Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

**«Детская школа искусств имени В. В. Андреева города Твери»**

**Методическое сообщение**

на тему:

«Применение режиссерских методов в работе пианиста-концертмейстера»

**Выполнила:** Крутилова Катерина Игоревна,

концертмейстер МБУ ДО ДШИ

им. В.В. Андреева г. Твери

Тверь 2020

Предмет сообщения – работа концертмейстера над ансамблевым произведением с помощью методов режиссёрской постановки сценического действия. Автор статьи анализирует творческий режиссёрский метод работы над текстом, сценической пластикой, выразительностью, выстраиванием мизансцен и т. д. Особое значение уделяется организационной функции режиссёра и пианиста-концертмейстера, необходимой для создания единого художественного целого. Уделяется внимание двуединству актёрского и режиссёрского в деятельности концертмейстера. Используется сравнительно-аналитическая методология деятельности режиссёра и концертмейстера. Показывается, что модель организации ансамбля в звуковом и сценическом пространстве является одной из важнейший функций в профессиональной деятельности концертмейстера, достигнуть которую можно путём понимания и осознания режиссёрских методов работы над постановкой сценического действия. Выявляется необходимость режиссёрского постановочного подхода в работе пианиста-концертмейстера не только с партнёрами по ансамблю, но и при самостоятельном разучивании над произведения – в фактурном, динамическом и агогическом планах. Отмечается значение сольно-исполнительской подготовки пианиста для успешной работы в режиссировании музыкального ансамбля. Применение результатов исследования в профессиональной деятельности концертмейстера поможет более ясно осознать не только художественные задачи, стоящие перед ним, но и понять значение организаторских функций пианиста в музыкальном ансамбле.

Профессии режиссёра и концертмейстера, имеющие, на первый взгляд, различные направленности, имеют одно общее начало – творческая организация артистического процесса. Даже в своём переводном значении терминов «режиссёр» (фр. régisseur – «заведующий», от лат. rego – «управляю») и «концертмейстер» (итал. соnсеrtо – согласование, нем. мeister – наилучший) указывается на то, что в круг их задач входит управление коллективным творческим актом, согласование действий артистов в цельное художественное высказывание. Согласно толкового словаря В. И. Даля, режиссёр – это человек, «управляющий актёрами, игрою, представленьями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли».

К концу XIX века Мейнингенский театр под руководством Людвига Кронека и «Свободный театр» Андре Антуана в Париже и «Свободная сцена» Отто Брама в Берлине «впервые выдвинули принципы ансамблевости и подчинения всех компонентов спектакля единому замыслу под руководством режиссёра». Мастерство пианиста направлено на создание такого ансамбля, в котором фортепиано принадлежит важная роль не только гармонической и ритмической поддержки ансамблистов, но и руководителя музыкального процесса.

Этимология термина «концертмейстер» предполагает ведущую роль такого музыканта, проявляющуюся в умении согласовывать действия всех участников ансамбля. Такое положение предусматривает мастерское владение всеми основными пианистическими навыками игры, умение находить общую художественную концепцию с партнёрами по ансамблю, грамотно применять динамические, тембрально-артикуляционные, агогические, ритмические обозначения, верно распределять динамику и педали фортепиано в зависимости от конкретных акустических условий зала, в котором проходит выступление и т. д. В условиях такой многозадачности концертмейстер одновременно находится в нескольких «ролях» – он и исполнитель, и слушатель, и режиссёр, который организует ансамблевое исполнение, поэтому владение артистическим перевоплощением в деятельности пианиста концертмейстера является профессионально необходимым качеством.

Проблема взаимодействия режиссёрских и инструментальных факторов не является новой в музыкальном искусстве. Так, в первой половине 19 века ведущая роль в исполнительстве во многом принадлежала «актёрскому» амплуа: и музыкант исполнитель, и драматический актёр ценились не только за сценическую реализацию продуманного и взвешенного замысла, но и за эффектность, подчёркнутую виртуозность исполнения, эмоциональный контакт с аудиторией.

