

Калицкий Виталий Валерьевич

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Актуальность исследования заключается в выявлении базовых методологических принципов работы профессионального концертмейстера. Анализируется ряд работ, охватывающий рассмотрение данного вопроса в методическом и прикладном ракурсах. Автором статьи раскрываются основные этапы работы концертмейстера - полноценного артиста ансамбля. Важную роль играет способность концертмейстера найти общую концепцию интерпретации сочинения, без которой не представляется возможным формирование цельного художественного образа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/10-1/17.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 10(84) : в 2-х ч. Ч. 1. С. 74-77. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/10-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. **Викторук Е. Н., Викторук Е. А.** Этика и мораль глобального мира: пути к человеку «воспитанному» [Электронный ресурс]. URL: http://www.globalistika.ru/biblio/actual_phil_6.htm#h (дата обращения: 09.07.2017).
2. **Дебор Ги.** Общество спектакля. СПб.: Логос, 2000. 184 с.
3. **Зиммель Г.** Конфликт современной культуры // Культурология. XX век: антология / под ред. С. Я. Левит. М., 1995. С. 378-399.
4. **Лиотар Ж. Ф.** Состояние постмодерна. СПб., 1998. 160 с.
5. **Мани Т.** Фрейд и будущее [Электронный ресурс]: доклад, прочитанный в Вене 8 мая 1936 г. на праздновании 80-летия Зигмунда Фрейда. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/6/mann.html> (дата обращения: 09.07.2017).
6. **Овчаренко В. И., Грицанов А. А.** «Эго» («Я») // Всемирная энциклопедия: Философия XX век. М.: АСТ; Минск: Харвест; Современный литератор, 2002. С. 926-927.
7. **Подорога В.** Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2013. 552 с.
8. **Сартр Ж.-П.** Трансценденция Эго. набросок феноменологического описания. М.: МОДЕРН, 2011. 160 с.
9. **Фейербах Л.** Сочинения: в 2-х т. М.: Наука, 1995. Т. 2. 502 с.
10. **Фуко М.** История сексуальности. Забота о себе. М., 1998. 288 с.
11. **Фуко М.** Слова и вещи. СПб., 1994. 408 с.
12. **Хайдеггер М.** Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 61-72.
13. **Юнг К. Г.** Эон: исследования о символике самости. М.: Академический проект, 2009. 340 с.
14. **Ясперс К.** Ницше и христианство [Электронный ресурс] / пер. с нем. Т. Ю. Бородай. М., 1993. 114 с. URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxa/nietzsche-hrist/> (дата обращения: 09.07.2017).
15. **Ясперс К.** Смысл и назначение истории. М., 1991. 527 с.

SPIRITUAL BLINDNESS AND DEAFNESS AS WAYS OF CULTURE “EGOIZATION”

Zenets Nina Gennad'evna, Doctor in Philosophy, Associate Professor
Chaldyshkina Marina Viktorovna, Ph. D. in Philosophy
Omsk State Medical Academy
MarinaChald@yandex.ru

The current crisis state of the Western European culture is associated with the destruction of the way of its being. The mode of culture being is expressed in the ability to “see” and to “hear”, which the ancient Greeks denoted as “knowledge”. The destruction of knowledge led to the disappearance of the integrity of cultural being and the emergence of individual being of separate selfish creatures, who are determined by their own “egos”, and it inevitably leads to the egoization of culture as a whole.

Key words and phrases: culture; logos; egos; “seeing”; “hearing”; being.

УДК 781.66(075)

Искусствоведение

Актуальность исследования заключается в выявлении базовых методологических принципов работы профессионального концертмейстера. Анализируется ряд работ, охватывающий рассмотрение данного вопроса в методическом и прикладном ракурсах. Автором статьи раскрываются основные этапы работы концертмейстера – полноценного артиста ансамбля. Важную роль играет способность концертмейстера найти общую концепцию интерпретации сочинения, без которой не представляется возможным формирование цельного художественного образа.

Ключевые слова и фразы: музыка; концертмейстер; методология исполнительского искусства; ансамблевое творчество; интерпретация; музыкальная практика.

