфы;
22. тремолируемые аккорды для кульминационных и остродраматических моментов.

Ритмические модели аккомпанемента для танцевальной и характерной музыки.

23. Ритмизованные гармонические фигурации. Вспомним Хабанеру Ж. Бизе из оперы «Кармен», «Время вперёд!» Г. Свиридова, партия фортепиано, левая рука;
24. чередование движущегося баса на сильное и аккордов на более слабое время. Это чередование, как правило, оstinatно, состоит из повторяющихся ритмических групп, ритмических блоков;
25. различные преобразования этого оstinатного сочетания «бас – аккорд». Варианты бесчисленны и очень эффектны.

Более сложные приёмы в построении фактурных моделей:

26. Подголоски к мелодии (возможны в разных этажах звучащей фактуры);
27. активизация аккомпанемента в моменты остановки мелодии. (Имеется в виду появление в фактуре аккомпанемента новых функций, не используемых до этого.)

Общие пожелания к создаваемым фактурным моделям аккомпанемента:

А) Внимательно относиться к тесситуре, в которой звучит ваш аккомпанемент. Очень низкая тесситура, равно как и очень высокая сильно изменяют общий характер звучания. Поэтому, без особых, специальных задач, необходимо избегать аккордов в тесном расположении и арпеджио в крайне низком регистре в левой руке. (Что можно нередко наблюдать у неопытных концертмейстеров). Грохочущие басы могут испортить любой аккомпанемент. Точно также, без особой надобности, избегать и крайнего верхнего регистра в правой руке.

В) В общем стараться сохранять избранную модель аккомпанемента для всего куплета. Излишняя пестрота может испортить общее впечатление. В припеве, если он есть, фактурная модель может измениться.

С) Если только это будет возможно, не занимать аккомпанирующей фактурой мелодическую зону – этому можно поучиться у П. И. Чайковского. Мелодии у него всегда очень хорошо прослушиваются в любом оркестре и в любом ансамбле, потому что его аккомпанементы избегают мелодической зоны, не мешают звучанию мелодии.

Д) При выборе фактуры аккомпанемента проявлять активность, но при этом обязательно учитывать трактовку солиста, характер его звучания, особенности его тембра, другие его индивидуальные особенности.

Е) Маленьких детей, если они – ваши солисты, а так же очень неуверенных в себе солистов старшего возраста может смущать и сбивать меняющийся аккомпанемент. В этом случае перемены в фактуре лучше делать небольшие, не так заметные, или вообще отказаться от них. Ибо удобство солиста – главное для концертмейстера.

Ф) Не забывайте сохранять неизменными бас и гармонию в вашем творческом процессе создания вариативных фактур. Менять бас и гармонию – большая ответственность. Взять на себя такую ответственность может только человек, чувствующий себя в достаточной степени одарённым, подготовленным и опытным.

Поскольку создание хорошего аккомпанемента дело достаточно сложное, требований к такой работе может быть много, но здесь, уверяю вас, главное попробовать и начать. Для начала других требований, я думаю, предъявлять не стоит. Пусть каждый сам найдёт свой путь.

В качестве примера можно поработать с фактурой сопровождения в двух разнохарактерных русских народных песнях.

Первой будет песня «Чернобровый, черноокий» в обработке К. Вильбоа. Как видим, это танцевальная плясовая песня. Вильбоа делает только один вариант сопровождения на все куплеты. Приведу самое начало этой обработки, а затем представлю несколько возможных вариантов, других фактурных моделей для других куплетов.

The image displays a musical score for the song "Чернобровый, черноокий" (Black-browed, black-eyed). The score is arranged for Soprano and six Piano parts. The Soprano part includes the lyrics: "Чернобровый - чер - но - о - о - кий. мо - ло - дец у - да - лый. - по - ло - нил он мо - ё - сердце." The piano accompaniment is divided into six parts, labeled Piano 1 through Piano 6. Piano 1 and Piano 2 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Piano 3, Piano 4, and Piano 5 have similar rhythmic patterns but with different harmonic textures. Piano 6 provides a harmonic foundation with chords and some melodic lines in both hands. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

В четвёртом такте обработки Вильбоа я изменил гармонию и бас. Считаю такое звучание более естественным для данной песни, не вступающим в противоречие с её стилем и характером.

Минимальные изменения вносил или только в партию правой, или в партию левой руки. Иногда в силу необходимости или особых условий (например, в кульминационном куплете, самом ярком) изменена партия обеих рук. При этом общие контуры оригинальной фактурной модели сохранены, то есть общий объём работы был небольшой, а достигаемое при этом разнообразие звучания заслуживает нашего старания и прилежания. Думаю, вы согласитесь, что проделанная работа не так трудна и страшна, как может показаться на первый взгляд. Причём написанное – только набросок. Реально всё будет каждый раз играть по-разному, пусть немного, но по-новому, что совершенно естественно и допускается здесь, в этом стиле, и только приветствуется! То есть элемент импровизационности, безусловно, присутствует, хотя, в общем это, прежде всего, варьирование аккомпанемента и очень осторожное. Для начала, думаю, будет полезно записывать хотя бы в виде набросков те или иные найденные удачные фактурные модели, если вы боитесь забыть их и не сохранить в памяти.

Вторая песня, сопровождение которой представлю в виде разнообразных фактурных моделей – распевная, протяжная русская народная песня «Ах ты, душечка...» в обработке Н. Иванова. Вот её начало и возможные варианты фактурного сопровождения:

Andante

The score consists of five systems. The first system includes the Soprano vocal line with lyrics: "Ах ты, ду - шеч - ка, крас - на де - ви - ца, зная, пой". Below it are four piano accompaniment variants, labeled Piano 1 through Piano 4. Each piano part shows a different harmonic and rhythmic approach to the accompaniment, with some featuring triplets and arpeggiated figures. The tempo is marked "Andante".

Я постарался очень простыми, иногда буквально элементарными средствами достичь разнообразия в фактурном оформлении неизменной мелодии. При этом почти везде оставлял неизменными бас и гармонию, за исключением одного момента в обработке Вильбоа, когда он, на мой взгляд, не очень точно передал гармонический оборот в русской песне. Иногда переносил бас или дублируемую мелодию в другую октаву. Согласитесь, для такой работы не нужно особого композиторского и импровизационного дара. Я действовал очень просто, но при этом достигал разнообразия, которое так нужно в подобных куплетных формах.

В связи с этой вариационной (отчасти импровизационной) работой хочется затронуть ещё одну проблему нашей концертмейстерской практики. Когда, волей-неволей, приходится применять эти же принципы вариационной работы, но уже в другой ситуации, когда к нам попадают несколько необычные аккомпанементы. Если мы будем внимательны, то обнаружим, что это не фортепианные аккомпанементы. Это аккомпанементы, написанные для баяна, иногда, правда, значительно реже, для гитары. Баянные аккомпанементы узнаются по характерным баянным обозначениям в нотном тексте – буквы и цифры в партии левой руки, басовые ноты без штиля, взятые в скобки. В фортепианной литературе такие обозначения не используются. Часто такие баянные аккомпанементы удобны для исполнения на фортепиано, но иногда у пианистов возникают неудобства, даже казусы. Например, такие: нотный текст, написанный для одной руки, напозаывает на нотный текст для другой. То есть партии двух рук, почему-то, тесситурно совпадают. Что не составляет никакой проблемы для баяна – вспомним, что на баяне для каждой руки своя независимая клавиатура. При исполнении такого аккомпанемента на фортепиано, с единой клавиатурой для обеих рук, такой аккомпанемент неудобен, нерационален, а иногда просто неисполним. И нам, пианистам, необходимо как-то изменить его, «фортепианить». Это совсем несложно и, конечно же, допустимо, а иногда просто необходимо. Опять мы сталкиваемся с ситуацией, когда концертмейстер играет (вынужден играть) не то, что написано в нотах. Для решения проблемы в этом случае нужно в партии аккомпанирующей

руки изменить расположение аккордов или гармонических фигураций таким образом, чтобы не мешать исполнению партии той руки, где в данный момент более важная, более выразительная функция – мелодия или подголосок.

Если же в неудобном для пианиста месте баянного аккомпанемента в обеих руках звучат вторичные функции, то, по усмотрению самого пианиста, можно менять партии обеих рук. И здесь уже пианистическое чутьё и опыт (в том числе и моторный) должны подсказать, что нужно изменить в партии сопровождения, чтобы текст стал пианистичным. В качестве примера привожу обработку русской народной песни:

Adagio

The musical score is divided into three systems. The first system includes the Soprano part (Soprano), the Bajan part (Баян), and the Fortepiano part (Фортепиано). The second system includes the vocal line (S), the Bajan part (Б-н), and the Fortepiano part (Ф-но). The lyrics are written under the vocal line: "Я в са - до - - - чке бы - ла - - - да я цве - точ - ки рва". The piano accompaniment is marked *mf* and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 7, М, Б).

Несколько иначе обстоит дело с гитарным аккомпанементом. Сразу же обращает не себя внимание то, что он выписан только на одной строчке и в скрипичном ключе. И поэтому будет звучать неубедительно высоко, и неестественно, что сразу насторожит нас, пианистов, когда мы увидим такой аккомпанемент «фортепианным» глазом. Тут нужно учитывать, что гитара – инструмент, транспонирующий на октаву вниз, то есть реально партия гитары звучит на октаву ниже, чем она написана. Также нужно учесть и то, что фактурные возможности гитары гораздо скромнее, чем возможности фортепиано. Наш фортепианный аккомпанемент может быть для передачи того же образа значительно более насыщенным и фактурно наполненным, чем гитарный. Нам нужно однострочную фактуру гитары превратить в двуручную пианистическую, угадав при этом в гитарном аккомпанементе бас и другие функции, если они явно не обозна-

ченны, дополнить их, доразвить, если надо – продублировать и удвоить. (Опять же, сохранив при этом неизменными бас и гармонию оригинальной гитарной фактуры.) Вот пример такой работы – романс Булахова «Не пробуждай воспоминаний»:

(Вокал)

Не пробуждай - вос - по - - - ми - на - нья

(Гитара)

mf *p.* *p.* *p.* *p.*

Piano

mp *p*

3

ми - нув - ших дней, - - - - - ми - нув - ших дней,

5

p. *p.* *p.* *p.*

5

Pno.

espressivo

Ещё и ещё раз напоминаю о важности баса и гармонии, как основных параметрах музыкального произведения (помимо мелодии), изменив которые, мы можем нанести ему серьёзный ущерб, исказив его сущность.

Уверен, что когда вы попытаетесь варьировать фактуру в простых аккомпанементах народных и эстрадных песен, это очень понравится вам, вы почувствуете, как это приятно вашему солисту, и, вместе с тем, это совсем не так трудно, как кажется на первый взгляд. И, со временем, сможете хорошо и убедительно делать более сложные вариации, сможете импровизировать фактуру сопровождения буквально на ходу в тех произведениях, которые так нуждаются в этом, и будете при этом абсолютно правы, ведь ваши действия не нарушат законов музыкальной этики. Все талантливые люди, так или иначе, импровизируют. Каждый по-своему. Удачи вам!

Глава 10

Чтение с листа и транспонирование

В этой главе мы затронем совершенно особую сторону работы концертмейстера. Поговорим о том, с чем нам с вами постоянно приходится сталкиваться в самых разных формах и ситуациях. Речь пойдёт о чтении с листа и транспонировании. Читать с листа приходится абсолютно всем концертмейстерам, в каком бы классе они ни работали – у вокалистов, инструменталистов, в классе по дирижированию, в классе хорового пения, в классе хореографии. Транспонировать приходится вокальным концертмейстерам, а также с проблемой транспорта сталкиваются концертмейстеры, работающие с транспонирующими духовыми инструментами, которые звучат в другой тональности по сравнению с выписанной в нотном тексте – например валторна, труба, кларнет, саксофон.

Поскольку читать с листа концертмейстеру приходится в разных ситуациях, преследуя разные цели, добываясь при этом разных результатов, я думаю, будет верно, если мы признаем наличие разных видов чтения с листа, когда сам процесс исполнения незнакомого нотного текста происходит в разных формах.

Во-первых, это полноценное художественное, адекватно точное чтение с листа, когда концертмейстер исполняет свою партию в ансамбле с солистом (или с солистами, если в авторской партитуре их несколько), стремясь при этом к точному исполнению текста своей партии. При таком чтении с листа необходимо не только точно исполнять все выписанные ноты, но и соблюдать указанную в нотном тексте нюансировку, штриховые и темповые указания, выстраивать при этом драматургию всего произведения, ансамбль с солистом (или с солистами, если их несколько), а также сохранять стилистические особенности данного сочинения. Это, безусловно, трудное чтение с листа, требующее целого комплекса навыков и опыта. Об особенностях этого чтения с листа чуть позже. Пока же отметим другой вид чтения с листа, отличный от первого.

Это, во-вторых, выборочное чтение с листа. Давайте вспомним ситуацию, которую мы рассматривали в предисловии – на вступительных экзаменах концертмейстер, аккомпанируя абитуриенту, вынужден с листа, без репетиций, исполнять очень трудный аккомпанемент. Чаще всего такие трудночитаемые аккомпанементы обнаруживаются в необычных, претенциозных обработках народных песен, в непианистичных оркестровых переложениях. В аккомпанементах же, написанных специально для фортепиано, в оригинальных вокальных сочинениях такое случается реже, эти аккомпанементы, как правило, очень пианистичны и особого труда для профессионального концертмейстера не представляют, но и среди них иногда оказываются очень трудные примеры, вызывающие необходимость применения этого самого выборочного чтения с листа, суть которого в том, что концертмейстер, по мере необходимости, облегчает фактуру исполняемого произведения и исполняет её не полностью, опуская трудные детали и внося некоторые изменения, которые облегчают чтение с листа. Художественная же составляющая в полном объёме здесь, как и в первом случае, остаётся обязательной. Об этом чтении с листа тоже более подробный разговор пойдёт позже.

И, наконец, в-третьих, обозначим ещё один вид чтения с листа, так же часто применяемый концертмейстерами. Условно назовём его «техническое» чтение с листа. Оно происходит не на сцене, это не художественное исполнение произведения от начала и до конца, соблюдение всех художественных деталей при этом, как цель, уже не преследуется. И, самое главное, о точном исполнении всего нотного текста данного произведения при этом речь вообще не заходит. Имеется в виду рабочее, происходящее в классе в репетиционное время или на уроке с педагогом и учеником чтение с листа нового произведения для ознакомления с ним как солиста, так, часто, и педагога. Подбираются новые произведения в репертуар для исполнителя, и концертмейстеру нужно показать, озвучить неизвестное произведение. Задача концерт-

мейстера при этом усложняется тем, что он одновременно читает не две, как обычно, строки с нотным текстом, а три и больше – в зависимости от особенностей данного сочинения. Это делается для того, чтобы у солиста и педагога сложилось, насколько это возможно, общее впечатление о рассматриваемом произведении, то есть, тут мы имеем чтение с листа всей партитуры, в которой уровень сложности разных партий, её составляющих, очень неоднороден. Концертмейстеров не обучают, к сожалению, такому чтению с листа, и сама жизнь заставляет их научиться этому. Тут с ходу приходится делать переложение всей партитуры для двуручного исполнения, и это с листа! Как это происходит, мы так же рассмотрим особо.

Для того чтобы серьёзно и профессионально вести разговор о различных видах чтения с листа, применяемых концертмейстером в работе, необходимо разобраться, как происходит чтение с листа в самом общем виде, что лежит в его основе. Что именно помогает пианисту (или исполнителю на другом музыкальном инструменте) легко и без проблем с ходу исполнять совершенно незнакомый музыкальный текст.

Говорят, что хорошо с листа читает тот, кто часто делает это. Мы регулярно слышим это высказывание, но оно, по сути, не отвечает на вопрос, как научиться хорошо и бегло читать с листа. Я выскажу свои мысли по этому поводу.

Дело в том, что процесс чтения нот с листа очень похож на чтение нами словесного текста. Когда мы легко и стремительно читаем абсолютно незнакомый нам словесный текст, мы, безусловно, хорошо знаем язык, на котором этот текст написан. То есть, нам знаком лексикон, словарный состав языка, будь то язык литературный, разговорный или специальный. Именно в силу знания не только лексикона, но и манеры, стилистических закономерностей того, как излагается текст в тех или иных случаях, мы, настроившись на определённый стиль, легко прочитываем написанное. Но, обратите внимание, как только происходит неожиданный, стилистически чуждый для данного текста, для данной манеры речи оборот, необычная фраза, мы испытываем из-за этого затруднение при чтении, как бы спотыкаемся. Именно это происходит, когда нам попадаете неожиданное, странное слово. Общий темп чтения из-за этого значительно замедляется. Иногда нам приходится даже останавливаться и прочитывать это необычное слово буквально по складам, то есть реально мы даже не отдаём себе отчёта в том, что почти всегда не прочитываем слово целиком, до последней буквы, а увидев только первые буквы слова или его общие контуры, по контексту из уже прочитанного до этого, догадываемся, что это за слово, то есть узнаём его. Наш глаз, не дочитав это слово до конца, перескакивает вперёд знакомиться, предугадывать следующее слово. Именно это предугадывание и есть одно из основных условий быстрого и без проблемного чтения словесного текста.

Для проведения аналогии с чтением нот с листа, нужно ясно осознать, что лежит в основе этого предугадывания читаемого, то есть, что такое знание языка, поскольку оно является обязательным условием беглого чтения с листа.

Знание языка – это большой совокупный опыт, приводящий к глубокому осознанию культуры языка, разных его проявлений, его стилистического богатства, жизненного разнообразия. Это осознание внутренней логики, норм построения словесных конструкций, слагающих текст, осознание диалектики рационального и эмоционального в нашем языке. Мы можем даже не осознавать этого знания в себе, оно присутствует на подсознательном уровне. Без этого знания нет полноценного и богатого общения. Без него невозможно беглое чтение словесного текста. Так вот, при чтении с листа нотного текста происходит примерно тоже самое. В основе хорошего, беглого чтения нот с листа лежит глубокое знание искусства музыки, её природы, её языка, прежде всего – знание самой музыкальной грамоты, правил написания нотного текста, профессионально точное понимание логики построения музыкальной ткани, её развития. Огромное значение для понимания музыкального языка имеет хорошее знание гармонии – науки о соединении аккордов и голосоведении при этом; знание особенностей разных музыкальных стилей, в которых эта музыкальная ткань будет по-разному реализовываться.