Классическим примером такого типа в фортепианном исполнительстве является Ф. Лист. Наличие этих качеств оправдывало определённые «последствия» артистического вдохновения – некоторые технические погрешности, вольное обращение с композиторским замыслом (достаточно вспомнить знаменитые «пригоршни фальшивых нот» во вдохновенной игре Антона Рубинштейна). Однако уже с начала XX века. началась активная реакция на такое положение – сформировалось целое поколение музыкантов-дилетантов, «снявших» лежащую на поверхности эмоциональность исполнения, не заботясь о её интеллектуальной составляющей. «Дурной вкус» при эмоциональном исполнении перестал удовлетворять требовательную публику, какими бы проявлениями вдохновения не пытался артист компенсировать его.

Центр внимания в оценке исполнения (а, соответственно, и работы исполнителей) переместился на раскрытие смысла произведения и поиск средств его воспроизведения. Именно в таком, «наиболее совершенном исполнении наиболее “правильного”, художественно безупречного замысла начали усматривать главную задачу исполнителя». Конечно, эмоциональная убедительность игры сохранила своё значение, однако она стала не целью, а средством достижения этой цели, одним из элементов искусства интерпретации, таким образом, усилив «режиссёрские» элементы в исполнительском процессе. Вследствие этого в середине 20 века возросла роль режиссёра в музыкально-театральном искусстве. Если до этого времени его фигура играла малозаметную роль, поскольку на первом плане был артист, то в наше время решающее слово в постановке не только драматического, но и музыкального спектакля принадлежит режиссёру (что очень обострило творческие взаимоотношения дирижёра и режиссёра в музыкальном театре). Стоит упомянуть режиссуру К. Станиславского, В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, С. Эйзенштейна и др. В музыкальном исполнительстве ведущая роль солиста постепенно перешла к дирижеру, войдя в ряд с выдающимися пианистами, скрипачами, виолончелистами, певцами – А. Тосканини, А. Клемперер, Б. Вальтер, Г. фон Караян и другие. В таком сотворчестве особое значение приобретает подготовительный, репетиционный этап работы, на котором дирижёры и режиссёры сосредоточивают главное внимание, раскрывая свою творческую силу и самобытность, которая порой выражается больше, чем во время концертного выступления.

Организующая функция концертмейстерской деятельности, органично сочетает не только сугубо пианистические основы, но и режиссёрские функции. Для оценивания художественного единства ансамбля необходимым условием является наличие у пианиста развитых интеллектуальных и слуховых способностей, умения осуществлять одновременно несколько действий, актёрских данных, позволяющих воспроизводить состояние аффекта и отстраняться от него путём самооценки. Для концертмейстера естественным является как непосредственно слуховой контроль действий солиста, так и содержательная игра собственной партии, согласование её с партией партнёра, мысленное интонирование дальнейшего материала (опережающее, антиципационное (т. е. предслышащее) мышление), постижение развития исполняемого музыкального произведения, что предполагает режиссёрское видение композиции. Такая многоплановость творческого исполнительского процесса требует от пианиста-концертмейстера профессионального мастерства, в том числе и психологической готовности к «лицедейству в разных ипостасях». Концертмейстер в ансамбле с солистами-инструменталистами согласовывает сложное взаимодействие ансамблевых партий, режиссирует динамическое и артикуляционное соотношение пластов ансамблевой фактуры и корректирует, при необходимости, излишнее проявление артистической «свободы» солиста. Режиссёрские функции концертмейстера как координатора ансамблевого согласования опираются на исторически сложившуюся клавирную практику.

Клавирное многоголосие сложилось в эпосу Барокко как потенциальный заменитель всей совокупности одноголосных инструментов, параллельно формируя управляющую функцию клавириста в ансамбле. Ведь именно клавирист (а позднее – пианист), как и дирижёр, имеет возможность постоянно осуществлять визуальный контроль за нотным текстом всех партий, которые принимают участие в исполнении произведения, что даёт возможность координировать ансамблевое звучание, а иногда и корректировать исполнительские неточности партнёров. Поскольку музыкальный текст фортепианной партии составляет значительную часть ансамблевой фактуры, от умений концертмейстера воспроизводить множество динамико-артикуляционных звучаний, которые являются основой клавирной «режиссуры», в значительной степени зависит общее качество исполнения.