Калицкий Виталий Валерьевич, к. филос. н.

Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва
kalitzky@yandex.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Формирование понятийной базы взаимодействия концертмейстера [6] и солиста осуществляется на пересечении различных исполнительских направлений. Её можно трактовать как систему ясно очерченных координат совместного творчества, в которой закладывается фундаментальная основа их сотрудничества. Каждая стадия овладения этим форматом сотворчества требует личной вовлеченности концертмейстера в процесс.

Методологической основой деятельности концертмейстера является полное понимание исполнительских целей и задач всех участников ансамбля, прежде всего, чёткое осознание отличия в специфике сольного

и совместного исполнительства, что является одним из базовых принципов приобретения концертмейстером необходимых ансамблевых навыков и знаний. Специфические свойства совместной интерпретации исходят из особенностей этого вида исполнительства, которое предусматривает одновременное участие в процессе сотворчества, поэтому первостепенной задачей является согласованность действий. В этой ситуации внимание концертмейстера направлено на общую концепцию совместного исполнительства, которая формируется упорядоченностью всех её компонентов в стройную и согласованную систему, в результате чего исполнение становится процессом взаимодействия субъектов, направленным на художественную интерпретацию музыкального произведения.

А. Готлиб отмечает: «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями. Процесс созревания художественного замысла и процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист – только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля» [4, с. 3-4].

Обращаясь к художественно-исполнительским аспектам совместного музицирования, заметим, что идея творческого равноправия воплощается музыкантами в постоянной деятельности. Их активность определяется не только характером дарования, приобретённым опытом, но и форматом участия в совместном исполнительском процессе, сочетающем внимательное отношение к намерениям солиста с обязательным проявлением собственной индивидуальности.

Утверждая необходимость равноправия солиста и концертмейстера, необходимо полностью отказаться от распространённого мнения об ограничении функциональности последнего лишь поддержкой солиста. Отметим, что, по мнению Е. Гуренко, каждый из исполнителей «обладает особым комплексом художественных способностей и мастерством, имеет определенные взгляды на мир, руководствуется тем или иным художественно-исполнительским методом» [5, с. 36]. Представляя собственную интерпретацию, концертмейстер тем самым расширяет художественную трансляцию содержания музыкального произведения, обогащая и наиболее полно раскрывая тем самым концепцию партнёра по ансамблю [7].

Первейшим условием совместного исполнительского процесса является ритмическая дисциплина, отсутствие которой проявляется не только в изменении темпов с параллельным движением динамики, во время штриховых перемен, чередования фраз, варьирования фактуры, но и в несоблюдении агогики. Под синхронностью совместного исполнения следует понимать точность сочетания во времени ударных и безударных долей любого такта, согласованность мелких длительностей и единство в выдерживании пауз. Сохранению целостности способствуют и акценты. К. Мострас отмечает: «Во время разучивания, в поисках слаженности исполнения необходимо иметь в распоряжении сопротивление для объединения, согласования и реализации своих музыкальных намерений. Этим средством и является акцент в его разнообразном музыкальном воплощении» [10, с. 65].

Важную роль в совместном исполнительстве играет слух, который предполагает умение слышать не только себя, но и партнёра. Согласно позиции А. Гольденвейзера, «способность мозгового аппарата такова, что ему свойственно фиксирование внимания на одном определенном моменте. А нам, музыкантам, необходимо развивать не присущую человеку способность – будто расчлняя сознание, проявлять внимание одновременно к разным линиям, сознательно вести их» [3, с. 44].

Успешному воспитанию этого навыка помогает развитие тембрального и фактурного слуха с самых первых уроков музыки, когда ученику поручается исполнение мелодии, а преподаватель выполняет полное гармоническое заполнение, тогда в процессе игры обучающийся получает возможность слышать значительно больше, чем может выполнить сам. Совместная игра сохраняет своё значение в направлении активизации и совершенствования исполнительского слуха на всех этапах обучения пианиста.