ваться; знание стилевых особенностей выдающихся композиторов, чьё творчество повлияло на формирование музыкального языка целой эпохи; знание формообразующих принципов развертывания музыкальной мысли; знание жанровых закономерностей, не учитывая которых нельзя адекватно ориентироваться в нотном тексте. Сейчас мы перечислили некоторые проблемы, понимание которых необходимо для чувствования, осознания и воспроизведения языка музыки. То есть, если говорить в самом широком смысле, чтобы хорошо играть с листа, надо, прежде всего, быть хорошо образованным музыкантом, хорошо чувствовать и понимать язык музыки.

И в результате при чтении нотного текста у нас срабатывает примерно тот же механизм, что и при чтении словесного текста. Происходит предугадывание развёртывания музыкальной мысли, музыкальной ткани.

Давайте посмотрим, как это выглядит в реальности. Предположим, надо играть с листа аккомпанемент вокального произведения В. А. Моцарта, написанного для голоса и фортепиано (сопровождая при этом солиста).

Прежде всего, нам необходимо знать тональность произведения, меняется ли она в дальнейшем, тоже нужно знать и о размере, и о темпе данного произведения – постоянны ли они, нам необходимо настроиться на темповую драматургию – какой темп задаётся в начале и будет ли он изменён в дальнейшем (если есть такая возможность, необходимо бегло пролистать всё произведение, в противном случае придётся реагировать на смену темпа, тональности и размера на ходу, что несколько труднее).

Далее мы настраиваемся, что это будет произведение классического стиля, где присутствуют традиционные гармонические обороты, в общем, хорошо нам известные. То есть характерные аккордовые цепочки, используемые в этом стиле, логика отклонений в другую тональность и логика модуляций, типичные каденции – завершения музыкальных периодов, тоже известные нам, и т. д..

При этом мы будем играть не просто набор отдельных нот, которые, в какой-то момент вдруг во что-то складываются. Во время чтения с листа мы осознанно играем моцартовскую мелодию с аккомпанементом, характерным именно для Моцарта, мы настраиваемся, что это будут традиционные фортепианные фактуры, применяемые этим композитором и потому легко узнаваемые нами. Видя фортепианную фактуру, мы мгновенно настраиваем свои мышечные ощущения в руках для предстоящей работы – будет ли это аккордовая фактура, или фактура, изобилующая пассажами и арпеджио. Мгновенно срабатывают предположения о возможных вариантах аппликатуры в трудных местах (опять же, если есть возможность, желательно бегло увидеть это заранее, часто для этого достаточно двух – трёх секунд.). Вспомним эти, набившие всем нам оскомину, технические зачёты! Но вот именно при чтении с листа мгновенно выстраиваемая нами аппликатура в гаммах и арпеджио показывает всем очень наглядно необходимость этих самых зачётов. Без доведённых до автоматизма аппликатурных рефлексов, вы, при чтении с листа, споткнётесь на первом же пассаже. Оказывается, чтобы хорошо читать с листа, надо, в том числе, хорошо играть гаммы и арпеджио.

Во время чтения с листа мы так же настраиваемся на моцартовское формообразование. Настраиваемся на строгое отношение к метрической пульсации, свойственное моцартовскому стилю, на его образный строй, на возвышенно духовный мир, создаваемый этим автором в своих произведениях, даже в лёгких и шуточных – в каждый данный момент при чтении с листа необходимо отслеживать характерные указания композитора в нотном тексте, указания о нюансе, штрихе и характере исполнения (эти указания также нужно видеть и не пропускать их появление при развёртывании музыкального материала). – На первый взгляд, это огромная информация, которую надо иметь в себе и мгновенно ею оперировать при чтении с листа. Но, уверяю вас, именно хорошая образованность и опыт во много раз упрощает этот процесс.

Но при чтении с листа концертмейстеру совершенно необходимо так же, помимо всего прочего, хотя бы бегло, параллельно со своей, видеть ещё и общий характер партии солиста: нет ли в ней неожиданных сюрпризов – ритмических несовпадений с партией сопровождения, мелких нот, требующих от концертмейстера особого внимания, необходимо контролировать и сами действия нашего солиста, потому что он главный, ведущий (в разных стилях, в произведениях разных эпох эти действия будут разными, о чём впереди специальная глава – «Различные стили аккомпанемента»), возможные замедления, ускорения и ферматы солиста, даже при чтении с листа – закон для концертмейстера! Кроме того, солист – живой человек, в любой момент он может совершить не совсем точные действия – например, вступить не вовремя, что-то забыть или просто что-либо исполнить не правильно, ошибиться. Такое, конечно же, бывает со всеми нами. И это обязан учесть концертмейстер, отреагировать на это при чтении с листа. Вообще это особый и совершенно необходимый для концертмейстера навык – контроль не только двух своих строчек, но и строки солиста, что и отличает работу пианиста – концертмейстера от работы пианиста – солиста. Об этом подробнее в главе «Подготовка к работе».

И в результате, имея определённый опыт, определённую натренированность, которая тоже необходима в этом деле, во время чтения с листа вы в какой-то момент почувствуете, что даже при беглом взгляде на фактуру исполняемого произведения, можете предугадать многие её детали – аппликатуру, штрихи, нюансы, даже не видя их. В сдержанных темпах успеваете всё это увидеть и воплотить, но в подвижных уже не удаётся. И именно предугадывание помогает вам более точно исполнять произведение, даже не видя, не успевая увидеть всех его деталей. Всё сказанное выше, имеет отношение к адекватному, точному чтению с листа, то есть к первому виду чтения нотного текста, обозначенного в этой главе.

При этом надо признать, что поскольку это чтение с листа в художественно законченном виде, да ещё с солистом, в силу сложности процесса здесь возможны некоторые неточности. Так, видя трудности в фактуре – октавные ходы в басу (например), да ещё с большими скачками, вы принимаете мгновенное решение: чтоб не промахнуться и сыграть всё чисто и аккуратно, вы снимаете октавное удвоение у одного из басов, или у нескольких из них, или у всех, смотря по сложности ситуации. И играете облегчённый вариант басового хода. Зато точно и не промахиваетесь при этом. Возможны так же облегчения особо сложных аккордов и замысловатых фигураций – пассажей. Из двух зол при чтении с листа приходится выбирать меньшее, а именно – играть немного облегчённый вариант фактуры, но зато чисто! (Чем пытаться играть абсолютно всё, но с погрешностями, которые заметны гораздо больше, чем облегчение фактуры.)

Если же придётся играть с листа оркестровое переложение, например, аккомпанемент к какой-нибудь оперной арии того же В. А. Моцарта, задача несколько изменится. Здесь мы уже будем иметь дело не с авторским тестом, а с переложением, сделанным кем-то другим. Вполне может оказаться, что текст этого переложения не всегда пианистичен, тем более при чтении с листа. Поэтому возможно некоторое переосмысления фактуры, причем на ходу (к счастью, не всегда). Для этого нужны не только смелость и уверенность, но, прежде всего, фактурный опыт – как одну фактурную модель заменить другой, не вступая при этом в противоречие со стилем Моцарта, не нарушая драматургии и не меняя эмоционального строя произведения. Так мы приближаемся к выборочному чтению с листа, отличающегося от точного и обозначенному в начале этой главы под вторым номером.

В связи с этим надо признать, что абсолютно точно читать с листа, да ещё достигая при этом высокого художественного результата, удаётся не всегда, хотя стремиться к этому по мере своих сил, конечно же, нужно постоянно. Всё, сказанное выше, относится к «посильным» текстам, когда мы видим с первого взгляда, что так или иначе, мы сможем прочитать этот текст, пусть даже кое-где слегка упростив его. Но так бывает не всегда. И мы подходим к той самой ситуации, которую рассматривали в предисловии, и в начале этой главы, а именно,

когда мы признаём, что в данной ситуации нотный текст для нас с листа неисполним. Уже говорилось, что это чаще всего сложно сделанные переложения народных песен, непианистичные оркестровые переложения, но иногда и очень сложные аккомпанементы к романсам таких композиторов, как С. Рахманинова, Н. Метнера или Р. Глиэра. Иногда эта фактура написана специально для фортепиано, написана пианистично, просто этот прекрасный, красивый, пианистичный аккомпанемент очень трудно прочитать с листа (вспомним ор. 38 С. Рахманинова). Такое, конечно же, бывает, тем более, когда автор – пианист-виртуоз. Такой аккомпанемент требует предварительного разучивания. Принимая во внимание особенность возникшей ситуации (например вступительный экзамен, мы на сцене с абитуриентом, и сесть выучить предложенный нам аккомпанемент мы никак не можем), нам надо искать выход. И мы делаем выбор – или плохо но всё же пытаемся читать с листа этот очень трудный аккомпанемент со всеми его деталями и в полном объёме, или на ходу радикально переделываем его следующим образом: оставляем неизменным бас, играть бас надо обязательно, играть, если они есть в этой фактуре, мелодию и подголоски, причём развитую мелодию, изложенную октавами или аккордами, можно упростить вплоть до одноголосного исполнения. А вот трудно исполнимую гармоническую фигурацию или аккордовые столбы мы изменяем по мере надобности. И тут на первое место выходит знание гармонии, умение во всех хитросплетениях фактуры увидеть гармоническую основу, гармоническую составляющую, ибо она, во что бы то ни стало, тоже должна оставаться неизменной и выполненной. Итак, мы чувствуем, что необходимо как-то упростить сложную фигурацию. Часто оказывается, что упрощать для спасения ситуации надо не всю фигурацию, а только какой-то её элемент, часть её, а именно: очень широкие размашистые ходы заменить более сжатыми, в более тесном расположении, отказаться от большого числа неаккордовых звуков в фигурации, если они причиняют серьёзное неудобство. Иногда приходится действовать более радикально – сложные виды гармонической фигурации заменять более простыми, исполнимыми в данный момент, но ещё раз подчеркнём, самое главное при этом – абсолютно точно сохранять гармоническую составляющую в её временном выражении и, хотя бы, в общих чертах, оставлять рисунок создаваемой фигурации (которую вынужденно упрощаем) подобным авторской, оригинальной. Даже если при этом получающийся аккомпанемент и будет уступать авторскому (который очень труден и неисполним с листа), эта беда несопоставима с той, когда концертмейстер, нажав правую педаль и пытаясь спрятаться за её гулом, что-то играет, только не то, что надо. Когда это происходит на сцене, рядом с солистом, да ещё и в ответственный момент, пережить такое не захочет ни один концертмейстер.

Как-то мне пришлось играть с листа один из поздних романсов С. Рахманинова, написанный им уже в иммиграции и почему-то не вошедший в полное собрание, изданное у нас в советское время, и потому совершенно неизвестный. Его аккомпанемент представлял собой чрезвычайно сложную и замысловато выписанную гармоническую фигурацию с огромным числом хроматизмов, и это всё в подвижном темпе. Вначале я пытался сыграть то, что написал автор. Но, к моему огорчению, выходила очень неудачная мешанина, при этом я совершенно не мог контролировать мой ансамбль с солистом, поэтому буквально в третьем такте был вынужден поменять тактику. Чтобы спасти положение, я стал левой рукой играть просто линию баса, как видел её, правой же, по мере возможности, пытался создать хотя бы отдалённое подобие рахманиновских фигураций, а главное, старался не мешать солисту. Этот случай очень запал мне в душу. И именно после этого я понял и решил для себя, что иногда, для сохранения целого, можно пожертвовать какими-то деталями. Каждый из нас в таких трудных ситуациях сам делает выбор, как ему поступить.

Сказанное здесь относится к выборочному чтению с листа, когда в зависимости от сложности ситуации концертмейстер принимает решение, насколько он упрощает авторский текст для

сохранения, в общем, приемлемого звучания. Стремление к художественной выразительности при таком чтении с листа остаётся обязательным.

Ещё большей переработке подвергается текст сопровождения, когда речь идёт о «техническом» чтении с листа, когда перед концертмейстером ставится задача исполнения одновременно с партией сопровождения партии солиста (или солистов, если их несколько), хотя общие принципы действия остаются те же. Анализируя функции музыкальной фактуры данного произведения, нужно в первую очередь сохранить неизменной мелодическую функцию, функцию подголоска и баса. Само же сопровождение может быть сильно упрощено, или даже буквально стать условным. Нужно лишь в самых общих чертах передать эмоциональную атмосферу оригинального первоисточника. И не надо при этом бояться сводить на нет фактурную роскошь аккомпанемента. Но вот мелодию надо исполнять точно, ритмично и выразительно, ибо в таком чтении с листа, когда вы показываете незнакомое произведение другим в не концертной, домашней обстановке, именно это самое главное. Кстати, этот вид чтения с листа можно назвать самым лёгким. И многие концертмейстеры боятся его, наверное, из-за того, что им непривычны такие радикальные действия с нотным текстом, когда играть приходится всю партитуру сразу, радикально упрощая сопровождение, делая на ходу гармонический и фактурный анализ неизвестного произведения.

Теперь нам необходимо коснуться вопроса транспонирования (перенесение нотного текста музыкального произведения из одной тональности в другую). Проблема оказывается не простой, для её решения предлагают массу разных приёмов. Например, при транспонировании на терцию вниз, партию левой руки пианиста, если она выписана в басовом ключе (что мы почти всегда и видим в фортепианных нотах), надо представлять выписанной в скрипичном ключе. То есть мысленно заменить басовый ключ скрипичным, при этом мысленно выставить при ключе нужные ключевые знаки, присущие той тональности, куда вы транспонируете и исполнять партию левой руки по получающимся при этом нотам, только в нужной октаве. И, наоборот, при транспорте на терцию вверх, нужно партию правой руки, если она выписана в скрипичном ключе, представлять себе в басовом, с нужными ключевыми знаками и в нужной октаве. Лично я всегда применяю первый приём, который касается транспонирования на терцию вниз и касается мысленной работы с партией левой руки (это приходится делать, если произведение, написанное для сопрано нужно аккомпанировать меццо-сопрано, что происходит довольно часто). Но как же быть при этом с исполнением партии другой руки, которую эти способы транспонирования не затрагивают, то есть, как транспонировать партию другой руки? Я транспонирую на любой интервал в любую сторону партии обеих рук, и о том, как это делаю, напишу позже. Пока же добавлю, что для терцовых транспортов предлагают ещё и другие действия – при транспорте на терцию вниз, например, к нотным станам обеих рук сверху добавляют (дорисовывают, специально чертят) дополнительную черту, снизу одну черту удаляют (тем или иным способом), на терцию вверх черту добавляют снизу, удаляя при этом на нотном стане черту сверху. Но это тоже только полумера, не решающая проблемы в целом, как транспонировать без всяких дорисовок и перестановок на любой интервал в любую сторону.

Мне же представляется, что самым надёжным, универсальным и верным приёмом для транспонирования в любую сторону и на любой интервал всей партитуры является ориентирование в гармонии, в сути происходящих гармонических перемен в каждый данный момент в транспонируемом музыкальном произведении. При этом гармонические стили у разных композиторов различны, в современных стилях встречаются типы мышления вообще не вписывающиеся в то понятие гармонии, какой мы её изучаем. И всё же, в основе транспонирования должен лежать именно этот тип мышления. Надо уметь свободно и точно мыслить гармонически. В подавляющем большинстве музыкальных стилей существуют часто встречающиеся, повторяющиеся гармонические ходы, обороты, приёмы, традиционные аккорды, модуляции, гармонические каденции. Видя и понимая происходящее с гармонией в транспо-

нируемом произведении в каждом конкретном месте, нужно перенести эту гармоническую составляющую в новую тональность, сохраняя при этом точно неизменным весь фактурный рисунок. Поэтому для успешного транспонирования нужно, помимо всего, хорошо ориентироваться в тональностях, причём буквально во всех, чтобы мгновенно и легко представить себе тот или иной гармонический оборот в любой заданной тональности.

При этом уточню, что хорошо знаю и поэтому мгновенно переношу гармоническую сетку в другую тональность в известных мне произведениях. Известные произведения, поэтому, транспонировать очень легко. В неизвестных произведениях с неизвестной гармонией транспорт даётся иногда труднее, поскольку постоянно есть вероятность появления необычных, нестандартных гармонических ходов, осознание которых и перенесение в другую тональность с большой скоростью требуют особого нервного напряжения, особой концентрации. И при плохом самочувствии или при усталости вероятность ошибки здесь возрастает. Поэтому, видя, что в транспонируемом произведении достаточно сложная гармония, я стараюсь заранее просмотреть эти гармонические ходы, чтобы разобраться в них, лучше их осознать. Иногда, в особо сложных случаях, делаю карандашом пометки прямо в нотном тексте в нужных местах, подсказывая самому себе решение проблем транспонирования именно в гармоническом аспекте.

При этом ещё раз хочется отметить, что транспонирование в значительной степени облегчается тем, что музыка очень часто состоит из традиционных, часто повторяющихся гармонических цепочек, оборотов. Только в каждом стиле у каждого композитора они свои. Собственно говоря, эту совокупность излюбленных, часто встречающихся моделей, касающихся гармонии, мелодии, фактурного развития, всей драматургии в целом, всей образности мы и называем стилем того или иного композитора, или стилем той или иной эпохи. Поэтому чтобы хорошо читать с листа и хорошо транспонировать, надо не только хорошо разбираться в теории музыки вообще, но и чувствовать стиль конкретного композитора, понимать особенности его музыкального языка, то есть иметь широкий музыкантский опыт – как интеллектуальный, так и эмоциональный, понимать язык музыки как совокупность рациональных составляющих и как эмоциональный поток, при этом эмоции рационально организованны, а интеллект устремляется на раскрытие эмоциональных красок, чувственных проявлений – интеллект и эмоции здесь гармонично дополняют друг друга.

То есть музыканту для полноценной и плодотворной работы нужно не только учиться *чувствовать* – свободно, смело, независимо, воспитывать в себе гибкость, богатство эмоций, меру и степень их выражения, но музыканту ещё нужно учиться *мыслить*. И именно с этим у многих музыкантов, у многих концертмейстеров серьёзные проблемы. Собственно, вся моя работа и посвящена этому, чтобы призывать вас осмыслить, осознать и понять проблемы концертмейстера. И, вооружившись верным мышлением, эти проблемы решать.

