

РЕТРАКЦИЯ

УДК 373.1

<http://doi.org/10.36906/KSP-2020/71>*Хазеева И.Н., Семесько А.В.**Нижневартровский государственный университет
г. Нижневартовск, Россия***ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Аннотация. В статье рассматриваются базовые методологические принципы работы профессионального пианиста-концертмейстера, раскрываются основные этапы работы концертмейстера как участника полноценной ансамблевой деятельности. В этом контексте важную роль играет способность концертмейстера находить общие концепции интерпретации музыкального произведения, без которой не предоставляется возможным формирование цельного художественного образа.

Ключевые слова: музыка; концертмейстер; концертмейстерская деятельность; методология исполнительского искусства; интерпретация; ансамбль.

Начиная с XX в. в области музыкального искусства появляются методологические пособия, учебные материалы, книги, которые посвящены конкретно концертмейстерской проблематике.

В 1965 г. издается монография К. Адлера «The art of accompanying and coaching» («Концертмейстерское искусство и работа концертмейстера-коуча»), где дается комплексный анализ по истории, теории, методологии и практике концертмейстерского мастерства [18].

В 1997 г. Я. Хацинский публикует свой труд «Pomiar osiągnięć muzycznych na przykładzie akompaniamentu fortepianowego do piosenki» («Развитие музыкального искусства на примере фортепианных партий песен»), где присутствует параграф «Очерк истории аккомпанемента» [20].

А.Н. Юдин в 2008 г. издал небольшую работу «Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства», которая описывает концертмейстерскую деятельность таких композиторов, как М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, А.Н. Серов, М.А. Балакирев, А.Г. Рубинштейн, М.П. Мусоргский, С.В. Рахманинов [17].

Первая попытка теоретического обобщения специальных музыкально-технических навыков концертмейстера были предприняты в 1949 г. голландским концертмейстером В. Босом. Работа имеет название «Well-tempered Accompanist» («Хорошо темперированный концертмейстер») [19].

В 1961 г. отечественный исследователь Н.А. Крючков опубликовал свою работу «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». В данной работе концертмейстерское мастерство описывается как комплексный процесс, который требует не только теоретических, но и практических знаний, умений и навыков. Также Н.А. Крючков дает ряд советов, которые касаются формирования специальных музыкально-технических навыков

пианиста-концертмейстера: чтение с листа, транспонирование, работа с солистом, работа в ансамбле [10, с. 9].

Первым фундаментальным вкладом в методологию концертмейстерского искусства стало исследование А.А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента». В данной работе автор исследовал художественные функции партии аккомпанемента (фортепиано) как части музыкальной формы, провел подробный анализ фактурных разновидностей сопровождения. Им было введено понятие «конфликтное сопровождение», которое подразумевало классическое противоречие: герой и стихия, герой и судьба и т. д. Автор утверждает, что драматическое столкновение показывает глубокую содержательность партии аккомпанемента, а также всю сложность его анализа и исполнения [11, с. 53].

В 1996 г. появилась работа Е.Н. Шендеровича под названием «В концертмейстерском классе». В этой книге подробно описываются основные проблемы подготовки концертмейстера с акцентом на необходимость выработки равноправного подхода к солистам в совместной исполнительской деятельности [16].

Е.Н. Кубанцевой в 2002 г. было написано учебное пособие «Концертмейстерский класс», основной идеей которого является описание способов развития концертмейстерских навыков [8].

Несмотря на активное внедрение методических разработок по концертмейстерскому искусству, данная область остается недостаточно разработанной.

Прикладные исследования по концертмейстерскому мастерству рассматривают практические профессиональные вопросы: проблемы ансамблевой интерпретации музыкального произведения, оптимизация совместного исполнительского процесса, исполнительский анализ конкретных музыкальных произведений.

Большой вклад в раскрытие этих проблем внесли педагоги-музыканты Московской и Ленинградской консерваторий. В сборниках статей «О работе концертмейстера» (1974) и «О мастерстве ансамблиста» (1986) ими подробно рассмотрены и охарактеризованы методические аспекты творческой работы над камерными произведениями, профессиональная деятельность концертмейстера, методика чтения с листа и транспонирования [14].

Эти же вопросы в своих работах рассматривали В.Н. Бикташева («Работа концертмейстера», «Основы исполнительского мастерства»), Д.Н. Лебедева («Особенности работы концертмейстера класса вокала в музыкальном колледже»), И.Э. Мосин («Творческая работа в концертмейстерском классе») [4].