Весомым фактором согласованного совместного музицирования является грамотная редакция нотного текста, определение единых исполнительских ремарок. Подробный анализ произведения с учётом авторских указаний дисциплинирует творческое мышление исполнителей, способствует совместному раскрытию его художественного содержания, в то же время не ограничивая их творческой фантазии. «Категорическим императивом» здесь предстаёт утверждение Л. Гинзбурга: «Принято думать, что тщательное выполнение авторских указаний убивает индивидуальность исполнителя. Это представление ложно в самом своем существовании. Можно назвать целый ряд исполнителей, которые с большой тщательностью относились к авторскому тексту и в то же время обладали яркой артистической индивидуальностью (А. Рубинштейн, И. Гофман). Дело в том, что всякий нотный текст есть известная приближенность. Если в нотах написать *forte*, *crescendo*, *accelerando* и т.д., это означает, что надо играть громко, усиливая, ускоряя и т.д. Но как исполнять все эти оттенки, каково должно быть их взаимоотношение во времени, – целиком предоставляется артистической индивидуальности исполнителя» [2, с. 30]. Актуальное значение в совместном исполнительстве приобретает понятие «немой интонации» как регулирование общего начала и окончания. У ансамблистов должно быть единое слуховое восприятие начала совместного выступления, хотя методы его достижения у каждого музыканта свои – всё зависит от знания законов владения своим инструментом (в таких ситуациях учитывают несовпадение атаки звука на каждом из инструментов). Решающее значение приобретает ауфтакт (общий «вдох») и момент атаки (начало звучания), внутренняя природа которых одинакова: вдох как накопление энергии, её влияние на источник звука (атака) и звуковедения (расход энергии, выдох). На помощь может прийти и условный жест: кивок головой концертмейстера. У исполнителей на духовых инструментах, вокалистов,

хоровиков такое вступление рациональнее всего делать по их вдоху и обязательно знать его специфику (длину). В хореографических классах – активность движения определённых частей тела, а в классическом танце – энергичность подготовительного движения первой пары или же первого танцовщика. На первоначальном этапе работы над произведением это может быть и счёт (две или три метрические доли, представляемые в соответствии с темпом произведения). В этом контексте речь должна идти и об одновременном окончании фраз, произведения или его отдельных частей, поскольку из-за отсутствия согласованности исчезают смысловые цезуры, не выполняются точно ферматы, паузы. Во многих случаях их мера, как и продолжительность окончаний, также формирует синхронность исполнения. В совместном окончании берётся во внимание и специфика каждого инструмента или голоса: умение вовремя «потушить» звук – у струнных народных, остановка меха – у баянистов и аккордеонистов, длина смычка – у струнных смычковых, возможности дыхания – у вокалистов, исполнителей на духовых инструментах, хористов. В хореографических классах одновременное заключение с концертмейстером, как и синхронность вступления, связаны с активностью и количеством движений, приходящихся на окончание.

Процесс работы над произведением продолжается в непосредственном контакте с исполнительским решением проблемы интерпретации и состоит из соотношения и взаимосвязи субъективного и объективного. А. Алексеев по этому поводу пишет: «Под объективным, в данном контексте, следует понимать все то, что с достаточной достоверностью раскрывает содержание произведения, воплощенное в нотном тексте, в имеющихся в нем ремарках... Что касается субъективного, то это – проявление личностного отношения исполнителя к объективным данным о композиторском замысле и создание на этой основе собственной трактовки» [1, с. 5]. Развивая эту мысль, сошлёмся и на Ю. Кочнева, который считает, что «соотношение объективного и субъективного в процессах интерпретации может быть весьма различным: от большей или меньшей близости авторского и исполнительского текстов к довольно значительному их расхождению. Зависит оно от многих социальных и индивидуальных факторов... Исполнительские акты должны каждый раз рассматриваться и оцениваться конкретно-исторически» [7, с. 58].

Логически осознанное сосуществование объективного и субъективного процессов в деятельности концертмейстера и солиста создает убедительную исполнительскую модель совместного музицирования, поэтому работу над произведением можно условно разделить на три этапа, которые зависят от индивидуальности музыкантов, их одарённости и уровня развития. Условность касается и временной длительности этапов.