Глава №11

Различные стили аккомпанемента

Работая концертмейстером в вокальном классе и при этом наблюдая за работой своих коллег, также работающих у солистов – вокалистов, нередко становишься свидетелем удивительного явления. Пианисты – концертмейстеры, воспитанные в нашей русской исполнительской традиции, а, значит, воспитанные и в стилистичности исполнения музыки, то есть в стилистиче-

ски точном исполнении, по крайней мере, сольной фортепианной литературы, исполняя музыку разных стилей с вокалистами, ведут себя именно в плане стильности исполнения небрежно, не точно, а иногда просто безвкусно. То есть явно нарушают нормы того или иного стиля. Те самые нормы, которые воспитывались у пианиста – солиста, и были им усвоены, когда этот пианист становится концертмейстером у вокалистов, утрачивают для него свою ясность, точность, обязательность, и он грубо нарушает их. Играет не в стиле. Наблюдать такое приходилось неоднократно в самых разных учебных заведениях – в начальных (школа), в средних (училище, колледж) и в высших (институт, академия, консерватория). Причём речь идёт именно о работе в вокальных классах. Концертмейстеры, работающие в инструментальных классах, а, тем более, в классах по дирижированию, ведут себя в плане соблюдения стилистических норм и традиций гораздо более последовательно и точно, то есть играют в стиле.

Давайте подумаем, почему это происходит. Здесь нужно отметить одну особенность, присущую работе концертмейстера именно в вокальном классе. Она связана с вокальной технологией, то есть с особенностями вокального исполнительства вообще, то, что отличает этот вид исполнительство от всех других. Певцу для успешного решения вокальных исполнительских задач нужно наличие певческого голоса. Певческий голос – это уникальный, редко встречающийся природный дар, связанный с особенностями устройства человеческого организма. Речь идёт о связках, о речевом аппарате, о носоглотке, резонаторных полостях, расположенных в разных частях человеческого тела, и о чем-то ещё, что рождает чудо – уникальный, удивительный, неповторимый и так волнующий нас певческий голос. Голос, безоговорочно признанный самым прекрасным и выразительным музыкальным инструментом.

Это обязательное условие, наличие певческого голоса, и отличает певца от всех остальных музыкантов – исполнителей. Для исполнения музыки на любом инструменте вообще нужны не только музыкальность и предрасположенность к совершению исполнительских действий, доведённая напряжённым трудом до приобретения сложнейшей координации различных движений, то есть исполнительская техника. Нужен ещё и сам музыкальный инструмент. У пианиста это фортепиано, у скрипача – скрипка, у трубача – труба, и т. д. Этот инструмент можно приобрести или воспользоваться чьим-то чужим инструментом. Инструмент вокалиста – его собственное тело, его голос. Его невозможно приобрести и невозможно воспользоваться чужим голосом. Как говорится, голос – это дар свыше, он либо есть, либо его нет. Именно поэтому вокалисты – уникальные исполнители. Вокалист – это прежде всего человек, наделённый этим буквально чудесным даром, певческим голосом. И всё остальное, столь необходимое музыканту – музыкальность и исполнительская техника – уже потом. Если нет этого самого певческого голоса, никакая музыкальность и исполнительская техника не помогут, не спасут певца (то есть человека, пытающегося исполнять музыку голосом. Как можно исполнять её голосом, если его у тебя нет?).

Это уникальное положение вокалистов в музыкальном исполнительском мире имеет для самих вокалистов много последствий, как положительных, так и отрицательных. Для рассмотрения нашей ситуации, когда концертмейстер в вокальном классе оказывается в особых условиях и начинает играть не в стиле, нарушая стилистические нормы, нужно увидеть именно отрицательные стороны этого особенного положения вокалистов. Как врач, чтобы помочь больному, должен, прежде всего, точно поставить диагноз, то есть, удобно это больному, или нет, точно назвать само заболевание и орган, или систему органов, подверженных этому заболеванию.

При наборе вокалистов для обучения, прежде всего, стремятся обнаружить у них наличие вокальных данных, хорошо и верно сориентированных в процессе подготовительного обучения. Поскольку эти данные, да ещё хорошо и верно подготовленные – достаточно редкое

явление, их наличие необычайно ценится и приветствуется, даже если при этом не обнаруживается развитая музыкальность и достаточная техническая оснащённость, даже если при этом общая музыкальная грамотность далеко не на высоте. Уникальные, выдающиеся певческие данные с хорошей предварительной подготовкой оказываются решающими при выборе претендентов на обучение. Примеров таких у нас масса – когда подающие надежды голоса, абитуриенты с прекрасными вокальными данными были приняты на обучение в самых трудных условиях и при необычайно высоком конкурсе иногда даже вообще без музыкального образования. Именно благодаря уникальной вокальной одарённости.

И как следствие – среди начинающих обучение уровень музыкальной, а иногда и общей образованности у вокалистов значительно ниже, чем у их товарищей инструменталистов и теоретиков, что неизбежно сказывается на исполнительском процессе, на возникающих при этом проблемах и трудностях. И уже от самого вокалиста зависит, насколько он сможет преодолеть свою малограмотность и вытекающую из этого музыкальную ограниченность и недалёкость. При этом, естественно, даже не стоит надеяться, что такой солист – вокалист будет исполнять свои учебные произведения строго в стиле или реагировать на попытки стильно играть своего концертмейстера.

К величайшему сожалению, мы обнаруживаем эту недостаточную образованность по той же самой причине не только у учеников и студентов – вокалистов, но и у их старших товарищей – педагогов. Увы и увы, приходится в этом признаваться... Не поставив точного диагноза, мы не сможем лечить болезнь. Хочу привести пример из собственной концертмейстерской работы на уроке вокала в высшем учебном заведении. По этическим причинам название учебного заведения и фамилию педагога я сообщать не буду. Мы проходим с вокалистом романс С. Рахманинова «На нивы жёлтые...». Написанный в народном духе он предполагает свободную манеру исполнения, в том числе темповое *rubato*, то есть свободное изменение темпа, идущее от эмоционального состояния, даже если оно не обозначено в авторском тексте. Студент – вокалист хорошо выучил свой мотив, что очень радует меня, но при этом исполняет его излишне строго, метрично, слишком однообразно, а потому не интересно, не выразительно. После очередной паузы в его партии, я обращаюсь к певцу, но по неопытности, говорю ему о своих пожеланиях на непонятном ему пока языке: «Вы исполняете это не совсем верно. Здесь нужно делать *rubato*». Педагог, очень опытный вокалист, прекрасно разбирающийся в вокальных проблемах, умеющий их решать и потому вызывающий уважение у учеников и их любовь, горячо и заинтересованно принимает участие в разборе этого нового для студента романса. Услышав мою фразу о *rubato*, она добавляет: «Да, да, делай здесь *rubato*! Руби, делай акценты!» (...) После этой фразы педагога я, признаюсь, был настолько растерян и приведён в замешательство, что в течение последующего получаса не мог произнести ни одного слова. Ещё раз подчеркну, что эту фразу я услышал от опытного педагога – вокалиста, любящего свою работу, но не знающего значения итальянского термина *rubato* и, поэтому, трактующего его так...

Работая в другом учебном заведении, в классе другого педагога – вокалиста мне приходилось во время общения этого педагога со своими учениками слышать буквально следующие реплики: «Сейчас мы будем исполнять произведение великого немецкого романтика Бетховена!», или, в другом случае: «Ну что вы, это же Фридерик Шуберт». Так же отмечу, что это был уважаемый педагог, у него было много учеников, и к нему на уроки постоянно приходили посторонние люди, приходили просто как слушатели, они с интересом следили за его работой с вокалистами, потому что работал он плодотворно и результативно. И остаётся только сожалеть, что у этого, безусловно, хорошего педагога, Бетховен стал романтиком, а Шуберт Фридериком...

Но есть ещё одна проблема, ставящая, подчас, концертмейстера в вокальном классе в очень нелёгкое положение, и эта проблема также связана с особым положением вокалистов по отношению к другим исполнителям. А именно, осознавая уникальность своего дара, чувствуя

уважение коллег – профессионалов, видя массу восторженных поклонников, устраивающих на концертах шумные овации, море цветов, искренний восторг и признание, у певца – солиста формируется завышенная самооценка, уверенность в непогрешимости своего дара, в безупречности своих исполнительских действий. Исчезает потребность в самосовершенствовании, в самоотверженной работе над собой, в расширении своего музыкального и общего кругозора. Такой человек уже сейчас чувствует себя с гордостью «божком», не допуская, поэтому, абсолютно никакой критики в свой адрес. И вот результат: концертмейстер, работая в вокальном классе, нередко оказывается в среде малообразованных, а иногда, к сожалению, просто тёмных в музыкальном отношении людей. При этом некоторые из них мнят себя олимпийскими богами. И если у такого концертмейстера, даже если он получил хорошее образование, подчас и возникает ощущение, что в музыкальном отношении в классе, в учебном процессе или при выступлении на сцене происходит что-то не то, нарушаются музыкальные нормы, установки, усвоенные им при обучении, и он пытается, так или иначе, высказать это, донести свою музыкантскую мысль, совсем не обязательно, что его услышат, поймут, а уж тем более отреагируют и учтут его пожелания – быть может, верные и справедливые. Далеко не у каждого концертмейстера хватит духа отстаивать и, не смотря ни на что, проводить в жизнь свои музыкантские установки. При этом ведь и сам концертмейстер может ошибаться, неверно интерпретировать музыку, впадать в какие-то крайности или, наоборот, недостаточно ярко реализовывать те или иные намерения – ему нужна квалифицированная профессиональная поддержка и критика. Спрашивается, всегда ли он в таком окружении получит верный, безупречный в музыкантском отношении совет, критическое замечание, подсказку? К счастью, должен признаться, что встречал в своей практике очень образованных, мудрых вокалистов – прекрасных профессионалов, каждое слово которых для меня и по сей день очень дорого. Которых я очень уважаю, как замечательно одарённых музыкантов, опытных исполнителей, чей опыт – плод напряжённого и самоотверженного труда, но встречал и других вокалистов, в том числе и педагогов, работу и общение с которыми затрудняли отмеченные проблемы – низкая образованность и завышенная самооценка.

При этом становится понятным, почему, подолгу работая в вокальном классе, образованный концертмейстер начинает играть не в стиле. Быть может, он при этом, как необходимость, реализует волю своего руководителя, педагога или подчиняется воле солиста, не сумев отстоять свои музыкантские видения и ощущения. Или даже после такой работы уже и утратил их... Об этом пойдёт речь в главе «Взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом».

Теперь рассмотрим стили аккомпанемента, которые, во что бы то ни стало, нужно соблюдать всем профессионально образованным профессионалам в своей работе. При этом, как очень важную, я буду отмечать связь каждого из этих стилей аккомпанемента с вокальным мышлением. То есть, в какой-то степени, буду касаться и проблемы ансамбля концертмейстера и солиста.

Для рассмотрения представлены основные стилистические направления, с которыми чаще всего нам приходится сталкиваться в нашей работе:

1. барочный стиль,
2. классический стиль,
3. романтический стиль,
4. народная песня,
5. эстрадная музыка.

В каждом из этих стилей будут рассматриваться следующие исполнительские параметры:

- а. динамика и её изменение,
- б. темп и его изменение,
- в. Ферматы,

г. отношение к авторскому тексту, свобода в его прочтении,

д. соотношение сольной партии и партии сопровождения.

При этом отметим изменения, динамику исполнительских стилизованных особенностей исторически, при переходе от стиля к стилю.

Следуя исторической хронологии, первым рассмотрим

1. Барочный стиль, так хорошо знакомый пианистам по клавирным произведениям И. С. Баха. Именно воспитываясь на музыке этого гениального мастера, пианисты с первых шагов впитывают, усваивают основные черты барочного стиля.

а. Динамика. Тяготение к мышлению большими пластами, протяжёнными состояниями приводит к отсутствию ярких *crescendo* и *diminuendo* (от *pp* к *ff*, например, и наоборот). Как иногда говорят теоретики об этом стиле – это музыка не процесса, это музыка состояния. Преобладает развёртывание протяжённых музыкальных мыслей на одном динамическом уровне. Присутствуют небольшие фразировочные динамические изменения, *crescendo* и *diminuendo*, но они не приводят к яркой смене нюанса. При этом, как правило, ярче, активнее фразировочные *crescendo* и *diminuendo* реализуются именно в партии солиста. Регистровые неровности солиста (особенно это касается вокалистов) необходимо, по мере возможности, преодолевать, скрывать. Вокальная природа здесь, в идеале, уподобляется инструментальной, стремится к ней.

Партия сопровождения при этом более сдержанна в динамическом отношении. Применяемая в этом стиле террасообразная динамика, заключающаяся в мгновенном сопоставлении громкого и тихого звучания (часто при повторении одной и той же музыкальной фразы), опять же, не связана с *crescendo* и *diminuendo*, а осуществляется мгновенной сменой одного нюанса другим, что во многом определяется особенностью клавишных инструментов той эпохи – многомануальных, с контрастной динамикой в каждом мануале (клавесин) или в каждом регистре (орган).

б. Темп. В темповом отношении барочный стиль – один из самых строгих и выдержанных. Существовавшие в ту эпоху темповые традиции и нормы были настолько очевидны и обязательны, что почти всегда темпы вообще не выставлялись в нотном тексте. На примере уртекста прелюдии *c – moll* Хорошо темперированный клавир, I том И. С. Баха мы видим, что автор выписывает темп только тогда, когда он меняется во второй части прелюдии. Без специальных указаний автора темп остаётся строго неизменным. И, на мой взгляд, темповые откровения и свобода, иногда проявляющаяся у Глена Гульда при исполнении барочных произведений, только потому нами так эмоционально и воспринимаются, что они существуют и всецело опираются на строжайшую темповую дисциплину, присущую исполнению произведений барочного стиля в целом. Об этой темповой дисциплине концертмейстеру необходимо помнить особенно при исполнении барочных произведений с вокалистом, что иногда вызывает проблемы. За исключением речитативных эпизодов вокальная партия в произведениях барочной эпохи, при всей своей выразительности, в целом безусловно подчиняется общей метрической пульсации. И время, необходимое для взятия дыхания вокалистом, по возможности, не должно эту пульсацию нарушать, то есть в этом стиле в момент взятия дыхания певцом не концертмейстер безоговорочно ловит солиста, а солист старается брать дыхание, не нарушая при этом общего темпа, на сколько это возможно.

в. Ферматы стиля барокко, как правило, не столь протяжённые относительно основной длительности ноты, по сравнению с протяжённостью фермат в других, рассматриваемых здесь стилях, и применяются они довольно редко. Реже, например, чем в романтическом стиле (о чём концертмейстеру особенно важно напоминать солистам – вокалистам, так любящим иногда многочисленные и роскошные ферматные длинноты. В этом стиле они просто недопустимы).

г. Отношение к авторскому тексту. Здесь мы обнаруживаем интересную диалектику, то есть сочетание противоположностей, уравновешивающих друг друга. При общих строгих параметрах

рах стиля барокко (динамика, темп) запись авторского текста допускает большую свободу исполнения. Более того, исполнитель стоит перед необходимостью эту свободу проявлять. Вспомним так часто применяемую Бахом и его современниками форму записи нотного текста, именуемую «цифрованный бас», когда в ариях из опер и кантат точно фиксировались только партии баса и солистов - вокалистов (и инструменталистов, если таковые используются при этом), а партия сопровождения (в основном клавишного инструмента) выписывалась в виде цифрованного баса, расшифровывая которую исполнитель, подчиняясь определённым традициям, должен был импровизировать, то есть многое добавлять в исполняемую партию от себя лично, по своему усмотрению. (И это в строгом стиле барокко!) Таким импровизациям, правилам расшифровки цифрованного баса в ту эпоху обучали специально, чего, к сожалению, не происходит сейчас, в современном академическом обучении. Именно потому, что импровизировать по канонам той, барочной эпохи мы сейчас, как правило, не умеем, появилась необходимость точно соблюдать текст кем-то когда-то удачно выполненной расшифровки цифрованного баса и зафиксированной при этом. И стоит помнить, что практически всегда это не текст самого Баха (Вивальди, Генделя, Скарлатти, и т. д.), а чья-то удачно получившаяся и, по тому, точно зафиксированная и дошедшая до нас расшифровка цифрованного баса.

По поводу импровизации в вокальных партиях в произведениях этого стиля. Известны традиции импровизаций в вокальных ариях этой эпохи, написанных в трёхчастной форме *da capo* (форма А – В – А1), где в части А1, по определённым правилам, традициям, импровизируется текст части А в партии вокалиста. Партия сопровождения при этом остаётся неизменной.

д. Соотношение сольной партии и партии сопровождения. Как уже отмечалось, динамическая выразительность, фразировочные *crescendo* и *diminuendo* в этом стиле в большей степени допускается и ярче проявляются в партии солиста, партия сопровождения при этом в динамическом отношении исполняется строже. В этом отношении солист лидирует. Общий же ансамбль в этом стиле, то есть временное соотношение, совпадение партий концертмейстера и солиста, должен быть полным, идеальным. В случае несовпадения их партий можно говорить об ошибке, о непрофессиональном исполнении произведения этого стиля. Позже мы увидим, что полное совпадение партий в ансамбле в некоторых стилях будет нарушаться, но это несовпадение будет рассматриваться, как художественный приём, как характерная стилевая особенность.

2. Классический стиль, как классическая система, созданная Гайдном – Моцартом – Бетховеном.

а. Динамика. По сравнению со стилем барокко, в динамике этого стиля происходят значительные изменения. Появляется и закрепляется такое явление, как *crescendo* и *diminuendo*. Вспомним знаменитый в своё время Мангеймский симфонический оркестр с его ошеломляющим для современников *crescendo*. Исполнительство эпохи Баха не знала такого явления. Музыка – состояние постепенно превращается в музыку – процесс. Внутреннее содержание исполняемых произведений становится не только контрастным, но и противоречивым, конфликтным, что приводит к появлению формы сонатного *allegro*. Появляются постепенные *crescendo* и *diminuendo*, значительно изменяющие общую динамику, причём как в оркестровой, так и в камерной музыке. Клавишные инструменты этой эпохи уже усовершенствованы настолько, что позволяют делать эти постепенные перемены в общей динамике. Поэтому динамическая палитра и у солиста, и у концертмейстера при исполнении произведений этого стиля становится значительно богаче и гибче, партии изобилуют значительными и яркими *crescendo* и *diminuendo*, которые становятся нормой.