Одной из ведущих задач пианиста-концертмейстера является умение согласовывать с интерпретацией солиста все компоненты ансамблевого звучания. Артистическое мышление концертмейстера предполагает возможность органического пребывания в предложенных солистом художественно-смысловых условиях ансамбля (артикуляционных, тембральных, темповых, динамических), то есть актёрско-режиссёрских «предлагаемых обстоятельствах». Таким образом, в отличие от сольно-исполнительской «горизонтальной» проекции, психология артистического перевоплощения в совместной игре направлена на «вертикаль» ансамблевой фактуры. Следовательно, сферой применения артистической амбивалентности для концертмейстера является фортепианная фактура ансамблевых произведений, которая, благодаря своей многомерности, делает возможным различные интерпретационные модификации.

Используя аналитический метод редукции, Х. Шенкер предлагает не только содержательно, но и психологически рассматривать фортепианною фактуру, в которой концертмейстер должен уметь наделить каждый из интонационных пластов собственным артикуляционным характером и тембральной окраской, то есть исполнять в ней смысловую множественность динамически-артикуляционных звучаний, что даёт возможность услышать «оркестровку» клавирных транскрипций инструментальных концертов, отрицая тем самым в определённой степени утверждение некоторых музыковедов (Л. Мазеля и В. Цуккермана) о «бесцветности» звучания оркестровых произведений в варианте для фортепиано. Такое многоаспектное функционирование фортепианной фактуры требует тембрального подхода к раскрытию художественного замысла ансамблевого произведения и навыков артистического перевоплощения фактуры в несколько линий одновременно, а также владения большим артикуляционным и стилистическим исполнительским багажом.

Пианист Ф. Блуменфельд, опираясь на собственный опыт концертмейстерской и педагогической работы, справедливо говорил о «различении – переживании» элементов музыкальной ткани в их одновременности (то есть по вертикали) и в их последовательном протекании (то есть по горизонтали). Современные психологические исследования подтверждают, что любое восприятие «является активным процессом, своеобразной психической функцией, обусловленной целью, заданием деятельности, в которое включено и которую «обслуживает» восприятие, и которая зависима от конкретных внешних и внутренних условий, от личной установки воспринимающего».

Установки эти различные по длительности действия, поскольку профессиональная ориентация, обусловленная определённой специализацией (в случае подготовки пианиста в вузе это – сольный исполнитель, концертмейстер, артист камерного ансамбля, преподаватель), формируется в течение длительного времени. В концертмейстерском исполнительстве долговременная установка характеризуется максимальным использованием профессиональных навыков, сформированных в специальном классе (в частности, умение в совершенстве осваивать фортепианную фактуру и навыков артистического «пребывания» в сольно-исполнительских «горизонталях», определённых индивидуальным самоутверждением).

Сольное фортепианное исполнительство, на первый взгляд, является монологическим, однако за такой внешней отстраненностью исполнительского процесса кроется внутренний диалог. Важным компонентом этого диалога является некоторая самостоятельность игровых ролей правой и левой рук, которые выполняют разные функции внутри фактуры. Вследствие такого взаимодействия партий возникает диалогическая модель общения и артистически-ролевая персонификация этого взаимодействия, то есть сольное исполнительство приобретает внутренний ансамблевый характер.

Отмечая факты специфики функционирования обеих рук, музыковед Е. Назайкинский подчёркивает, что фортепианный репертуар фактически зафиксировал музыкально-художественную «специализацию» рук во всей её внутренней сложности. Пианистическая техника требует сочетания двух, казалось бы, несочетаемых вещей – равноправия и индивидуализации рук. Учёный акцентирует внимание на том, что «в процессе взаимодействия этих парных рецепторов возникает новое качество сложного целостного восприятия».

Ансамблевые принципы проявляются в сольном исполнительстве и в функционально-ролевом виде и на смысловом уровне. Возникновению скрытого ансамблевого диалога способствуют природные свойства фортепиано и специфика звучания его регистровых контрастов, что даёт возможность выделять самостоятельные интонационно-тембральные слои, выделить в гомофонногармонической фактуре мелодию и сопровождение, рельеф и фон – т. е. осуществлять «режиссёрскую постановку» музыкального материала, распределяя героев в мизансценах (общем ансамблевом звучании). Подобный режиссёрский подход требует от концертмейстера понимания не только смысловой нагрузки произведения в целом, но и распределения «ролей» внутри фактуры. Ролевое функционирование правой и левой рук в фортепианном исполнительстве является проекцией ролевого взаимодействия исполнителей-партнёров в ансамбле. Именно поэтому так важно для пианиста-ансамблиста уметь играть сольно на высоком профессиональном уровне, поскольку пианист вмещает в свою игру ансамблевое и даже оркестровое исполнение, при этом каждая партия, каждый голос имеют индивидуальные, неповторимые признаки, оказывая «впечатление совместного участия в игре нескольких музыкантов, то есть впечатление ансамблевости».