Процесс транспонирования является предметом исследования Е.С. Никитской, тема работы – «Транспонирование в концертмейстерском классе: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов» [13].

Ф.Д. Брянская опубликовала пособие по освоению навыков чтения с листа «Формирование и развитие навыков игры с листа в первые годы обучения пианиста» [5].

Некоторые музыканты-практики рассматривают проблемы концертмейстерского искусства с точки зрения комментариев к музыкальному произведению, предназначенных для ансамблевого исполнительства, упуская комплексные научные подходы к изучению данной проблематики.

Определенный пласт исследовательских работ по проблематике концертмейстерского искусства составляют труды Т.О. Молчановой, в которых комплексно рассматриваются и анализируются проблемы истории, методологии и практики концертмейстерства [4].

В конце XX в. активизировалась научно-исследовательская деятельность.

В 1990 г. была защищена первая кандидатская диссертация в области концертмейстерского искусства. Автором данной работы по теме «Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета» является Л.А. Ладыгин. В своем исследовании он подробно рассматривает вопросы формирования профессиональных умений и навыков концертмейстера в области балета, принципы взаимодействия с солистами и хореографами [8].

В 1993 г. Т.Г. Тенюковой защищена диссертация на тему «Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования» [2].

Д.А. Науказ в своей работе «Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты», которая была защищена в 1998 г., рассматривает совокупность концертмейстерских навыков и знаний, их формирование в процессе профессиональной подготовки учителя музыки в музыкально-педагогических учреждениях [8].

В 2004 г. была защищена диссертация А.Ф. Григорьева на тему «Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования». В данной работе анализируется сам процесс организации профессиональной концертмейстерской деятельности в ходе обучения студента в системе образования [8].

И это является малой частью работ, которые подробно описывают и анализируют профессиональную концертмейстерскую деятельность в области музыкального искусства.

Современное музыкально-исполнительское искусство невозможно представить без концертмейстерской деятельности. Концертмейстерское мастерство востребовано во всех отраслях музыкально-исполнительского искусства: детские школы искусств, хореографические школы, музыкальные колледжи и университеты, творческие объединения (студии).

Методологической основой деятельности концертмейстера является полное понимание музыкально-исполнительских целей и задач все участников ансамблевой деятельности. Целью – достижение профессиональной совместной ансамблевой деятельности (профессионального исполнительского мастерства). А для достижения этой цели нужно достичь высоких (положительных) результатов ансамблевой деятельности.

К задачам реализации качественного ансамблевого исполнительства мы относим:

- отличительная специфика ансамблевого исполнительства;
- совместную интерпретацию;
- творческое равноправие;
- согласованность действий;
- единое творческое мышление [5].

Также мы можем сказать, что методологическая основа деятельности концертмейстера состоит из ряда подходов, которые сформировались в момент музыкально-исполнительской деятельности. К таким подходам мы отнесем:

- герменевтический – интерпретация музыкального произведения;

- аналитический – анализ музыкального произведения;
- эмпирический – предоставление результатов совместной музыкально-исполнительской деятельности [3].

Основными и важными чертами концертмейстера являются способность к адаптации и профессиональная мобильность.

Это связано с постоянно-меняющимися обстоятельствами:

- смена солистов;
- смена сцены;
- смена произведений;
- ограниченное время;
- ускоренная подготовка к концертному выступлению;
- нестандартные ситуации во время исполнения произведения на концерте;
- необходимость мгновенной реакции;
- профессиональный навык чтения с листа;
- транспонирование и т. д. [3]

Методической основой деятельности концертмейстера является полное понимание исполнительских целей и задач всех участников музицирования. К таким задачам, прежде всего, относится понимание и осознание отличий игры между сольным исполнением и ансамблевым. Этот фактор относится к профессиональным навыкам концертмейстерской деятельности.

Партия концертмейстера является не только гармонической поддержкой солиста. По мнению Е.Г. Гуренко, «каждый из исполнителей обладает особым комплексом художественных способностей и мастерством, имеет определенный взгляд на мир, руководствуется тем или иным художественно-исполнительским методом» [2, с. 36].

Отметим важные условия качественной профессиональной деятельности совместного исполнительства.

Одним из важных условий совместного исполнительства является ритмическая дисциплина (четкость ритма), которая явно проявляется в момент несоблюдения художественной агогики.

Немаловажную роль в совместном исполнительстве играет слух, который предполагает умения слышать не только себя, но и партнера.

Также важным моментом в совместной исполнительской деятельности является грамотная редакция нотного текста, определение единых исполнительских ремарок. Расставление динамических оттенков, замедлений и расширений, полный анализ произведения способствует совместному раскрытию идейно-художественного замысла, содержания.