б. Темп. Ощущение музыкального времени, то есть метрической пульсации в этом стиле остаётся по-прежнему строгим. Здесь, как и в барочном стиле, мы говорим о необходимости сохранения точного неизменного темпа на большом протяжении развёртывания музыкальной

мысли. Однако опять же в связи с обострением внутренней противоречивости музыкального материала, всё чаще возникают так называемые «каденционные моменты» как в крупных, так и в малых музыкальных формах, когда нарушается темповое единство и происходит свободное высказывание, часто вне темпа – как лирические отступления, как комментарии к развивающейся драматической коллизии. В целом строгое темповое движение всё чаще обнаруживает сбои, противоречивые перестройки и изменения. Причём эти темповые обновления точно указаны автором в нотном тексте, и никаких открытий здесь самому исполнителю делать не нужно. Как исключение, появляются удивительные моменты в драматургии, связанные и с темповыми изменениями – то, что чуть позднее, в романтическом стиле, будет названо *rubato*. Это моменты, где общее ощущение времени как бы перестаёт существовать, где исполнителю даётся полная свобода, пусть на несколько мгновений, но классический стиль отступает здесь на второй план – вспомним сонату № 20 Л. Бетховена, d-moll, I часть, эпизод перед репризой. Пусть это очень редкие открытия, но они уже сделаны именно в эпоху классического стиля.

в. Ферматы. В новых, драматически обновлённых формах с яркими драматическими кульминациями становятся возможны более протяжённые ферматы (по сравнению с ферматами барочного стиля).

г. Отношение к авторскому тексту. В отличие от цифрованного баса баховской эпохи, вынуждающего исполнителя на клавишных инструментах импровизировать, в классическом стиле нотный текст и в сольной партии, и в партии сопровождения выписывается точно и целиком, за исключением сохранявшейся традиции импровизировать каденции в инструментальных концертах. Однако в камерной и в вокальной музыке такие каденции не практиковались. Причём в эту эпоху не только точно выписывается сам нотный текст, гораздо более точно выписываются авторские указания по поводу выразительности исполнения – темп и его изменения, подробно указывается нюансировка (известно, как требователен был Л. Бетховен при публикации его фортепианных сонат в плане указания нюансировки и устраивал буквально скандалы, когда нюансы были выписаны неточно, со смещениями, так важно было для него точное местоположение нюанса в нотном тексте), указываются повсеместно штрихи и приёмы исполнения, чего никогда или почти никогда мы не увидим в нотных сборниках барочной эпохи. (Там существовала устная традиция передачи информации о выразительности исполнения.)

д. Соотношение сольной партии и партии сопровождения. Классический стиль предполагает, по-прежнему, строгий ансамбль солиста и концертмейстера, в котором солист, по-прежнему, во многом подчиняется точной метрической пульсации для сохранения общего единого темпа. Однако в возникающих в этом стиле свободных каденционных эпизодах степень свободы солиста значительно расширяется. В связи с этим возрастает лидерство солиста, его главенство и подчинённость, зависимость концертмейстера. Причём не только в моменты каденций – сдвигов, но и вообще во всей драматургии, в которой возрастает роль личностного начала. Поскольку вся музыкальная фактура в этом стиле практически перестаёт быть полифонической, полифонические фрагменты становятся лишь небольшой частью общего музыкального целого, значительно возрастает весомость сольной партии и вторичность партии сопровождения. И мы всё чаще можем говорить о произведениях этого стиля, что в них сочетание сольной партии и партии концертмейстера – это сочетание мелодии и аккомпанемента. В этом стиле готовится безоговорочное лидерство мелодии, утвердившееся позднее в романтическом стиле. Совпадение партий солиста и концертмейстера остаётся идеальным.

3. Романтический стиль.

Эпоха бурного развития личной свободы и эмоциональной открытости приводит к значительным сдвигам во всех исполнительских параметрах этого стиля по сравнению со стилями предыдущих эпох.

а. Динамика. Динамика в этом стиле становится настолько свободной и переменчивой, что даже будучи довольно точно обозначенной в нотном тексте, она допускает и даже предполагает индивидуальную свободу и инициативу именно солиста. В этом значительно более свободном стиле роль солиста как лидера, определяющего развитие музыкального материала, значительно возрастает. Само музыкальное высказывание из космического, сверх человеческого (барокко), массового, группового, надличностного (классический стиль) становится субъективным, глубоко личным. В плане динамики концертмейстер, в общем, выполняя волю автора, зафиксированную в нотном тексте вместе с тем подчиняется инициативе солиста, часто субъективной и индивидуально неповторимой в этом стиле.

б. Темп. Утверждается и становится нормой художественное открытие классического стиля – *rubato* – свободное изменение темпа, неуказанное автором в нотном тексте, идущее от творческих намерений самого солиста. Во многом темп, его изменения, гибко меняющуюся динамику движения определяет именно солист, но и в партии сопровождения оказываются моменты лидерства, настолько выразительные, что требуют от концертмейстера активного отношения и к темпу, когда концертмейстер так же играет *rubato*, которое учитывает солист. Буквально в эти моменты роли исполнителей меняются, и концертмейстер становится солистом. В целом темп становится необычайно свободным и индивидуально неповторимым у каждого солиста и концертмейстера.

в. Ферматы. Возникают те самые ошеломляющие, захватывающие своей протяжённостью и красотой ферматы, которые так любят вокалисты. Когда формулировка, что фермата – это знак, который удлинит протяжённость ноты примерно в полтора раза, уже безусловно не действует. Ферматы оказываются гораздо более протяжёнными.

г. Отношение к авторскому тексту. Наблюдается совмещение противоположных процессов – нотный текст всё более точно выписывается автором и уточняется его исполнение в плане штрихов, нюансов, темпа. В инструментальных концертах каденции уже точно сочинены самим композитором (иногда их даже две, вспомним концерт № 3 Рахманинова для фортепиано с оркестром, I часть). Правда, вокальные фиоритуры – каденции в оперных ариях по-прежнему отданы на свободное сочинение самим вокалистам. Вместе с тем, этот точно выписанный текст всё более свободно исполняется – и в плане темпа, и в плане динамики. Правда, сам нотный текст Рахманинова уже мало кто решается переделывать, «импровизировать», но это делает сам автор, часто исполняя свои сочинения немножко «неправильно». Разнообразие темповых и динамических прочтений одного и того же сочинения становится велико, как никогда.

д. Соотношение сольной партии и партии сопровождения. Как уже отмечалось, воля солиста становится определяющей в большинстве случаев. Субъективизм выбора темпа, его изменения, тонкости динамического развития всецело зависят от творческих намерений солиста. Указанные автором темп и нюансовая драматургия допускают в этом стиле многовариантное прочтение. Но очень важно при этом отметить – при сколь угодно большой свободе солиста концертмейстер безоговорочно следует за ним, и, насколько только это возможно, обеспечивает идеальный ансамбль. То есть везде с ним синхронно совпадает, что бы ни предпринимал солист.

4. Народная песня.

Уникальный, как может сейчас показаться, закрытый, существующий во многом изолированно, как бы сам в себе, стиль народной песни живёт на наших глазах дольше всех остальных. Сейчас он, как будто, законсервирован и уже не развивается. Но реально, я убеждён, это не так. Он продолжает своё развитие. Это вечный стиль, стиль, выражающий музыкальные пристрастия самой большой части людей – народа. И сейчас он существует, но только в новой форме. То, что мы называем эстрадной музыкой, джазом, рок-музыкой, попсой – это новая форма народного творчества. Это – музыка, идущая из самых глубин народных масс, и имеющая

самую широкую популярность. Пусть это высказывание покажется кому-то спорным, ошибочным, время всё поставит на свои места. Перейдём к анализу народной песни.

а. Динамика – совершенно свободная, допускающая субъективную инициативу, неповторимые художественные намерения солиста. Вспомним, как пел народные песни Фёдор Шаляпин. В целом, динамика народных песен очень близка по своему выражению к романтическому стилю.

б. Темп, его особенности определяются жанром песни. Так, например, в танцевальных, жанрово активных песнях мы видим более строгий, постоянный темп, тем не менее меняющийся от куплета к куплету. В лирических песнях возможна гораздо более свободная трактовка темпа, близкая к романтическому стилю, со свободным изменением темпа внутри самого куплета, внутри свободно развивающейся музыкальной фразы.

в. Ферматы очень разнообразны, свободны, опять же по духу очень близкие к романтическому стилю (пожалуй, точнее было бы сказать наоборот, что романтизм во многих своих проявлениях приближается к стилю народной песни как к основополагающему явлению вообще всей мировой музыкальной культуры).

г. Отношение к авторскому тексту. Вот здесь открывается особая черта народной песни, отличающая её от всех остальных стилей. Черта, к сожалению, часто неучитываемая концертмейстерами, а именно – возможность, а иногда и необходимость свободного переосмысления, импровизации как сольной партии, так и партии сопровождения. Конечно же, название «народная» для каждой, для любой «народной» песни условно. У любой народной песни есть конкретный автор, человек, её создавший в какой-то момент, после чего она, полюбившись, стала исполняться вновь и вновь, в разных местах, городах и весях, варьируясь и меняясь при этом. Эта самая свободная переменчивость, импровизационность изначально заложена в народной песне. При этом импровизируется совершенно естественно сама мелодия. И это в народном музыкальном стиле считается возможным и допустимым, что уж тогда говорить о партии сопровождения, особенно если она, по тем или иным причинам, выписана в имеющейся у нас версии очень просто и без изменений от куплета к куплету. В этих условиях просто необходимо вносить в текст сопровождения импровизационные (вариационные) изменения. Что некоторым концертмейстерам, специализирующимся на эстрадной музыке, очень хорошо удаётся. (О таких аккомпанементах смотрите в главе «Импровизация. Варьирование фактуры сопровождения в куплетных формах».)

д. Соотношение сольной партии и партии сопровождения. При безусловном лидерстве солиста и его полной свободе, его ансамбль с концертмейстером остаётся точным, здесь по-прежнему необходима синхронность во всех исполнительских действиях.

5. Эстрадная музыка. Можно смело утверждать, что эстрадно-популярное является искусством продолжением народного творчества. Очень часто создатели эстрадно – популярной музыки, в том числе и эстрадной песни, являются полудилетантами в музыке, а то и вовсе любителями, но вот их создания, при этом, обретают самую широкую популярность, значительно превосходящую популярность академической музыки. Народ, в самом широком смысле этого слова, буквально живёт эстрадно-популярной музыкой. Сюда же можно отнести течения и жанры молодёжной музыки, проявления молодёжных субкультур, которые вливаются в современное народное творчество. Сюда же нужно отнести и мюзиклы, и музыку к кинофильмам, и творчество самых разнообразных групп – отечественных и зарубежных. Эта музыка, независимо от авторов, живёт в народе, так или иначе народом переосмысливается, обновляется, импровизируется в самых неожиданных и необычных формах, она буквально становится частью народного быта, почему я и отношу её к народному творчеству. Слава Богу, сейчас академические музыканты стали открыто признавать наличие в этих жанрах безусловно

талантливых проявлений, и стали принимать активное участие в исполнении этой музыки – пусть по-своему, но соблюдая, в общем и целом, законы жанров эстрадной музыки.

а. Динамика. При создании динамического баланса во время исполнения современной эстрадной музыки очень большую роль стали играть звукорежиссёры, которые средствами электронной аппаратуры делают часто то, что должны делать сами исполнители. Поэтому динамика в эстрадных песнях утрачивает ту гибкость, переменчивость и индивидуальность, присущие стилям романтической музыки и народной песни. И это надо учитывать концертмейстерам при исполнении эстрадных песен. В общем, динамика в эстрадных жанрах становится подобной динамике стиля барокко, как это ни покажется странным на первый взгляд. То есть сохраняется динамическое единство на протяжении значительных музыкальных разделов (преобладание общего *f*, или общего *p*), при возможных небольших фразировочных *crescendo* и *diminuendo* у солистов.

б. Темп. А вот с темпом происходит интересная метаморфоза. В общем, опять же, намечается явная параллель со стилем барокко, то есть строгое его постоянство и неизменность общей метрической пульсации (вспомним строжайшую метрическую ровность в партиях ударных инструментов в эстрадных ансамблях, группах, эстрадных оркестрах). Но при этом сами солисты (иногда и солирующие группы из нескольких инструментов) как бы выпадают из общего темпа, общей метрической пульсации на какое-то время, чтобы потом, как ни в чём ни бывало, вернуться в общую точную метрическую пульсацию, в общий темп – это становится своеобразным художественным приёмом. Подробнее об этом чуть позже.

в. Ферматы. Отмечая своеобразный виток спирали при рассмотрении эволюции музыкальных стилей, видим, что и ферматы эстрадной музыки, как правило, становятся реже и короче, за исключением медленных лирических жанров, где именно, как исключение, возникают иногда протяжённые, очень свободные задержки и остановки. То есть и ферматы, в общем, здесь подобны ферматам музыки барокко.

г. Отношение к авторскому тексту. Как и в барочной музыке, необычайно возрастает тяга к импровизации, она повсеместно допускается. И при этом импровизируется не только фактура сопровождения, но и гармоническая сетка, бас, и даже святая святых – мелодия! Иногда приходится слышать так хорошо знакомую и любимую эстрадную песню в «новой аранжировке». При этом диву даёшься, как такое можно делать, настолько неузнаваема становится песня, причём иногда, к сожалению, в худшую сторону. Однако законы эстрадного стиля это допускают и приветствуют. Но, подчиняясь именно этим законам свободных импровизаций, прочтений и трактовок, концертмейстер имеет полное право не играть «новорожденную», а, по сути, изуродованную, крайне неудачную «новую» версию знакомой и любимой песни, а играть её в том виде, в том фактурном оформлении, какое кажется концертмейстеру достойным и соответствующим – пожалуйста! Это свободный жанр!

д. Соотношение сольной партии и партии сопровождения. Здесь в стиле эстрадной песни происходит, буквально, революция! Впервые происходит то, чего не было, пожалуй, ни в одном из предыдущих стилей аккомпанемента. Появляется новый, очень выразительный приём, а именно: при исполнении музыкального произведения в какой-то момент нарушается ансамбль солиста и сопровождения (концертмейстера, концертмейстерской группы, ансамбля и даже оркестра), их действия становятся не синхронными во времени. Концертмейстер (концертмейстерская группа) продолжает, как и до этого, строго, точно сохраняя заданную метрическую пульсацию, исполнять свою партию, а солист свободно уклоняется от этой пульсации, начинает замедлять, ускорять, делать ферматы. И между солистом и сопровождением прослеживается несовпадение, ритмическое и темповое расхождение. Это случается, как правило, не сразу, не в начале произведения. В начале (почти всегда) демонстрируется единая метрическая пульсация у всего исполнительского состава, включая и солиста, чтобы потом, по воле солиста, возник этот разнобой, несинхронность, несовпадение во времени. Но, спустя

какое-то время, метрическое единство, так или иначе, восстанавливается. Такой разнотой, несовпадения в пульсации, могут происходить несколько раз, чтобы потом исполнители вернулись к метрическому единству. Иногда это очень свободное обращение с музыкальным временем в партии солиста, несовпадение с сопровождением распространяются на всё произведение в целом. Тогда моменты их совпадения оказываются, буквально, единичными, редко случающимися.

Этот новый приём производит замечательное эстетическое впечатление, как новое проявление свободы чувств, искренности, эмоциональной раскрепощённости. Он очень нравится и исполнителям, и слушателям, если его применение происходит точно в стиле и в произведениях определённого допустимого жанра. Такой приём очень широко и повсеместно применяется именно в эстрадной музыке. Однако академическим концертмейстерам нередко бывает трудно освоить его, когда надо сознательно нарушать ансамбль с солистом, не совпадать с ним. И это понятно! Ведь столько сил и времени было потрачено всеми нами на то, чтобы научиться идеальному ансамблю, быть с солистом как одно целое, во что бы то ни стало совпадать с ним всегда и везде. И когда концертмейстер, наконец, научился этому, освоил это буквально как рефлекс, играть вразнотой с солистом, сознательно не совпадая с ним, безумно трудно, особенно поначалу. Но и это нам необходимо осваивать, чтобы эстетически верно, адекватно исполнять эстрадную музыку, если она вдруг оказалась в нашем репертуаре.

Глава 12

Условность нотного текста

Завершая столь обширную тему, как рассмотрение закономерностей нотного текста и проблем, связанных с его выразительным исполнением, считаю необходимым рассмотреть проблему «Условность нотного текста» как итоговую, обобщающую всё, что было рассмотрено нами до сих пор. Фактически весь материал этой главы, так или иначе, уже подвергался анализу, рассматривался и изучался. Но необходимо всё это вновь собрать воедино, чтобы рассмотреть под другим углом зрения для формирования, в результате, принципиально другого взгляда на исполняемое произведение и воспитания очень важного исполнительского навыка – умения исторически верно и профессионально гибко относиться к нотному тексту, тому самому тексту, который нас с самых первых шагов обучения музыке призывают рассматривать как основу для верного во всех отношениях музицирования, когда исполнение музыки вообще не мыслимо без уважительного отношения к авторскому тексту.

Но, во-первых, в разные эпохи в разных стилях совершенно по разному относились к авторскому тексту. Различные составляющие нотного текста в разных стилях по разному понимались, более того, тот или иной аспект нотного текста где-то был однозначно и прямо понимаемым, а где-то становился условным, для понимания которого потребовалось знание специфических условий, в которых он применяется и используется. Это касается и самой звуковысотной составляющей, и её ритмического оформления, и указаний, какими приёмами этот текст исполнять, как его выражать в художественном прочтении.

Во вторых, разные виды исполнительского мышления – оркестровое, ансамблевое, импровизационное, инструментальное, вокальное, и т. д. – обязывают нас видеть в одном и том же нотном тексте совершенно различные смысловые значения и по разному этот текст трактовать – в зависимости от того, какой вид исполнительского мышления сейчас оказывается применим и используется. Давайте рассмотрим, как профессиональным музыкантам учитывать эту важную особенность нотного текста. Для этого систематизируем условности нотного текста в зависимости от типа мышления, применяемого нами в данный момент и

кратко их рассмотрим. Перечень этих условностей может быть очень велик, будем рассматривать наиболее часто встречающиеся типы условностей.

Итак, рассмотрим некоторые условности нотного текста, связанные со стилистическим мышлением.