Оперативно-ситуативная реакция пианиста обусловлена как индивидуальным исполнительским тонусом солиста, так и тембрально-артикуляционными качествами солирующего инструмента, что предполагает психологическую направленность на согласование фортепианного звучания с тембральными особенностями инструментасолиста и актуализирует использование комплекса штрихов, артикуляционных средств и исполнительской пластики концертмейстера, определённым образом обогащая его профессиональное сольное фортепианное мастерство. Такая ситуация требует режиссёрского видения художественной целостности ансамблевого произведения, поскольку многомерная фортепианная фактура сама является моделью ансамблевого целого и одновременно – участником того же ансамбля.

Необходимость осознавать синтетичность структуры ансамблевого произведения, принципов его построения, а также функции голосов, логику ритма и мелодии требует от концертмейстера режиссёрского осмысления материала в нескольких контекстах одновременно: по «горизонтали» масштабно тематических структур, по «вертикали» их интервально-аккордовых построений, по «диагонали» – взаимодействий первого и второго. Этот тип установки имеет опережающий характер, управляя дальнейшими действиями, корректируя в соответствии с ними средства и способы действий: «Вырабатываются планы, модели, гипотезы, которые опережают самое действие». В творчестве концертмейстера это проявляется в мгновенной реакции пианистического аппарата на вариантную множественность интерпретационных художественных находок солиста, что создаёт логическую цепочку «слушаю – анализирую – играю»», то есть систему развёртывания исполнительского процесса в условиях готовности к возможной корректировке деталей во время исполнения. Такой эффект напрямую зависит от профессионального слухового опыта и пианистической готовности, которые дают возможность с помощью мобильной звуковой реакции регулировать варианты ансамблевого исполнения, режиссёрски скорректировать звуковую мизансцену и оперативно сбалансировать артистическую индивидуальность всей звучащей фактуры.

Анализируя соотношение актёрских и режиссёрских факторов в деятельности пианиста солиста, Г. Коган на этапе подготовки к публичному исполнению рекомендует пользоваться принципами режиссёрской постановки, включающей следующие этапы: формирование исполнительского замысла, выработка плана интерпретации, составление мизансцены. Под понятием «актёрского» он понимает «саму игру, то, что чувствует и исполняет артист на эстраде, то, что воспринимает публика во время каждого художественного исполнения». Однако соотношение пропорций актёрского и режиссёрского меняется в зависимости от индивидуальности артиста и конкретной ситуации. В творчестве пианиста-концертмейстера актёрские и режиссёрские основы существуют в неразрывном единстве и взаимозависимости.

В ансамблевом музицировании, в отличие от сольного, режиссёрский аспект является многоплановым, он включает как заранее сформированный замысел создания художественного эффекта, согласованности ролевых функций, так и находки в процессе игры, обусловленные эмоционально-исполнительским опытом ансамблистов. Чаще всего такие особенности проявляются в сфере динамики, агогики, темповых соотношений, нуждающихся в мобильной реакции концертмейстера для создания сбалансированного ансамблевого звучания, что, в свою очередь, меняет актёрско-ролевые функции фортепианной партии в процессе создания совместной исполнительской интерпретации.

Внутреннее представление об исполняемом произведении может не всегда соответствовать реальному звучанию, поскольку соединённые в ансамбле партии солиста и концертмейстера неизбежно дают новый результат, который во всех деталях невозможно предусмотреть заранее. Как отмечал Л. Оборин, «в исполнительском искусстве интуиция играет огромную роль, и нередко именно в процессе музицирования, особенно на концертной эстраде, эмоционально увлечённый исполнитель интуитивно находит лучшие технические и художественные средства, лучшее звучание того или иного фрагмента».