Первый этап – получение общего представления о произведении, его художественные образы, которые предстают, по выражению Ю. Цагарелли, «продуктом творческой обработки музыкальной информации» [11, с. 23].

Второй этап – постепенное углубление в суть произведения, которое изучается и на котором происходит отбор и овладение средствами выразительности, необходимыми для реализации его художественного содержания.

Третий этап предполагает совместную работу концертмейстера и солиста, результатом которой станет исполнительская реализация произведения (концертное исполнение).

Важную роль на этапе формирования музыкального образа играет процесс восприятия произведения. Индивидуальность обоих исполнителей оказывается, прежде всего, в правильном понимании композиторской идеи, которая формирует интонационный строй, агогику, динамику, фразировку, характер штриха и т.д., поэтому в случае совместного исполнительства вопрос интерпретации представляется вдвойне сложным вследствие сотрудничества разных личностей. Е. Либерман отмечал: «Можно вспомнить высказывания по этому вопросу Куперена, Бетховена, Шумана и других авторов. Их можно понять. Они были творцами, гениальными людьми. Они жили в своих произведениях, любили их, делали тщательную редакцию, пытались воплотить в словесных объяснениях и разных знаках свои чувства, свою интерпретацию. Какая большая ответственность перед произведением чувствуется в многочисленных просьбах Бетховена к своему издателю: добавить какое-то обозначение, или лигу, или аппликатуру в точно указанном месте» [9, с. 15]. В высказываниях многих композиторов прослеживается мысль о том, что нотная запись почти всегда воплощает волю автора. А некоторые композиторы предъявляли достаточно жёсткие требования к исполнителям, например, М. Равель: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали» [Цит. по: 8, с. 75], – усматривая задачу исполнителя только в точном исполнении его указаний. Схожей позиции придерживался и И. Ф. Стравинский. Именно по этой причине изучение и осмысление исполнителями всей совокупности авторских обозначений должно стать весомым основанием их интерпретационных поисков. Наиболее полное восприятие (понимание) композиторского замысла происходит в контексте художественного осознания музыкальных параметров произведения, которые эту идею воплощают: нотного текста (и литературного – в случае работы с вокалистом), драматургии, формы, стилистических особенностей, эпохи создания произведения. К процессу восприятия произведения прибавляется и информация о творчестве композитора и характерных особенностях его стиля. Воплощая эти параметры, охватывая те грани музыкального произведения, которые отражают особенности художественного образа, созданного композитором, музыканты углубляют своё понимание художественных задач произведения, проявляют индивидуальное отношение к ней, находят соответствующую исполнительскую манеру.

В то же время в создании художественного образа большое значение приобретают и отдельные эмоционально-образные ассоциации, развёрнутые поэтические картины, ярко-предметные, целостные впечатления визуального уровня, где основным рычагом является эмоциональная реакция. Бесспорно, во время соприкосновения с разнообразными эмоционально-художественными впечатлениями значительный вес имеют интеллектуальные механизмы познавательных процессов.

Второй этап, на котором происходит овладение средствами выразительности, необходимыми для реализации его художественного содержания, становится периодом самоанализа для каждого исполнителя. Вот что

пишет по этому поводу Я. Зак: «Работа концертующего музыканта сделала из меня почти психолога. Все время приходится напряженно всматриваться в себя, чего-то доискиваться внутри. Не в том дело, нравится это занятие или нет. Иначе не найти решения каким-то чисто профессиональным проблемам – вот в чем смысл. Многие из них могут быть осознаны и решены только “изнутри”. С годами это постоянное наблюдение за собой, аналитические упражнения со своим “я”, которые диктуются, повторяю, интересами дела, – входят в привычку» [Цит. по: 12, с. 52]. Именно на этом этапе работы конструируется целостный музыкально-исполнительский образ, целенаправленно формируются все его компоненты через понимание идейно-эмоционального, звукового и технического содержания произведения. Одновременно в центре внимания на данном этапе находится проработка всех элементов нотного текста: работа над интонацией, усвоением фактуры, темпоритма, осмысление штрихов, динамики, слова (вокалистами). Пианист-концертмейстер к этому перечню добавляет аппликатуру, педаль, туше. После завершения этой работы совместная исполнительская интерпретация предстаёт успешным актом осуществления замыслов, и только после освоения данного этапа целесообразно переходить к творческому ансамблевому взаимодействию.