Вспомним о традициях барочной музыки иногда не выписывать полностью весь нотный текст партии сопровождения, а выписывать лишь мелодию и цифрованный бас. При этом предполагалось, что остальную «дорисовку» музыкальной картины будет делать сам исполнитель, расшифровывая цифрованный бас. То есть, импровизируя, будет создавать недостающие функции музыкальной фактуры уже по своему усмотрению. И когда мы видим эти самые произведения, выписанные когда-то автором в виде мелодии и цифрованного баса, с полноценной фактурой, с множеством функций – подголосков, фигураций, аккордов, и т. д., мы должны отдавать себе отчёт, что это уже, во многом, не авторский текст. Это плод труда другого человека, расшифровавшего авторский цифрованный бас, эта расшифровка понравилась многим музыкантам, стала общепризнанной, и в таком виде попала к нам как «авторская». В данном случае мы имеем дело с условным нотным текстом, который авторским можно назвать лишь отчасти. А значит, и отношение у нас к нему должно быть соответствующее. А именно: мы можем позволить себе, по своему усмотрению, вносить изменения в фактуру этого текста для удобства исполнения, не изменяя при этом мелодии, гармонии и баса.

Далее. Когда мы говорим о аспектах выразительного исполнения музыки – темпах, штрихах и нюансах, вспомним, что в той же барочной музыке эти обозначения выставлялись крайне редко, или не выставлялись вообще, поскольку в ту эпоху существовали определённые традиции, согласно с которыми музыканты пользовались этими исполнительскими приёмами, и эти традиции не фиксировались в нотном тексте, а передавались другим путём. Поэтому указания к характеру исполнения барочной музыки в наших современных изданиях, по большей части, редакторские, не авторские, а значит условные. То есть можно говорить, что они – это попытка приблизиться к тем самым традициям, которые существовали в эпоху создания данного сочинения. Но, к сожалению, иногда, и по разным причинам, они идут в разрез с традициями автора, и представляют собой какой-то необычный замысел редактора. И нужно ещё уметь разобраться, насколько эти указания верны, соответствуют ли замыслу автора, и, по тому, насколько они приемлемы для нас.

Условна фермата, выставляемая в произведениях разных эпох и разных стилей, когда её протяжённость может оказаться различной, о чём шла речь в главе «Различные стили аккомпанемента».

Исполнение арпеджиато, мордента, как и многих других украшений, так же напрямую зависит от того, в произведении какого стиля они используются, то есть эти украшения условны.

Теперь об условностях, связанных с оркестровым мышлением. Вспомним о рассматриваемых нами оркестровых переложениях, которые в разное время делались для совершенно разных целей – либо для изучения оркестровых произведений, для общего ознакомления с ними, либо для исполнения их на сцене, в концертной практике именно в виде фортепианных переложений. (Которые, при этом, не всегда удобоисполнимы). И по причинам, рассматриваемым нами в этой работе, они также допускают редактирование и адаптацию, то есть изменения в их нотном тексте. Так вот, нотный текст этих оркестровых переложений также оказывается условным. Поскольку это уже не текст авторского оркестрового оригинала, а вторичный, всегда, так или иначе, упрощённый текст, написанный для инструмента совершенно другого тембра, радикально отличающегося от оригинального.

Рассматривая исполнение оркестровых переложений, мы отмечали, что иногда, как исключение, паузы, выставленные в нотном тексте оркестровых переложений, и обязательные для исполнения во всех остальных случаях, могут быть условными, и, фактически, не испол-

няться буквально и точно, если речь идёт о таких инструментах, как арфа, вибрафон, тарелки, и т. д., поскольку звучание этих инструментов особенное, часто оно сопряжено с характерным «послезвучием» после окончания основной длительности, поскольку звук на этих инструментах не гаснет сразу

Если мы говорим о выразительных особенностях исполнения оркестровых переложений, мы говорим о необходимости учитывать особенности оркестра, для которого написана оригинальная партитура. Сравним, как нами будут исполняться переложения оперы «Орфей» Глюка, написанной автором с использованием камерного оркестра, и переложения оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича, где в оригинале используется большой симфонический оркестр. Очевидно, как по-разному нам придётся исполнять нюанс *ff*, если он будет использоваться в партии сопровождения в этих двух разных операх. Безусловно, *ff* большого симфонического оркестра Шостаковича гораздо массивнее, звучнее и значительнее, чем тот же нюанс, исполняемый камерным оркестром эпохи Глюка. Значит нюансы, выставленные в оркестровых переложениях, тоже иногда будут условными, о чём забывать нельзя.

Штрих *staccato*, выставленный в оркестровых переложениях, тоже оказывается очень и очень условным. Вспомним, что этим штрихом в переложениях могут обозначаться совершенно различные приёмы игры, совершенно по-разному звучащие в оркестре. Это и смычковое *staccato* у струнных (разновидностей которого достаточно много), и *pizzicato* этой же струнной группы, кардинально отличающееся в звучании от предыдущего рассматриваемого нами штриха, это столь отличающиеся друг от друга *staccato* флейты и *staccato* тромбона, и т. д.. И этот, один и тот же штрих в переложении, потребует от пианиста совершенно различных исполнительских приёмов для передачи оркестрового звучания на фортепиано. Таким образом, штрих *staccato* в оркестровом переложении тоже условен. И для его верного исполнения просто необходимо изучить, как он применён в оркестровой партитуре, или прослушать запись оркестрового звучания. Иначе могут возникнуть казусы, когда концертмейстер на протяжении большого отрезка времени играет то или иное переложение совершенно неверными штрихами, и даже не подозревает об этом.

Вспомним об условности нотного текста, связанной с ансамблевым мышлением. В условиях ансамблевого исполнения и звучания каждый нюанс и штрих будут по иному осознаваться и исполняться по сравнению с их исполнением в сольной практике. Так, например, нюанс *f* в партии какого-либо инструмента, при исполнении его в ансамбле, обязательно будет связываться с особенностями инструментов, в этот ансамбль входящих, поскольку *f* у разных инструментов звучит совершенно по-разному. То же самое мы можем сказать и об исполнении любого другого нюанса, любого штриха. Исполнение штрихов и нюансов при исполнении их в ансамбле становится условным, то есть зависящим от свойств инструментов, этот ансамбль составляющих. Ансамблевое мышление часто делает штрихи и нюансы условными.

Говоря об условностях нотного текста, связанных с импровизационным мышлением, вспомним, когда речь у нас с вами шла о нотном тексте партии сопровождения во многих народных и эстрадных песнях, написанном для музыкантов – любителей, и по тому очень простом, когда он попадает в руки музыканта – профессионала, возникает необходимость вмешательства в него, то есть его изменения. Которое, к тому же, оказывается, совершенно естественно и даже необходимо, сообразуясь с особенностями этих жанров. Нотный текст партии сопровождения в народных и эстрадных песнях мы так же можем назвать условным.

Рассмотрим условности нотного текста, связанные с вокальным и инструментальным мышлением. Когда мы говорили о зависимости партии концертмейстера от партии солиста, мы упоминали, что один и тот же нюанс, даже если он выставлен автором, будет совершенно по-разному звучать у разных солистов. Например, нюанс *f* – или он исполняется детским голосом, или звучит в исполнении солиста оперного театра. Насколько это будет разное *f*, а значит,

насколько разными будут действия концертмейстера в каждом из этих случаев. То же самое необходимо сказать и об особенностях звучания разных тембров с разной динамической наполненностью – сравним флейту и трубу, гитару и тромбон. Совершенно очевидно, что один и тот же авторский нюанс у этих столь различных инструментов (если на них играют ваши солисты) будет слишком по-разному звучать. Обязывая при этом концертмейстера к совершенно разным действиям при аккомпанировании именно этим своеобразным тембром. И мы обнаруживаем, что в этих условиях выставленные в тексте нюансы также условны. (То есть, напрямую зависят от условий их применения.)

Таким образом, рассматривая различные случаи условностей нотного текста, мы видим, что от профессионала требуются глубокие и разносторонние знания, разные виды мышления, постоянно необходим исторический взгляд, верное ориентирование в стиле и жанре исполняемой музыки. Только при постоянно вдумчивом, внимательном отношении к нотному тексту, музыкант может верно сориентироваться и верно исполнять то или иное произведение, не нарушая авторского замысла и выражая при этом свою индивидуальность.

Глава 13

Подготовка к работе

Когда мы говорим о подготовке концертмейстера к работе, то есть к индивидуальной встрече с солистом или к уроку в классе под руководством педагога, или к выступлению на сцене, мы при этом обязательно должны определить ту особенность работы пианиста – концертмейстера, которая в принципе отличает его действия от действий пианиста – солиста. Поэтому, в этой главе в какой-то момент пойдёт речь именно этом. Это нужно будет хорошо осознать и всегда помнить, что бы верно выстраивать свои исполнительские действия за роялем и служебные действия на своей работе.

Когда я говорю «работа концертмейстера», то не имею в виду его индивидуальные занятия, которые, безусловно, тоже являются важной и ответственной работой. Я имею в виду его официальные служебные действия, действия в социуме, заключающиеся в контактах с другими людьми, которые могут происходить в разных условиях. И буду рассматривать именно «концертмейстерскую составляющую» этих действий.

Сначала сформулируем задачу, которая встаёт перед концертмейстером в этой работе, потом рассмотрим, как он решает её, и что, в связи с этим, мы можем пожелать ему.

Итак, концертмейстеру предлагается, в тех или иных условиях, исполнять со своим солистом какой-то репертуар – одно или несколько произведений, часто новых, не знакомых ему, или знакомых, но которые он сам никогда не исполнял до этого. Этот репертуар будет разучиваться в индивидуальной встрече с солистом, или работа над ним пойдёт в классе под руководством педагога, или он будет сразу исполняться на сцене – может быть даже без репетиций. И у концертмейстера есть возможность подготовиться к этому, то есть соответствующим образом изучить, освоить этот репертуар, чтобы уверенно приступить к работе. Уверенно – значит, что и он сам, концертмейстер, будет уверенно чувствовать себя за инструментом, и его солист, во время совместного музицирования, так же будет чувствовать себя комфортно, уверенно. Прошу обратить внимание, что сама проблема формулируется таким образом, что концертмейстер сразу обязан подумать не только о своём удобстве, но и об удобстве солиста. При этом уточним одну очень важную деталь: речь идёт об изучении концертмейстером не только своей партии, но и всей партитуры рассматриваемого музыкального произведения в целом, всего музыкального материала, её составляющего. Дело в том, что часто именно этот пункт не

реализуется, не выполняется, не соблюдается моими коллегами, что неизбежно сказывается на качестве подготовки концертмейстера к работе.

Здесь надо понять, ясно увидеть, что чаще всего происходит, когда концертмейстер, работая над произведением, готовится к контакту с солистом. Прежде всего он знакомится со своей партией, с партией сопровождения. Просматривает её, чтобы оценить сложность. Или она совсем не трудна для него, он видит, что легко прочитает её буквально с листа. Может быть, концертмейстер видит, что в целом она проста и доступна, но в ней есть определённые трудности, в которых необходимо заранее разобраться, потому что с ходу, с листа некоторые места ему не удастся сыграть достаточно хорошо. Это могут быть трудные пассажи, где надо подобрать удобную для аппликатуру, или сложные необычные фактуры – многофункциональные, непонятные на первый взгляд, где необходимо дифференцировать разные фактурные образования по их значимости, или пианистически неудобные моменты – скачки, повторяющиеся ноты или какие-то другие трудности. Но может быть и такое, что партия оказывается трудна настолько, что ни о каком чтении с листа при её исполнении и речи быть не может, что её надо тщательно проучивать, выграваться в неё, детально отрабатывая с разных сторон. При этом, в первую очередь, концертмейстера волнует именно техническая сторона проблемы, что совершенно естественно. Ведь техническая уверенность – базис, фундамент нашей общей исполнительской уверенности. Безусловно, свою партию, партию сопровождения, какой бы трудной она ни была, он должен знать настолько хорошо, настолько должен быть уверен в ней, чтобы в любой момент иметь возможность параллельно со своей контролировать и партию солиста, отслеживать действия солиста, обеспечивая свой ансамбль с ним.

Итак, обнаружив в партии сопровождения пианистические трудности, технические и фактурные проблемы, концертмейстер, готовясь к работе, тщательно их проучивает, чтобы, насколько это возможно, комфортно чувствовать себя в партии сопровождения. Иногда, к сожалению, достигнув этой самой технической уверенности, он облегчённо вздыхает, успокаивается и считает, что готов к работе. Дело в том, что для опытного концертмейстера – мастера часто это действительно так, и, решив технические проблемы, он действительно может уверенно приступать к работе с солистом. Но, предположим, что это ещё не опытный концертмейстер, и далеко не мастер. И то, что у мастера при работе с новым произведением происходит само собой, как результат большого опыта и развитой музыкальной интуиции, у малоопытного коллеги, при встрече с солистом, вызовет проблемы, так как при этом выяснится, что просто быть технически уверенным в своей партии ещё слишком мало для успешной работы. Итак, что отличает действия опытного концертмейстера от действий его начинающего, неопытного коллеги? Что нужно концертмейстеру кроме технической уверенности в своей партии, чтобы считать, что он действительно готов к успешной работе с солистом? Попробуем поэтапно разобраться в этой проблеме.

Освоив техническую сторону, почувствовав себя уверенным в ней, нужно быть уверенным в художественно-выразительной стороне своей партии. Что составляет художественную сторону любого музыкального произведения? В нотном тексте мы уже имеем указания к раскрытию этой самой художественной стороны. Это уточнения самого автора, иногда музыкального редактора – темпы, характер исполнения, нюансы и штрихи. Иногда эти указания очевидны, сразу угадываются на первый взгляд и напрашиваются, буквально, сами собой. Но встречаются и пометки с «хитрецой», с особым умыслом, связанные с особым замыслом автора, они требуют к себе особо пристального внимания и осмысления, именно осмысления, а не механического их исполнения. Говоря об осмыслении, мы выходим к новой проблеме более высокого порядка. Для готовности к работе мало владеть техническими проблемами партии сопровождения и знать авторские и редакторские указания в нотном тексте. Нужно осознавать исполняемую музыку – знать и чувствовать её стиль, индивидуальную неповторимость её автора, её жанр, общий характер. *Staccato*, выставленное в колыбельной песне и в задорной

танцевальной музыке, будет исполняться совершенно по-разному. Арпеджио, используемое в барочной музыке и в музыке романтического стиля, тоже будет исполняться в разной манере. И так далее.

Итак, знакомясь с произведением, концертмейстеру нужно осознать его стиль и жанр. Это очень и очень важно. Важно и потому, что солист часто, к сожалению, не будет осознавать эти особенности исполняемого произведения, не будет иметь о них представления, или будет непоследователен в их воплощении, если это ученик или студент. В этой ситуации большая ответственность ложится на концертмейстера. Знать стиль и жанр исполняемого произведения, его темп, характер, штриховые особенности и нюансы, перевод всех употребляемых в нотном тексте иностранных музыкальных терминов – его долг.

Но и это ещё не всё. Здесь мы подходим к главной проблеме. Умение решать эту проблему – совершенно особая сторона подготовки концертмейстера к работе. В партитуре исполняемого произведения мы видим не только партию сопровождения, а ведь всё это время мы говорили пока только о ней. Ещё мы видим партию солиста (или несколько сольных партий, если так задумано композитором). Нужно ли концертмейстеру как-то обращать внимание на эти партии, учитывать их? Если вы помните, в начале главы я говорил, что очень хорошо свою партию концертмейстеру нужно знать для того, чтобы в любой момент при исполнении произведения быть готовым переключить своё внимание на партию солиста и контролировать все его действия для обеспечения ансамбля с ним. Именно теперь, говоря о контроле за партией солиста, мы подходим к проблеме, которая и отличает пианиста концертмейстера от пианиста – солиста, а именно: концертмейстер в своей работе, исполняя что-то с солистом, постоянно должен держать под контролем строку солиста в партитуре (или несколько строк с несколькими солистами), благодаря чему будет предугадывает его действия, сможет предвидит трудности и найдёт выход в случае произошедшей ошибки, в связи с чем и выстроит свои исполнительские действия определённым образом. Концертмейстер, видя и контролируя строку солиста, в каждый данный момент думает сразу за двоих, то есть за всех исполнителей, чего никогда не делает солист. Здесь я говорю о пианисте – солисте, который играет один, *solo*. Теперь давайте уточним и отметим несколько проблем, для решения которых пианисту надо постоянно видеть партию солиста, причём как при исполнении произведения, так и при подготовительной работе над ним эту партию нужно определённым образом изучать.

Солист, безусловно, будет музыкально мыслить не так, как концертмейстер, неизбежно он будет мыслить по-своему. В частности особенности ритма, например, он будет воспроизводить индивидуально неповторимо. Дело в том, что абсолютно точно ритм не исполняется, практически, никогда. Ритм всеми и всегда исполняется характерно. Исполнение ритма солистом зависит от того, как он понимает и чувствует характер всего произведения, а значит и характер ритма. То есть то, как оживёт та или иная ритмическая фигура при исполнении её солистом, всегда будет, в какой-то мере, сюрпризом, неожиданностью для концертмейстера. Солист будет по-своему осмыслять и ритм, и нюансировку, и ферматы, и замедления – ускорения. Это его право, право солиста. Именно поэтому, для обеспечения идеального ансамбля с солистом, для определения его намерений и для предугадывания его возможных действий, нужно видеть его партию. В каждый данный момент понимать, что пунктир, паузу, выход из паузы, исполнение мелких нот после ряда протяжённых нот до этого, солист будет делать, на наш, концертмейстерский взгляд, немного неправильно, то есть по-своему. Это совершенно естественно. И, видя партию солиста, концертмейстеру, буквально, нужно учиться ждать и предугадывать «неправильность», то есть индивидуальную неповторимость исполнения солистом ритма для обеспечения хорошего ансамбля. Не видя партии солиста, делать это очень трудно, иногда, если это незнакомое произведение, просто невозможно.

Солист в любой момент может ошибиться – он живой человек. Тем более, если это ученик или студент – ошибиться или неточно исполнить авторский текст например потому, что

неправильно заучил его. Для того, чтобы мгновенно отреагировать и «поймать» солиста, восстановить ансамбль с ним, точно увидеть, где он находится после ошибки, надо видеть его партию. Причём видеть не только то злополучное место, где мы сейчас находимся, но быть готовым взглянуть вперёд, далеко вперёд – куда, возможно, переместится солист, находясь в стрессовом состоянии.