Исполняя ансамблевое произведение, концертмейстер имеет возможность отбирать из разных фактурных возможностей те, которые наиболее соответствуют творческим замыслам солиста. В музыкальной фактуре заложена вариантная множественность исполнительских трактовок авторского текста. При этом концертмейстер, не отступая от оригинала нотного текста, выделяя динамикой и агогикой отдельные голоса в интервалах, аккордах или в фактуре в целом, может режиссировать тип фоно-тембральной иерархии, а с ней, – и общей окраски, и акустического эффекта.

Способность фортепианной фактуры к художественно-звуковому расслоению даёт концертмейстеру возможность в конкретных темброво-артикуляционных условиях делить планы рельефа и фона, а также голосоведения в пределах самого фона так, чтобы максимально высвободить из фактуры регистр, близкий к солирующему инструменту, найти ему адекватную художественную замену в других фактурных слоях для ритмической, артикуляционной, динамической и эмоциональной поддержки художественной целостности исполнения. Предложенный метод художественной дифференциации фортепианной фактуры даёт возможность слияния тембров солирующего инструмента и рояля при максимальном проявлении всех художественно образных деталей ансамблевой фактуры. Возможны вариантные замены такого распределения, что во многом зависит от способа звукообразования солирующего инструмента, диапазона, его акустических и динамических возможностей, а также от индивидуальных характеристик конкретного исполнителя.

Художественная игра фактурными планами требует от концертмейстера режиссёрского подхода к согласовании всех ансамблевых структур непосредственно в процессе исполнения. Такой подход является основой профессионального мастерства концертмейстера, поскольку умелое и продуманное, а иногда интуитивно найденное решение создаёт пространство для исполнительской трактовки солиста, оттеняя или поддерживая его тембрально и динамически.

Художественная образность ансамблевых исполнительских трактовок непосредственно зависит от разбора концертмейстером художественного замысла, который предполагает конкретное звучание определённых солирующих инструментов и сложные музыкально-языковые и структурные конструкции. И именно полнота художественного воспроизведения нотного текста выявляет уровень пианиста-концертмейстера, который режиссёрски охватывает одновременно всю конструкцию ансамбля.

Многоплановость фактурных ансамблевых преобразований играет важную выразительную роль в создании музыкальных образов, она является проекцией вдохновенного исполнения ансамбля: в котором незначительное изменение акцентов в соотношении фактурных планов влияет на риторический смысл высказывания, изменение динамических и тембральных показателей одного из исполнителей гармонизирует реакцию на это других участников совместного музицирования.

Таким образом, высокое мастерство пианиста-концертмейстера измеряется не только лёгкостью преодоления пианистических трудностей или элементарной синхронностью партии фортепиано с партией солиста, выверенным балансом динамического соотношения звучания обеих партий, но и созданием особой целостности звуковой картины-образа, которая возникает в совместном творчестве партнёров.

Критерием мастерства концертмейстера и окончательным результатом ансамблевой работы является чувство меры, художественный вкус по единственно возможному в конкретных условиях соотношения игры солиста и фортепианного сопровождения, то есть гармоничное взаимодействие актёрских (сольно-исполнительских) и режиссёрских (ансамблево-концертмейстерских) функций в творческом процессе. Безусловно, такой подход требует не только самостоятельной работы пианиста, но и получения соответствующих навыков в процессе обучения в колледжах и вузах. И даже на уровне музыкальной школы (школы искусств) развитие таких умений может самым положительным образом сыграть в деле воспитания концертмейстера. К сожалению, далеко не всегда этому уделяется должное значение, да и в программах подготовки пианистов-концертмейстеров отсутствуют специальные задания на выработку режиссёрской модели работы с ансамблем.

Таким образом, постановочный режиссёрский функционал имеет большое значение в профессионалльной деятельности пианиста-концертмейстера. Умение актёрски распределять музыкальный материал, создавать звуковые мизансцены ансамбля, динамически, агогически, артикуляционно организовывать исполнительский процесс позволяет концертмейстеру более глубоко проникать в художественный замысел произведения, оперативно реагировать на «внештатные» сценические ситуации, корректировать недостатки исполнения в его процессе.