Важным моментом в разучивании произведения с солистом является «ауфтакт». Здесь ауфтакт рассматривается как качественное начало музыкального произведения. Ауфтакт – вдох как накопление энергии, влияние на атаку (источник) звука и звуковедения.

Процесс работы над музыкальным произведением продолжается в непосредственном контакте с исполнительским решением проблемы интерпретации совместно с солистом. В данном контексте мы можем разделить работу над музыкальным произведением на 5 этапов,

продолжительность которых зависит от умений и навыков солиста, его творческой одаренности и возрастных особенностей, а также от уровня сложности музыкального произведения.

Первый этап – получение первичных представлений о произведении: первое прослушивание, краткий анализ идейно-смыслового и художественного замысла.

Второй этап – подробный анализ музыкального текста: форма, агогика, штрихи, фактура, фразировка, динамика, темп и т. д.

Третий этап – разбор произведения в медленном темпе с учетом полученного анализа музыкального текста. Разбор происходит отдельно для каждого участника ансамблевой деятельности (отбор исполнительских средств).

Четвертый этап – совместная исполнительская работа солиста и концертмейстера: реализация художественного содержания в совместном музицировании.

На этом этапе происходит взаимообмен и сближение исполнительских эмоциональных сфер участников ансамбля через:

- выявление содержательного подтекста;
- раскрытие эмоциональной наполненности музыкального произведения с помощью анализа средств музыкальной выразительности;
- обращение к художественным эмоциям и ассоциациям, которое придает соответствующее обобщение трактовки произведения [3].

Пятый этап – концертная деятельность.

Выделим ряд факторов, влияющих на взаимодействие между солистом и концертмейстером:

- восприятие единого художественного образа;
- культура звукоизвлечения;
- фактура;
- выразительные возможности и грамотное использование динамических оттенков;
- агогика и т. д. [3].

В заключение можно сказать, что профессиональное концертмейстерское мастерство требует от педагога не только развития базовых умений и навыков: чтение с листа, транспонирование, игра одновременно нескольких партий, но и ориентирование в инструментовке, знание принципов голосоведения, умение анализировать музыкальные тексты, слышать солиста, выстраивать хорошие взаимоотношения с участниками ансамблевой деятельности. Все это помогает добиться цельной интерпретации музыкального произведения в ансамблевом исполнительстве.

Литература

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974. 337 с.
2. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: (Филос. анализ) / Отв. ред. М.Ф. Овсянников, В.В. Целищев. Новосибирск, 1982. 256 с.
3. Калицкий В.В. Герменевтический метод в работе пианиста-концертмейстера // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 118–125.

4. Калицкий В.В. История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» // Музыкальное искусство и образование. 2017. № 2. С. 99–113.
5. Калицкий В.В. Методологические основы практической работы пианиста-концертмейстера // Манускрипт. 2017. № 10. Ч. 1. С. 74–77.
6. Калицкий В.В. Проблемы концертмейстерского искусства. М., 2019. 358 с. 135.. Калицкий В.В. Эволюция структуры специальности пианиста концертмейстера // Музыка и время. 2018. № 2. С. 23–26
7. Калицкий В.В. Формирование профессиональных умений пианиста-концертмейстера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 131–139.
8. Калицкий В.В. Концертмейстерское искусство пианиста: Дис. ... д-ра искусствоведения. Т. I. М., 2019.
9. Калицкий В.В. Методологические основы практической работы пианиста-концертмейстера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведения. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. С. 74–77.
10. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961.
11. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Л., 1972.
12. Adler K. The art of accompanying and coaching. New York, 1965. 288 p.
13. Chacinski Ja. Pomiar osiągnięć muzycznych na przykładzie akompaniamentu fortepianowego do piosenki. Słupsk: Uczelniane WSP, 1997. 167 p.
14. Юдин А. Секрет мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб: Невская нота, 2008. 123 с.
15. Bos C.V. The well-tempered accompanist. Bryn Mawr, Pa., T. Presser Co, 1949. 176 p.
16. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 203 с.
17. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М.: Академия, 2002. 181 с.
18. О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. М.: Музыка, 1974.
19. О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. Тр. / ред. Т.А. Воронина. Л.: ЛОЛГК, 1986. 143 с.
20. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков: Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского. 1990.
21. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыков игры с листа в первые годы обучения пианиста. М.: Классика-XXI. 2011. 62 с.
22. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961.
23. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Л., 1972.

© Хазеева И.Н., Семеско А.В.. 2020