Нужно заранее изучить партию солиста, чтобы увидеть, как в ней отражаются некоторые особенности вокальной технологии. Певцы, как и исполнители на духовых инструментах, берут дыхание, что неизбежно так или иначе отражается на метрической пульсации. Нужно хотя бы попытаться предположить, где солист будет брать дыхание.

Кроме того, нужно в тексте увидеть характерные регистры певца – крайний верхний регистр, где голос, наверняка, будет звучать на *f* или *ff*, и крайний нижний, где голос неизбежно будет звучать только на *p* или даже на *pp*, что нам, концертмейстерам нужно обязательно учитывать и быть готовыми к этому.

Если вы знаете, что ваш солист не умеет вступать после протяжённых пауз, затрудняется вступить вовремя, нужно помочь ему. Многие концертмейстеры умеют, каждый по-своему, давать афтакт солисту, то есть сигнал ко вступлению (это дирижёрский термин и дирижёрский приём, иногда концертмейстеру нужно становиться и дирижёром). Изучив заранее партию певца, можно предположить, где такой афтакт придётся ему давать.

Очень полезно посмотреть заранее подтекстовку партии солиста, если она выписана на известном вам языке. Хорошее знание словесного текста поможет концертмейстеру предугадать выразительные приёмы солиста, связанные с текстом, и самому концертмейстеру исполнить свою партию выразительнее, интереснее – опять же опираясь на содержание текста, исполняемого солистом.

Подведём итоги. Для успешной подготовки к работе концертмейстеру рекомендуется:

- хорошо освоить технические и фактурные трудности партии сопровождения;
- освоить художественно-выразительные особенности исполняемого произведения – его стиль, жанр, его темп, характер, штрихи и нюансы, знать перевод используемых иностранных терминов;
- отслеживать одновременно с исполнением партии сопровождения партию солиста, чтобы быть готовым к индивидуальному исполнению солистом его партии, не совпадающим с вашими ощущениями в любом аспекте выразительности – индивидуальный ритм, темп, нюанс, штрих;
- знать партию солиста, чтобы быть готовым к его ошибкам – от них не застрахован никто;
- предполагать моменты взятия дыхания солистом, знать, где в партии солиста используются крайние вокальные регистры – верхний и нижний, где потребуются помочь солисту вступить после протяжённой паузы, дать ему сигнал к вступлению, то есть афтакт;
- знать словесный текст исполняемого произведения, чтобы, прочувствовав его, вместе с солистом более выразительно исполнять

Как уже отмечалось, многое из перечисленного опытный концертмейстер – профессионал умеет делать на ходу, опираясь на свой опыт и знания. Сама специфика работы заставляет его осваивать эти проблемы, быть готовым разрешать их в любую минуту. А вот молодым, начинающим концертмейстерам очень рекомендуется обратить на это внимание, потому что часто в их работе прослеживаются неточности, незнание и неумение именно в отмеченных проблемах, неумение их решать вовремя и надлежащим образом.

Зато хорошо освоив это, можно выходить с новым произведением на сцену и исполнять его с солистом даже без предварительных репетиций (если ваш солист при этом хорошо знает свою партию). Несколько раз мне приходилось делать это. Новый опыт и новые грани музыкально-исполнительских знаний и навыков не помешают никому.

Глава 14

Взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом

Помимо всего прочего, в этой главе много будет сказано об ансамбле солиста и концертмейстера. Так или иначе, разговор об ансамбле уже заходил во многих главах данной работы. Здесь же будет высказана основополагающая мысль – как реально складывается этот ансамбль у хороших профессионалов, и почему, соответственно, он иногда не складывается.

Проблема взаимоотношений между людьми – всегда очень интересная и непростая проблема. При серьёзном её рассмотрении обнаруживаются разные грани этих взаимоотношений. И, чтобы понимать происходящее и верно ориентироваться в различных ситуациях, нужно уметь видеть эти разные грани, не смешивая их, то есть видеть, или хотя бы пытаться видеть человеческие взаимоотношения во всей их полноте, а не ограничиваться односторонним рассмотрением какой-то отдельно взятой ситуации, что неизбежно даёт упрощённый результат и ограниченную картину происходящего. В нашем случае эти взаимоотношения касаются, прежде всего, профессиональных сфер деятельности, но неизбежно при этом затрагивают и личные сферы людей, вступивших во взаимодействие.

В действительности человеческие взаимоотношения, если рассматривать их по-настоящему серьёзно и подробно, оказываются значительно сложнее. В них неизбежно взаимодействуют самые различные – национальные, социальные, сексуальные, возрастные, профессиональные и многие – многие другие аспекты человеческой личности, без этого невозможно живое, полноценное общение людей. Но для этой работы, для рассмотрения проблем, связанных с взаимодействием концертмейстера, солиста и педагога в учебном процессе и в артистической деятельности, ограничимся профессиональной и личной сферами, чтобы подробнее увидеть их задачи и проблемы.

Итак, какие задачи ставятся перед концертмейстером в учебном и творческом процессе (в нашем случае они слиты воедино), когда он взаимодействует в классе и на сцене с солистом и педагогом? Какие при этом возникают проблемы, и что можно посоветовать, чтобы избежать эти проблемы, или правильно их пережить, в каких-то случаях попытаться верно разрешить их? Поскольку моя работа посвящена концертмейстеру, эти проблемы я буду рассматривать именно с точки зрения концертмейстера. Считаю нужным указать на это, чтобы быть верно понятым.

Прежде всего, я буду рассматривать профессиональные взаимоотношения указанных действующих лиц, поскольку они лежат в основе всего происходящего, связаны со спецификой специальности, с определёнными этическими нормами, выработанными музыкантской практикой. И, где это будет возможно, попробую отметить некоторые особенности их личных взаимоотношений исходя уже из своего жизненного опыта. Я не психолог, но какими-то наблюдениями, в связи с этим, считаю нужным поделиться. При этом для многопланового рассмотрения взаимоотношений, я буду рассматривать их на разных уровнях. Поскольку взаимозависимость, связь людей реально действительно осуществляется на разных уровнях. Здесь я буду рассматривать три уровня взаимоотношений.

Первый, самый общий и широкий по охвату уровень взаимоотношений – общепрофессиональный уровень. Это как бы взгляд с высоты птичьего полёта. Здесь надо рассматривать в самом общем виде, что делает концертмейстер, контактируя со своими коллегами, и что ему делать не рекомендуется.

Второй уровень взаимоотношений, более конкретный – процессуальные, рабочие взаимоотношения в учебном процессе.

И третий уровень взаимоотношений, самый приближённый, самый личный – непосредственные человеческие контакты, прямые связи конкретных людей с их эмоциями, амбициями,

индивидуальной неповторимостью и сложностью. Я, насколько это будет возможно, буду рассматривать две сферы взаимоотношений на трёх различных уровнях.

1а. Итак, первый, самый широкий общепрофессиональный уровень взаимоотношений концертмейстера и солиста, их профессиональная составляющая.

Во взаимодействии концертмейстера и солиста на этом уровне обнаруживаю три стадии развития их взаимоотношений. Когда, по мере роста мастерства концертмейстера, возрастания его опыта, качественно меняется его профессиональное отношение к солисту. При этом речь пойдёт не об отношении концертмейстера к какому-то определённом солисту и развитию отношений с ним, а о взаимоотношениях со всеми солистами вообще, с которыми концертмейстер работает, профессионально контактирует, где бы он ни находился.

А. Сначала концертмейстер учится быть предельно чутким гибким ведомым, учится обеспечивать идеальный ансамбль с солистом в любой ситуации, в любом контексте. Создание действительно цельного, слитного ансамбля, дело очень непростое и в технологическом, и в психологическом отношении. Здесь я выскажу свой взгляд на сущность ансамблевой игры, открою, как я это понимаю, основы, этот ансамбль создающие.

Так вот, на первый взгляд кажется, что главная задача для достижения ансамблевого единства – стремление к абсолютной синхронности во времени в звучании солиста и концертмейстера, когда каждая нота в партии солиста идеально совпадает в верном ритмическом соотношении с партией концертмейстера. И, плюс к этому, как следствие, полное единство в деталях художественного оформления исполняемого текста в обеих партиях – совпадения нюансов, их изменения, замедлений и ускорений темпа, фермат, общий характер звучания и эмоционального наполнения – это принято называть хорошим ансамблем. Концертмейстер усердно следит, чтобы все ноты его партии идеально совпадали с нотами солиста, поскольку солист ведущий, главный. Концертмейстер в начале своего пути, как правило, учится «совпадать». Но, к счастью, в какой-то момент действительно талантливые концертмейстеры и чуткие музыканты делают замечательное открытие: стремиться надо не к совпадению нот. Это самое синхронное и точное совпадение партий во времени не цель, а следствие другого процесса, а именно, обнаруживается, что исполнение музыки – это поток энергии. Энергии эмоциональной, духовной, исходящей от музыкантов, эту музыку исполняющих. Без этой эмоциональной энергии исполнение музыки становится мёртвым, бездушным, бессмысленным. И солист, исполняя свою ведущую мелодическую партию, для раскрытия её, вкладывает в исполнение свою энергетику. Эта энергия у каждого человека индивидуальна и неповторима. Сколько исполнителей, столько различных эмоциональных энергий. Более того, даже у одного исполнителя в разных состояниях эта эмоциональная творческая энергия может проявляться по-разному, то есть одно и то же он в разное время может играть, исполнять по-разному. Эмоциональная энергия ощущается уже при построении самой простой музыкальной фразы, она делает эту фразу живой – где будет поставлена точка смыслового ударения в ней, как будет происходить движение к кульминационной точке внутри данной фразы, как, в какой степени произойдёт разрядка, разрешение энергии звучания, которое, как правило, следует в завершении музыкальной мысли. Эмоциональная энергия проявляется и на более высоких уровнях формирования музыкальной мысли, музыкальной формы – на уровне предложения, периода и так далее.

Так вот, для создания хорошего, по-настоящему цельного ансамбля, концертмейстеру необходимо постоянно чувствовать творческую энергетику своего солиста, поймать импульс этой энергии, настроиться на неё (как радиоприёмники настраиваются на нужную радиоволну), подхватить её импульс, подчинить свою энергетику энергетике солиста, то есть гармонично, без противоречий слить две энергии в одну. Для этого музыканты должны очень чутко подстраиваться друг к другу. В нашей ситуации, когда лидирует солист, поскольку у него важнейшая мелодическая функция, концертмейстер подстраивает свою энергию под энергию солиста, а не

наоборот. Это тонкий психологический момент, и без этого пианист не становится концертмейстером. И когда эта эмоциональная подстройка произошла, концертмейстер почувствовал, поймал энергетический импульс своего солиста, подхватил и подчинился ему, настроил свою энергию в гармонии с энергией солиста, если всё это случилось, возникает гармоничный музыкальный ансамбль, в котором, как следствие гармоничного сочетания эмоциональных творческих импульсов, все ноты чудесно совпадают друг с другом в верном ритмическом соотношении.

На первом этапе своей работы в своих отношениях с солистом концертмейстер учится создавать музыкальный ансамбль. Можно то же самое сказать и по-другому: концертмейстер учится выявлять художественные намерения солиста. Другое дело, когда солист при исполнении музыки мало вкладывает в это своей эмоциональной энергии, или совсем её не раскрывает, что нередко наблюдается у учеников на начальной стадии обучения из-за неуверенности и неумения. Но об этой ситуации и возможных действиях в ней концертмейстера чуть позже.

Б. Вторая стадия общефункциональных профессиональных взаимоотношений концертмейстера и солиста. Набираясь опыта, концертмейстер овладевает в достаточной степени искусством создания ансамбля с солистом, умеет подчиняться его воле (его творческой энергии) и, когда надо, активно поддержать его, то есть при неуверенных действиях солиста дополнить его недостаточную энергию своей, не вступая при этом с ним в противоречие. Но теперь концертмейстер обнаруживает, что, *во-первых*, солист не всегда доводит свои художественные намерения до конца или реализует их чрезмерно, нарушая при этом нормы вкуса, стиля данного произведения и авторский замысел. И, *во-вторых*, иногда эти самые художественные намерения солиста принципиально ошибочны, неверны по той или иной причине. При этом концертмейстер не только чувствует, что солист в данный момент не прав, концертмейстер может аргументировано, профессионально точно изложить, почему не прав солист, что конкретно не верно в действиях солиста, чтобы не просто на эмоциональном уровне заявить о своём интуитивном несогласии, а помочь солисту осознать по сути, в чём он не прав и помочь исправить эту ошибку, то есть предложить возможные верные художественные намерения, опять же аргументируя свою позицию. Это требует определённой зрелости как музыкантской, так и общечеловеческой, психологической.

Итак, следующий этап отношений концертмейстера и солиста на этом уровне – концертмейстер профессионально точно дифференцирует действия солиста на верные и ошибочные и может аргументировано изложить свою позицию солисту, предложить при этом верные исполнительские действия.

В. Стадия зрелости в общефункциональных профессиональных взаимоотношениях концертмейстера и солиста.

Научившись ясно определять ошибочные намерения своего солиста, концертмейстер, буквально во время исполнения музыкального произведения может своими исполнительскими действиями повлиять на солиста, дать понять ему, почувствовать, что солист ошибается, и его действия не верны или не совсем верны. Если в этот момент между солистом и концертмейстером хороший психологический контакт (солист доверяет концертмейстеру, их взаимоотношения на личном уровне не отягощены неприязнью, конфликтами, и т. д.), солист чувствует *особые, необычные действия* своего концертмейстера, реагирует на них, подчиняется концертмейстеру, и ошибка, наметившаяся в действиях солиста, не происходит. Или другая ситуация, уже упоминавшаяся до этого – солист из-за неуверенности или по незнанию недостаточно последовательно реализует свои, в общем, верные намерения. Обнаружив это во время исполнения музыкального произведения, концертмейстер, в какой-то мере, берёт инициативу в свои руки, и своими *особыми действиями* помогает ярче и значительнее реализовать задуманное солистом. В обоих случаях концертмейстер как бы подталкивает солиста, вынуждает его изменить характер исполнения с ошибочного на более верный. Обратите внимание:

концертмейстер, по определению подчинённое лицо, берёт во время исполнительского процесса инициативу в свои руки, то есть в какие-то мгновения становится лидером, чтобы не дать солисту совершить неверные действия. Как только солист перестраивает свои намерения и начинает свою партию исполнять верно, концертмейстер вновь становится самим собой, подчиняется солисту, насколько это необходимо в данный момент. Я несколько раз упоминал «особые действия концертмейстера», которые отличают его позицию по отношению к солисту на этом этапе их взаимоотношений от обычных действий концертмейстера. Рассмотрим некоторые неверные действия солиста, исполняющего музыкальное произведение и реакцию концертмейстера при этом, в которой и заключаются его особые действия.

Речь идёт о темповых нарушениях в партии солиста (неровный темп в произведениях строгого стиля или, наоборот, излишне ровное, метричное исполнение в произведениях свободного стиля), о неверных динамических нюансах. В какой-то момент концертмейстер перестаёт подчиняться им и не следует за солистом в этих ошибочных действиях, а осторожно или подчёркнуто (в зависимости от ситуации и от индивидуальных особенностей солиста) отклоняется от них и исполняет свою партию в верном темпе и в верных нюансах, давая понять солисту, к чему надо стремиться. Такое возможно, только если концертмейстер уже зарекомендовал себя хорошим профессионалом – хорошим пианистом и грамотным музыкантом, мнению которого можно доверять. И солист уже знает, что в трудную минуту на этого концертмейстера он может положиться, довериться ему. Если концертмейстер, в обычных условиях идеально следующий за солистом, вдруг в момент ответственного выступления начинает с ним в чём-то не совпадать, солист буквально на рефлекторном уровне чувствует: происходит что-то особенное. И, опять же, в случае доверительных отношений между ними, солист подчиняется концертмейстеру. Если этот солист привык прислушиваться к действиям своего партнёра и обладает определённой музыкантской гибкостью, именно так это и происходит. Точно так же надо признать, что в каких-то случаях этого не происходит – если солист не привык прислушиваться к партии партнёра и реагировать на неё (ведь этому тоже надо учиться), или если между концертмейстером и солистом не сложились доверительные отношения (например, они оба впервые видят друг друга). Конечно, в таких случаях концертмейстеру нужно проявлять особую гибкость, и применять особые действия очень осторожно. И если при этом выясняется, что солист вообще не реагирует на них, концертмейстеру приходится отказываться от особых действий, предоставляя солисту неверно исполнять музыкальное произведение, ошибаться, но зато в безупречном ансамбле с концертмейстером. Уверяю вас, что чаще контакт между солистом и концертмейстером происходит, солист реагирует на особые действия концертмейстера, отчего общее звучание исполняемого произведения только выигрывает. Это происходит в случае личного доверия между партнёрами в сценическом выступлении, доверия, опирающегося на профессиональное уважение, признания солистом высокого профессионализма своего концертмейстера.

16. Теперь мы переходим от профессиональных к личным отношениям солиста и концертмейстера на общепрофессиональном уровне.

Для определения сути самых общих (общезначимых) личных отношений солиста и концертмейстера я рассматриваю ситуацию сценического выступления. Ведь в каком-то смысле выступление на сцене – конечная цель взаимодействия солиста и концертмейстера. И вся их напряжённая работа – и учебная, и репетиционная, и индивидуальная, и ансамблевая, совершается для достойного сценического выступления. Сценическое выступление – смысл работы и существования всей учебной компании, в которой мы видим педагога, солиста и концертмейстера. Попробуем определить, каким образом складываются личные взаимоотношения на сцене солиста и концертмейстера непосредственно во время исполнения музыкального произведения?

До выхода на сцену, у каждого музыканта, как у обычного человека, существует свой личный амбиционный фон – насколько значительным осознаёт себя человек, и насколько значительно он утверждает себя в мире. Существуют также личные взаимоотношения людей, находящихся сейчас во взаимодействии на сцене. Я убеждён, что для успешного взаимодействия и для успешного исполнения музыки на сцене просто необходимо забыть о своих амбициях и о личных бытовых взаимоотношениях – об обидах, если они были, о каких-то неурядицах, взаимных претензиях, неприязни, и концертмейстеру, и солисту необходимо рыцарское, бескорыстное служение музыке на сцене.