Отдельный спектр вопросов третьего этапа составляют те компоненты творческой лаборатории музыкантов, которые требуют совместных скоординированных действий, а именно: фразировка, артикуляция, агогика, штрихи, тембр, фактура, динамика, темпоритм. Именно эти факторы коммуникативного взаимодействия нескольких исполнителей создают принципиальные методологические основания для создания качественной структуры совместного исполнительства.

Ориентируясь в разнообразных стилевых сферах, специфике различных течений и направлений, активно изучая произведение на уровне его интерпретационного решения, владея средствами звукоизвлечения на своём инструменте, каждый из музыкантов способен воплотить художественный замысел произведения в его уникальном тембровом воплощении.

В творческом процессе исполнителей в составе ансамбля существенную роль играет фактура. Свойства фортепианной фактуры с её способностью к звуковому расслоению и мобильности темброво-артикуляционных соотношений позволяют концертмейстеру дифференцировать фон, линии отдельных голосов для заполнения и смыслового согласования партии партнёра и вместе с его партией образовывать многослойную музыкально-пространственную ткань.

Таким образом, мы можем делать выводы о необходимости тщательной подготовки профессионального концертмейстера в системе «школа – колледж – вуз», включающей не только развитие базовых навыков – чтение с листа, транспонирование, игру одновременно нескольких партий, но и специальную подготовку по развитию темброво-акустического слуха, умению читать партитуры, ориентироваться в инструментровке, знать иностранные языки (особенно данное положение актуально при работе с вокалистами), базовые основы игры на инструментах симфонического оркестра, принципы голосообразования. Немаловажным является выработка умения слушать и слышать намерения партнёров, а также владение искусством антиципации. Всё это требует от концертмейстера неустанной и кропотливой работы, результатом которой является подлинно художественная, цельная интерпретация музыкального произведения.

Список источников

1. **Алексеев А. Д.** Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. 104 с.
2. **Гинзбург Л.** О работе над музыкальным произведением. Изд. 4-е, доп. М.: Музыка, 1981. 143 с.
3. **Гольденвейзер А.** Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. М.: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 35-71.
4. **Готлиб А.** Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 96 с.
5. **Гуренко Е. Г.** Исполнительское искусство: методологические проблемы: уч. пособие. Новосибирск: НГК, 1985. 88 с.
6. **Калицкий В. В.** Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 480-484.
7. **Кочнев Ю.** Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. 1969. № 12. С. 56-60.
8. **Леонтьев А. А.** Психология общения. М.: Смысл, 1997. 365 с.
9. **Либерман Е.** Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 234 с.
10. **Мострас К.** Ритмическая дисциплина скрипача. М. – Л.: Музгиз, 1951. 304 с.
11. **Цагарелли Ю. А.** Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 368 с.
12. **Цыпин Г. М.** Музыкант и его работа (проблемы психологии творчества). М.: Сов. композитор, 1988. 384 с.

THE METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE PIANIST-CONCERTMASTER'S PRACTICAL WORK

Kalitskii Vitalii Valer'evich, Ph. D. in Philosophy
Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow
kalitzky@yandex.ru

The relevance of the research is in the identification of the basic methodological principles of the professional concertmaster's work. A number of works, covering the consideration of this issue in the methodological and applied perspective, are analyzed. The author reveals the main stages of the work of the concertmaster – a valuable performer of the ensemble. The ability of the concertmaster to find a general conception of the interpretation of the work, without which it is not possible to form an integral artistic image, plays an important role.

Key words and phrases: music; concertmaster; methodology of performing art; ensemble creativity; interpretation; musical practice.