А от концертмейстера при этом требуется только самое доброжелательное отношение, самая искренняя поддержка и внимание к солисту – насколько это будет возможно, когда ради прекрасной музыки происходит именно очищение от суетных будничных чувств. Отношения концертмейстера и солиста здесь, на сцене, на глазах у публики – как отношения глубоко связанных между собой двух элементов, бесспорно составляющих одно целое, и настолько зависящих друг от друга, что любой минус одного из них тут же может нанести урон, ущерб другому. Они на сцене – как сообщающиеся сосуды. Пребывание на сцене – волнующее, трудное испытание, требующее столько энергии, душевного огня и иногда даже мужества. Солист и концертмейстер – как два бойца на переднем крае развернувшегося сражения против целой вражеской армии. Они рука об руку, плечом к плечу стремятся к победе, во что бы то ни стало. И в этой напряжённейшей ситуации помнить об амбициях, об обидах бессмысленно, смешно и просто опасно. Артисты, выходявшие на сцену исполнять сложный репертуар в ответственных выступлениях, прекрасно знают об этом. Поэтому на общепрофессиональном уровне личное отношение концертмейстера к солисту можно сравнить с отношением друга, советника, безусловного помощника, буквально боевого соратника. Концертмейстер – надежда и опора для солиста. Будучи лицом подчинённым и находясь часто на втором плане, он, тем не менее, играет очень и очень важную роль в успехе солиста, равно как и в его неуспехе. Именно поэтому хорошие опытные солисты так ценят своих концертмейстеров и так благодарны им в минуты своего успеха.

1в. Теперь рассмотрим профессиональные взаимоотношения концертмейстера и педагога на общепрофессиональном уровне.

В самом общем смысле для педагога концертмейстер в классе лицо вспомогательное. Главное, что происходит в классе во время обучения – овладение исполнительскими навыками, основами и тонкостями исполнительской техники, совершенствование деталей исполнительского процесса. При этом педагог напрямую контактирует с учеником – солистом, иногда настолько подробно и детально погружаясь в технологические детали, что концертмейстер, буквально, остаётся в стороне и лишь отчасти принимает участие в работе. Концертмейстеру тут просто необходимо учитывать специфику ситуации, когда педагог передаёт свой опыт, свои знания ученику. Вся работа в этот момент концентрируется на определённом навыке, а музыкально-ансамблевые задачи отходят на второй план. И главное здесь для концертмейстера – не мешать процессу, помогать ровно настолько, насколько это необходимо в данный момент. Потом, по мере овладения солистом необходимыми навыками, работа переключается на общемузыкальный процесс, и тут роль и значимость концертмейстера значительно возрастает. А в целом, если рассматривать профессиональные отношения концертмейстера и педагога на этом уровне, мы видим, что в учебном процессе концертмейстер лицо вспомогательное, важность и значимость которого непостоянны и очень переменчивы. Осознавая это, концертмейстеру не нужно превышать рамки своих полномочий, и скромно, не мешая происходящей работе, по мере необходимости поддерживать требования преподавателя, ни в коем случае не вступая с ним в противоречие. Для педагога концертмейстер в идеале – скромный помощник, нужный, иногда необходимый, но при этом всегда помнящий о субordi-

нации, безоговорочно осознающий и признающий руководящую, лидирующую роль педагога в классе, без чего нормальный учебный процесс невозможен.

Должен признаться, что иногда я некорректно вёл себя по отношению к молодым, начинающим преподавателям, у которых тогда в классе я был концертмейстером. Видя неопытность педагога, его недостаточную активность, я вмешивался в учебный процесс, пытаюсь сделать то, чего, почему-то, педагог не делал. (Так мне казалось.) И я превышал свои полномочия, но потом неизбежно наступал момент, когда я, испытывая неловкость, понимал, что был не прав, что каждый должен делать свою работу и сам за неё отвечать. Есть очень хорошая поговорка: «Не в свои сани не садись!». Может быть, иногда можно осторожно что-то посоветовать молодому, неопытному педагогу, но подменять в его же присутствии просто недопустимо.

12. Рассматривая личные взаимоотношения педагога и концертмейстера на общепрофессиональном уровне, я обнаруживаю определённую эволюцию.

Начиная работу с новым педагогом, например, только устроившись на работу, концертмейстер, как лицо подчинённое, прежде всего, показывает своему педагогу, как руководителю, что он из себя представляет, как профессионал. Прежде всего, степень своего профессионализма, свой концертмейстерский опыт – насколько он удобен в работе, насколько удобен для учеников, как он общается с ними. Показывает уровень своих пианистических навыков, своё поведение на сцене и вообще, как относится к своей работе, и насколько, в связи с этим, ему, концертмейстеру, можно доверять. Педагог приглядывается к своему помощнику, и этот оценочный период может длиться по-разному долго. В это самое время профессионального знакомства педагог, как правило, держится на определённой дистанции от своего концертмейстера, и психологического сближения между ними может и не происходить, по-настоящему свободно и раскрепощённо они могут и не общаться в это время. Это совсем не означает, что педагог в этот период обязательно держится с концертмейстером подчёркнуто холодно, отчуждённо. Совсем нет! Часто наоборот, педагог подчёркнуто внимателен, «приятен», добросердечен, но, как потом выясняется, такое отношение было ни чем иным, как вежливой, но защитной бронёй, за которой по-настоящему открытого общения всё же не происходило. Дистанция, даже за такой приятной пеленой, всё равно сохранялась. И когда-нибудь концертмейстер почувствует, что его педагог может быть совсем другим человеком. Это могут быть довольно неожиданные и, иногда, даже болезненные открытия. Пугаться этого не стоит. И концертмейстеру при этом не остаётся ничего другого, как ждать, пока к нему привыкнут, и не возникнет доверие, открытость, простое и естественное поведение, без подчёркнутой и постоянной приятности. Концертмейстеру в это время нужно просто хорошо работать. В какой-то момент педагог, наконец, соберёт всю необходимую и важную для него информацию о концертмейстере и сможет психологически расслабиться и уменьшить дистанцию в общении в классе. И вот здесь, как я уже отметил, концертмейстера могут подстерегать неожиданные сюрпризы, а именно, спустя иногда довольно продолжительное время, педагог вдруг откроет новые грани, новые черты своего характера, своего человеческого облика. Как положительные, так и отрицательные, то есть за условными, может быть, идеализированными чертами педагога скрывались реальные черты, иногда неожиданные для концертмейстера. Именно теперь, после снятия повышенного контроля, в момент наступившего освобождения, в совершенно неожиданных вопросах могут назревать проблемы, неприятности для концертмейстера, иногда даже конфликты, которых не было раньше, в период дистанционной отчуждённости. Сближение людей – всегда непростой вопрос, особенно людей фактически неравноправных, а педагог и концертмейстер таковыми и являются, как руководитель и подчинённый. Концертмейстеру, который начинает работать, нужно быть готовым к такой динамике развития взаимоотношений со своим педагогом, и проявлять терпение и гибкость. Вообще, говоря о личных взаимоотношениях концертмейстера, множество раз мы вынуждены будем вспоминать про терпение,

выдержку и мудрость, ибо вся работа концертмейстера вообще не мыслима без этого. Люди невыдержанные, нетерпеливые, как правило, не могут быть хорошими концертмейстерами. Это надо признать. (Но тут же признаюсь, что, к счастью, иногда отношения педагога и концертмейстера сразу складываются просто и непринуждённо, гармонично и радостно. Ведь все мы такие разные... Однако исключения не отменяют правила.)

2а. Мы рассматривали самый общий уровень взаимоотношений концертмейстера с солистом и педагогом – общепрофессиональный. Теперь перейдём на другой, более конкретный уровень взаимоотношений. Назовём его рабочим. Сначала рассмотрим профессиональные взаимоотношения концертмейстера, солиста и педагога на этом уровне. Поскольку в конкретном рабочем процессе задействованы одновременно все трое, рассмотрим их не разделяя, то есть совокупные взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом.

Здесь нам необходимо чётко обозначить, определить и перечислить, что делает, за чем следит концертмейстер, взаимодействуя с солистом и педагогом непосредственно во время урока в классе, и что ему делать при этом не рекомендуется. То есть наметим важнейшие задачи концертмейстера в учебном процессе, когда педагог обучает солиста исполнительским навыкам. При этом мы не будем говорить, что прежде всего концертмейстер профессионально точно и грамотно исполняет свою партию, согласовывая исполнение этой партии с действиями солиста, об этом речь шла, когда мы рассматривали их общефункциональные взаимоотношения. Здесь речь пойдёт о других конкретных задачах непосредственно в учебном процессе, и, в соответствии с этим, других действиях концертмейстера. А именно:

- 1) Постоянно и очень тщательно отслеживать верность исполнения солистом авторского текста, а именно верное исполнение ритма и звуковысотной составляющей данного музыкального произведения. О других элементах, входящих в понятие «нотный текст», таких, как динамика, темп, штрих, речь пойдёт позже. При этом, во-первых, необходимо учитывать, что является непосредственно авторским текстом, а что указаниями редактора, его уточнениями. Дело в том, что иногда редакции подвергаются даже такие основополагающие составляющие нотного текста, как звуковысотность и ритм (даже мелодия иногда в разных редакциях излагается по-разному) – например в произведениях старинных стилей, барокко и рококо. Кроме того, во-вторых, концертмейстеру нужно помнить, что педагог настолько занят технологической работой с учеником, увлечён ею, что из-за этого может иногда не заметить погрешности, неточности в исполнении солиста. Ведь педагог может и не знать наизусть буквально весь учебный репертуар, а у концертмейстера всегда перед глазами нотный текст, вся партитура исполняемого произведения. В этих условиях концертмейстер просто обязан следить за точным исполнением авторского текста.
- 2) Концертмейстер должен быть в любой момент готов совместно со своей партией исполнять партию солиста, то есть подыгрывать солисту его партию, если в этом возникает необходимость. Иногда это делать довольно просто, например, при работе в вокальных классах, совмещать исполнение аккомпанемента с сольной партией в вокализах (Абта, Панофки и других авторов). Иногда это оказывается несколько труднее, когда развитая партия солиста во многом не совпадает с трудной партией сопровождения. Об этом мы подробнее говорили в главе «Чтение с листа и транспонирование», рассматривая «техническое чтение с листа».

При необходимости, уметь бегло читать с листа и транспонировать. Чтение с листа настолько часто применяется в работе концертмейстера, что без хорошего овладения этим навыком работа аккомпаниатора немыслима вообще. В вокальном классе также очень часто возникает необходимость в транспорте, то есть в исполнении музыкального произведения в другой, отличной от выписанной в нотах, тональности. Что бы найти удобную для солиста тональность, нередко приходится испробовать несколько разных тонально-

стей – для работы концертмейстером в вокальном классе навык транспонирования тоже очень желателен.

3) Отслеживать верность соблюдения стилевых и жанровых особенностей исполняемого произведения, а также верность исполнения таких выразительных составляющих нотного текста, как динамика, штрихи, темпы и их изменения, ферматы. Но при этом обязательно помнить, что в этих вопросах, при исполнении произведения в классе в присутствии педагога, у концертмейстера будет только совещательный голос. Решающим всегда будет мнение, художественная позиция педагога, как старшего во всём исполнительском и учебном процессе. И если точки зрения педагога и концертмейстера не совпадают, концертмейстер может быть только советчиком, а принимающим окончательное решение будет педагог. Работа над всеми оттенками создания музыкального образа – определения необходимых штрихов, нюансов, темпов, и т. д. ведётся под руководством педагога и им определяется. Концертмейстер – проводник художественного замысла своего педагога Ведь именно педагог несёт ответственность за всё, что происходит в его классе. И это справедливо. При этом уточним, что здесь мы имеем ввиду нашу традиционную систему взаимодействий концертмейстера и педагога, сложившуюся в России. В Европейских музыкальных учебных заведениях эта система реализуется иначе, это нужно помнить, и там рабочие взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом складываются иначе.

4) Не рекомендуется концертмейстеру, будучи пианистом, вмешиваться в исполнительскую технологию своего солиста, особенно если эта технология недостаточно известна ему. То есть крайне нежелательно делать технологические замечания исполнителям на других инструментах, чья природа сильно отличается от природы фортепиано. Особенно не рекомендуется вмешательство концертмейстера в вопросы вокальной технологии. Это необычайно тревожит и обижает педагогов – вокалистов, ибо вокальная технология очень своеобразна и сложна. И часто даже сами вокалисты, много уже певшие и учившие пению других, имеющие огромный опыт, не соглашаются в спорах друг с другом именно в вопросах вокальной технологии, а уж точка зрения концертмейстера вообще малозначима в этой ситуации. И если вы хотите испортить отношения со своим педагогом – вокалистом, только попробуйте в классе, да ещё в присутствии педагога, поучать ученика певца вокальным тонкостям. Реакция педагога будет незамедлительной. И, поверьте, очень не радостной для вас, для концертмейстера. И, при этом, почти всегда абсолютно оправданной, потому что, как оказывается, пианисты очень поверхностно разбираются в вокале, даже если свою точку зрения при этом считают оправданной и авторитетной. Пусть каждый, прежде всего, занимается своим делом. И пусть концертмейстер следит за тем, как он играет на фортепиано. А за вокалом будет профессионально следить педагог – вокалист.

26. Теперь рассмотрим личные отношения концертмейстера и солиста на этом уровне. Прежде всего, концертмейстер должен своей работой, своим отношением к музыке, к своим служебным обязанностям показывать пример ученику – солисту, что такое настоящий музыкант – профессионал, как работает и реализует себя грамотный, всесторонне образованный человек, искренне любящий музыку и свою работу. Сила личного примера имеет огромное значение, даже если мы не осознаём этого до конца или не придаём ей большого значения. И, как важнейшая особенность этой верной музыкантской позиции, будет верное, корректное общение с солистом. Хороший концертмейстер, в работе с солистом, неизбежно будет говорить о возникающих проблемах, о способах их преодоления, о произошедших ошибках, но при этом всегда будет профессионально точно аргументировать свою позицию. Чтобы разговор между музыкантами шёл не только на эмоциональном уровне, что, в общем, естественно для нас, музыкантов, но и на языке ясно и последовательно сформулированных музыкантских позиций, чтобы чувствовалось, что точка зрения концертмейстера опирается на существующие традиции, на профессионально выверенную информативную базу, заслуживающую безуслов-

ного уважения. Если солист почувствует это в словах концертмейстера, он невольно будет доверять ему, что так необходимо в нашей работе. Итак, дорогие концертмейстеры, учитесь профессионально точно выражать и аргументировать свою позицию, свои пожелания и свои художественные намерения, общаясь в классе со своим солистом!

2г. Теперь рассмотрим личные отношения педагога и концертмейстера на рабочем уровне (их профессиональные взаимоотношения на этом уровне уже рассматривались выше).

Здесь есть некоторые тонкие моменты этического плана, знание и понимание которых необходимо для поддержания нормальной психологической атмосферы в классе в рабочем процессе. Поскольку главное, что происходит на уроке – это рабочий контакт ученика и учителя, когда ученик пытается выполнять те или иные исполнительские задачи, и учитель контролирует это, так или иначе, помогая ученику. Задача концертмейстера при этом – исполнять свою партию, по возможности не мешая контакту ученика и педагога, не вмешиваясь в него. Вмешательство концертмейстера необходимо, только если ученик нарушил авторский текст. Необходимо сообщить об этой ошибке, но для этого найти подходящий момент, чтобы не помешать работе педагога, поскольку информация, сообщаемая педагогом ученику, безусловно, самое важное на уроке, и реплика концертмейстера может просто помешать, и вызвать раздражение. Уж лучше пусть эта реплика концертмейстера прозвучит в момент возникшей паузы. Осторожными должны быть высказывания концертмейстера, если, по его мнению, учеником будут нарушены музыкально – художественные нормы исполняемого произведения, касающиеся темпа, нюанса, штриха, характера исполнения, так как в этих вопросах музыкальной трактовки мнение концертмейстера, его точка зрения уже не будут истиной в последней инстанции, они могут не совпадать с точкой зрения педагога.

Тем более по особому нужно относиться концертмейстеру к той ситуации, когда действия педагога, на его взгляд, будут ошибочными, принципиально неверными. Во-первых, нужно понять, почему и конкретно в чём ошибается педагог. Ошибаться может любой из нас, и педагог в том числе. Все мы живые люди. Не ошибается только тот, кто ничего не делает. В связи с этим хочу привести характерный пример из опыта моей работы в вокальном классе, когда действия педагога привели к формированию у ученика неверных исполнительских навыков, искажающих авторский замысел, и что я попытался предпринять в связи с этим.

На уроке ученик в первый раз показывал разобранный им романс М. Глинки «В крови горит огонь желанья». Романс, проникнутый пружинистой ритмикой, волевым развёртыванием музыкальной фразы, требовал довольно строгого соблюдения метрической пульсации. Наверное, студент никогда не слышал этой музыки, не был знаком с нею, и потому исполнял свою партию очень лирично, не спеша, мягко, делая характерные ритмические оттяжки, присущие лирической музыке в романтическом стиле. Действительно, этот романс требовал *rubato*, гибких выразительных замедлений в концах фраз, но студент делал эти оттяжки буквально в конце каждого такта, отчего музыкальное целое разваливалось, музыка становилась неузнаваемой и вообще теряла смысл. Темпераментный педагог, очень любящий петь, не стал вдаваться в объяснения, а решил показать своим голосом, как надо исполнять эту музыку и стал подпевать ученику. Естественно, ученик не мог сразу, мгновенно всё понять, отреагировать, изменить свою манеру исполнения, и продолжал делать свои, привычные для него, оттяжки в концах тактов. Тогда педагог активизировал свои действия. Чтобы вынудить ученика точно и вовремя исполнять каждую первую долю последующего такта, не опаздывать снова и снова, педагог, совместно с пением, стал активно и громко топтать ногой именно на первую долю в каждом такте. На первую долю в каждом такте, таким образом, получался очень сильный акцент. Благодаря громкому раскатистому топанию. В этих условиях, повторив романс несколько раз с таким характерным «аккомпанементом», ученик хорошо запомнил мотив, перестал делать свои оттяжки и стал петь ровно. Но, вместе с этим, он стал делать эти самые

акценты на каждую первую долю каждого такта. Реально одна беда сменилась другой. Романс в исполнении ученика стал угловатым, грубым, с нелепыми и смешными акцентами. Характер романса Глинки по-другому, но опять был грубо искажён. Благодаря действиям педагога. Благодаря его темпераментному топанию на сильную долю. Может быть, можно было поступить как-то по-другому. Прежде всего, объяснить ученику суть проблемы. Чтобы осознанно решать её. А не грубым механическим воздействием подчинить ученика предполагаемому метру, который при этом оказался нелепо искажён акцентами.

Во время урока педагогу пришлось столько энергии вложить в свои действия, чтобы изменить неверные намерения ученика, что для каких-то реплик концертмейстера просто не могло быть при этом и места. Да, педагог добился своего, но какой ценой? Сформировав вместо одного неверного навыка другой, тоже неверный. Мне пришлось во время этого урока просто потихоньку играть свой аккомпанемент и помалкивать. Я понимал, что в присутствии ученика делать замечание педагогу совершенно некорректно и бессмысленно. Разгорячённый педагог просто не услышал и не понял бы моих слов. В конце рабочего дня, когда закончил свои занятия последний ученик и вышел из класса, мы стали собираться домой. Вот тут я решил обратиться к педагогу. Напомнил ему урок с разучиванием романса «В крови горит огонь желанья». И то, что в результате нашей работы у ученика сформировался нехороший навык – он стал делать вульгарные акценты, стараясь угодить учителю. И осторожно намекнул, что произошло это, отчасти, от того, что педагог сам вынуждал делать его эти акценты своим «прихлопыванием ногой» - я постарался выразиться осторожнее. И что вы думаете? Не дослушав меня до конца, педагог с таким жаром и уверенностью стал убеждать меня, что «иначе с ними просто нельзя», что он уже столько пережил подобных проблем, столько «перелопатил» немusикальных детей, что «сил у него больше нет!», то есть понимания в тот момент между нами, как будто, не возникло.

И уже по прошествии времени, на последующих занятиях с этим учеником, исполняющим романс Глинки, когда ясно выявилась эта новая его проблема, мы попытались решить её музыкально, а не механистически, грубым давлением. И, как мне кажется, в какой-то мере я своими осторожными действиями, но всё же поспособствовал этому.

Как видим, иногда концертмейстеру нужно быть опытным психологом, деликатным и корректным партнёром, чтобы попытаться помочь делу. То есть сначала надо увидеть проблему, обнаружить её, потом разобраться в ней, осознать, понять, отчего она произошла. И предположить, как решать её. А затем найти корректную, действенную форму, в какой сообщить о ней своему педагогу, который может, по той или иной причине, не замечать её. И подобрать для этого правильный момент, чтобы ни в коем случае не обидеть ни кого, не унизить ничьего достоинства. Ведь авторитет педагога в классе должен быть незыблемым, это аксиома!

Конечно ситуации у нас в работе всегда складываются по-разному. Но, поскольку мы заинтересованы в успехе нашего дела, заинтересованы в верном звучании прекрасной музыки, ни чем не искажённой, мы не можем, не имеем права оставаться в стороне, когда видим назревающую проблему в нашем музыкальном процессе, и должны, используя возможности верного рабочего общения, обратить внимание на эту проблему, может быть даже как-то помочь решить её. Форма наших действий, степень нашей активности будет зависеть от конкретной ситуации и от индивидуальных особенностей людей, которые сейчас рядом с нами. Но то, что именно верные рабочие взаимоотношения с солистом и педагогом помогают решить проблему – это безусловно.

Теперь давайте перейдём на самый приближённый уровень непосредственных личных человеческих контактов. Это трудно поддающееся рассмотрению общение, и взаимоотношения на этом уровне совершенно по-разному, индивидуально неповторимо реализуются каждым из нас. Каждый вырабатывает здесь собственный, уникальный для него опыт, свой

стиль, свой индивидуальный мир. Общение музыкантов здесь уже, по большей части, общение не столько профессиональное, сколько именно личное. Отмечу некоторые детали, касающиеся именно концертмейстера.

За. Рассмотрим на этом, личном уровне взаимоотношения концертмейстера и солиста.

Я считаю, что концертмейстеру своё общение с солистом на этом уровне нужно строить, по возможности, разносторонне, многопланово, а именно: с одной стороны, работая над произведениями, мы, концертмейстеры, делаем нашим солистам довольно много замечаний, критически оцениваем их действия – неточности, ошибки, призываем их преодолевать те или иные проблемы, что иногда довольно неприятно и солистам и нам. Ещё бы, ведь решение трудной задачи дело всегда нелёгкое! И совершенно необходимо совмещать такое «критическое» общение с общением радостно – позитивным. Нужно постоянно, когда в этом возникает необходимость, поддерживать своего солиста. Ни в коем случае не скупиться на комплименты, и профессиональные, чисто человеческие – если только у вас есть повод для них. Нужно высказывать их своему солисту, искренне радоваться тому хорошему, что мы видим в нём, тому хорошему, что наконец-то получается у него, чего он смог добиться и достигнуть. Это так нужно, так важно для наших солистов, особенно если они не уверены в самих себе. Ведь часто они в нас, в концертмейстерах видят авторитетных, опытных профессионалов. Без самых простых, на первый взгляд, слов поддержки, атмосфера в классе может быть напряжённой, трудной, неудобной, что совсем не способствует хорошему творческому процессу. Чувствуется, что чего-то не хватает. Что солист ждёт чего-то. Он ждёт вашей поддержки, господин концертмейстер! А иногда он просто нуждается в ней. Постарайтесь это понять!

Опять же, учитывая специфику нашей нервной работы, нужно с пониманием, с мудрым терпением относиться к некоторым моментам проявления слабости солистом, иногда даже его неэтичного поведения, малодушия. Вспомним наши многочисленные сценические выступления. Сцена, где предстоит исполнять сложный репертуар – всегда нелёгкое испытание для солиста. Особенно для молодого и неопытного, для ученика и студента. Известно, что самые неудобные и неприятные – последние минуты перед выходом на сцену. Тут по-разному, но волнуются все, даже мы, концертмейстеры, иногда выходящие на сцену почти каждый день, особенно если предстоит исполнять сложный репертуар. Именно в такие столь нервные минуты мне уже не раз доводилось быть свидетелем неровного поведения учеников и студентов, которые теряли контроль над собой и могли сказать что-то несправедливое, очень обидное, могли повести себя некорректно. Осознавая, что солистам сейчас просто очень страшно, что они места себе не находят от волнения, а нам сейчас вместе выходить на сцену, я ни в коем случае в этот ответственный момент не устраиваю выяснений отношений и воспитательных бесед с укорами и грозными обвинениями. Насколько это возможно, я делаю вид, что ничего не произошло, и прощаю моим младшим товарищам проявления слабости и малодушия. Мы делаем самое главное – выходим на сцену и выполняем свой сценический долг. Были случаи, когда студенты, которые перед выступлением не лучшим образом повели себя в состоянии сильного волнения, потом, при следующей нашей встрече через несколько дней, успокоившись и, видимо, осознав всё произошедшее, просили у меня прощение. Конечно же, я прощал их. Но, с другой стороны, иногда просто необходимо призвать солистов – студентов к соблюдению дисциплины, порядка и потребовать уважительного к себе отношения, если это обыденная ситуация, никак не связанная с экзаменационными или какими-нибудь другими выступлениями.

В целом, как мне кажется, личное общение со своим солистом надо строить таким образом, чтобы поддержать в нём всё хорошее, помочь ему поверить в себя, в свои силы, своим примером показывая ему необходимость серьёзной и тщательной работы, необходимость вообще творчески и сознательно относиться к своим задачам и проблемам. А самое главное – чтобы солист чувствовал, что его концертмейстер – верный товарищ, мудрый и опытный,

хороший музыкант и удобный партнёр, умеющий не только строго спросить, но и искренне поддержать и помочь. Всегда, и особенно в трудную минуту – на сцене, ради которой мы, музыканты, собственно говоря, и существуем.

Зв. Если говорить о взаимоотношениях концертмейстера и педагога на личном уровне, отмечу только самое главное, чего необходимо придерживаться в этих взаимоотношениях. Концертмейстерам необходимо всегда помнить главное и обязательное условие успешной работы в учебном классе, хорошего микроклимата во всём учебном процессе – это было и есть непререкаемый авторитет педагога. Это безусловное доверие к педагогу, всеобщее уважение и признание его. Поэтому, при личном общении с педагогом нужно всеми силами поддерживать эту атмосферу доверия и уважения к старшему, к художественному руководителю, к человеку, который берёт на себя всю ответственность за становление начинающих музыкантов, за все перипетии и трудности учебного процесса, который в буквальном смысле слова, является творцом душ и судеб своих учеником. Всеми силами помочь ему в этом – наша задача.

Поскольку в этой главе пошла речь о задачах и обязанностях концертмейстера в его работе, в его профессиональной деятельности, считаю необходимым высказать некоторые соображения на этот счёт. Дело в том, что реально сущность концертмейстерской функции и по сей день плохо осознаётся в нашем профессиональном музыкантском мире. И нередко приходится слышать такие требования к концертмейстеру – например в связи с подготовкой к прохождению очередной аттестации: хоровому концертмейстеру предлагается написать отчёт о том, как он, концертмейстер, работает с хором. Или требование к любому концертмейстеру вообще писать те или иные методические работы о своих задачах, о своей деятельности именно как концертмейстера. Нередко перед концертмейстерами ставится задача активной работать в учебном классе со своим солистом над художественными особенностями музыкального произведения, то есть над нюансировкой, темповой драматургией, характером, образностью, и т. д. Все эти требования приходится слышать, например, от деятелей из самых разных методкабинетов, от которых мы, концертмейстеры, напрямую зависим, и которым вынуждены подчиняться. Перечень их требований можно продолжать. Я же хочу, вкратце, отметить свою принципиальную позицию в связи с этими и другими требованиями именно потому, как я понимаю и осознаю функцию концертмейстера вообще. Ведь это так важно.

Дело в том, что для успешного учебного и исполнительского процесса в нашем музыкантском мире уже давно сложилось определённое разделение труда, разделение полномочий, связанное именно с функцией каждого участника этого процесса, с его образованием, его возможностями, и нарушение этого порядка чревато негативными последствиями. Например, концертмейстеры в принципе не обучались и не обучаются работе с хором. Этой сложной и ответственной работе обучались именно хоровые дирижёры. И требовать от концертмейстера такой работы с хором, отчёта о ней, мягко говоря, некорректно. Концертмейстер в хоровом классе, в хоровом коллективе связан непосредственно с дирижёром, ему подчиняется, его волю выполняет и реализует. Подменять же его и работать с хором напрямую концертмейстеру можно только в исключительных случаях, в каких-то экстремальных ситуациях. В обычных же условиях это будет просто превышение полномочий, безответственные и непрофессиональные действия концертмейстера. Как можно делать то, чему ты не обучался ни когда, и чего ты в принципе делать не умеешь? Что хорошего и полезного ты сможешь сделать в таких условиях? Как говорится, не в свои сани не садись!

Написание научных, методических работ тоже ни в коей мере не является прямой обязанностью концертмейстера. Как правило, музыканты у нас делятся на теоретиков и практиков, то есть исполнителей. И никому в голову не приходит, например, чтобы теоретики, искусствоведы выходили на сцену и обязательно играли концерт как исполнители. Я представляю себе чувства искусствоведа, когда от него потребуют в обязательном порядке такое! Ведь это достаточно трудно – играть концерт! Так же нелепо и от исполнителей в обязательном порядке требовать

регулярных научных методических работ. Этим могут заниматься исполнители – энтузиасты и только в тех случаях, когда чувствуют себя в достаточной мере готовыми к этому, которым необходимо это сделать по тем или иным причинам, которым есть что сказать именно в этой сфере деятельности. Ведь согласитесь, что в учебных программах, изучаемых исполнителями, никогда не было и нет предметов, обучающих именно этой научной обобщающей деятельности. И потому требовать от концертмейстера написания серьёзных методических работ, опять же, некорректно и непрофессионально.

О необходимости же концертмейстеру как можно более активно работать со своим солистом в учебном классе над оттенками, темпами и образно-характерном содержании музыкального произведения я уже писал, рассматривая профессиональные взаимоотношения концертмейстера и солиста на рабочем уровне. Да, концертмейстер высказывает свои пожелания во время работы над произведением, но при этом он каждую минуту должен помнить, что его музыкантская позиция далеко не всегда будет совпадать с позицией педагога, старшего в этом процессе. И что в случае такого несовпадения концертмейстер обязательно уступает и принимает точку зрения педагога – иначе плодотворный процесс в классе не возможен в принципе! К тому же далеко не каждый педагог передаст эту функцию – контроль за созданием музыкального образа учеником своему концертмейстеру. По своему опыту знаю, что иногда властные педагоги целиком и полностью делают это сами, не допуская при этом абсолютно никакой помощи кого бы то ни было. И такое бывает. Хотя в каких-то классах у каких-то педагогов это оказывается возможным и желательным. Так что степень активности концертмейстера в этом процессе целиком и полностью зависит от того, с каким педагогом в данный момент работает концертмейстер. И требовать этой активности от концертмейстера всегда и везде было бы принципиально неверным. Иначе вы в некоторых случаях поставите концертмейстера просто в опасное положение. Такова практика нашей музыкантской деятельности. Я хочу подготовить концертмейстера к реальной работе. А она у нас непростая. Увы. И строить иллюзии не надо.

Заканчивая же размышления о взаимоотношениях концертмейстера, остаётся только ещё раз пожелать концертмейстеру терпения. Терпения, терпения и терпения. Ибо концертмейстер лицо подчинённое. Очень важное, значительное в музыкальном процессе, но, безусловно, подчинённое. Таково наше амплуа в общем и целом – музыкант второго плана. Потому что на первом плане солист.

Но глубокое осознание своих творческих задач, последовательное и мастерское их выполнение, неформальное отношение даже к незначительным, на первый взгляд, эпизодам, а уж тем более тщательное исполнение сложных и ответственных моментов концертмейстерской партии сделают вашу работу яркой, интересной и просто захватывающей и вдохновенной! Концертмейстер в переводе означает мастер концерта. Пусть это так и будет. Удачи вам, дорогие коллеги, радости и откровения в работе, в творчестве! Ради прекрасной музыки.

Заключение.

Считаю необходимым добавить несколько важных мыслей в заключительной части моей работы. Когда я читаю пианистам курс лекций «Концертмейстерская подготовка», я затрагиваю ещё несколько тем, которые не вошли сюда, в эту работу по той причине, что они, на мой взгляд, уже очень убедительно и в полном объёме рассмотрены другими авторами в их работах и не нуждаются, поэтому, в каких-то уточнениях с моей стороны. Так, мы со студентами рассматриваем проблему исполнения оперных речитативов разных стилей и эпох – совершенно особой и, по-своему, необычной составляющей нашего концертмейстерского репертуара. При этом я опираюсь на прекрасную работу Станислава Савари «Речитатив: проблемы аккомпанемента», Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева,

Донецк – 2006 год. Чтобы заинтересовать вас, представлю краткое содержание этой интересной и полезной работы:

- Речитатив. История возникновения.
- Псалмодический речитатив.
- Сухой (secco) речитатив.
- Аккомпанированный речитатив.
- Ариозный речитатив.
- Речитатив в инструментальной музыке.

Очень рекомендую моим коллегам – концертмейстерам ознакомиться с этой работой, изучить её.

Обязательно рассматривается в моём курсе тема сценического выступления концертмейстера и солиста. В этой работе в разных главах под разным углом зрения, исследуя разные проблемы рассматривалась эта тема. К этому необходимо добавить рассмотрение проблем сценического выступления, изложенные в книге Евгения Шендеровича «В концертмейстерском классе», Москва, «Музыка», 1996 год, глава 6 – «Концертмейстер в классе и на концертной эстраде». Прекрасный музыкант с большим сценическим опытом очень ясно излагает всю «механику» сценического выступления, подробно рассматривая и предварительную подготовку к концерту, и сам день концерта, речь идёт непосредственно о выходе на сцену, о пребывании на ней, о том, что происходит во время сценического выступления, к чему нужно быть готовым концертмейстеру в эти ответственные и такие волнительные минуты, и о том, как уходить со сцены. Е. Шендерович показывает все скрытые «подводные камни» и профессиональные секреты, неведомые простому слушателю, но необходимые каждому профессиональному музыканту – концертмейстеру.

Вместе с тем хочу признать, что всё, написанное мной в этой работе – только попытка осознать некоторые закономерности существования музыкальной ткани, её развития и исполнения музыкантами разных эпох в разных стилях и жанрах. И попытка осознать специфику концертмейстерской работы, участия концертмейстера в этом исполнительском процессе. Я попытался осветить проблемы, стремясь широко смотреть на их сущность. Чтобы осознание этой сущности помогло решить проблемы. Вместе с тем, я множество раз на самом себе чувствовал, и видел это в работе многих моих коллег, что у одарённых музыкантов, любящих музыку и свою работу, иногда возникают моменты озарения, вдохновения, моменты пробуждения музыкантского внутреннего «чутья», когда всё становится так ясно без всяких слов, без учебников, без глав, параграфов и формулировок, когда нужно только вчувствоваться в ту удивительную силу, которая ведёт тебя, довериться прекрасному зову, идущему из такой глубины, прекрасному, сильному голосу, который всё выстраивает, ставит на свои места, всё реализует и создаёт. Надо только довериться ему. И всё в музыке станет просто и понятно. Это бывает в моменты исполнения, иногда в моменты слушания музыки. Иногда это называют природной музыкальностью. Так вот, самое главное, как я считаю, пробудить в себе эту удивительную, прекрасную творческую музыкальность и научиться доверять ей. Она никогда не обманет.

Да, вот таким «не научным» тезисом я заканчиваю свою работу. Вместе с тем я глубоко убеждён, что музыкальное творчество в высшем своём понимании – это приобщение к высшему духовному потенциалу нашего мира, к высшим духовным силам. Это приобщение удаётся не всем и не всегда, но иногда, как счастье, у некоторых из нас, оно происходит. И пробуждение природной музыкальности – как форма этого приобщения. Это реальность нашего мира. И это повод к самым серьёзным научным и духовным размышлениям. Поэтому разговор о музыкальности я считаю не сентиментальной ерундой, а поводом для серьёзнейших научных размышлений.