**Работа над фортепианной фактурой**

**в творческом процессе концертмейстера**

Нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором.

Ничто не сближает нас так с другими музыкантами,

как совместное исполнение разнообразных сочинений.

А аккомпанемент — фундамент солиста.

На аккомпаниаторе лежит вся тяжесть здания.

Франсуа Куперен

*Введение*

Концертмейстерское исполнительство является совершенно особенным видом практической деятельности музыканта. Ошибочно считать, что оно играет лишь подсобную, служебную роль гармонической и ритмической поддержки партнера. Напротив, концертмейстер в процессе исполнения становится полноправным членом целостного и сплоченного музыкального единства.

Специфика мастерства концертмейстера в том, что оно требует от пианиста высочайшего уровня владения инструментом, разностороннего музыкально-исполнительского дарования, понимания особенностей игры на инструментах, а также подлинного артистизма.

*Актуальность* данной работы состоит в том, что является попыткой обобщения личного опыта автора на основе системного изучения научной и методической литературы, связанной с изучением концертмейстерской деятельности в ракурсе системного единства ее базовых и специфических компонентов.

*Цель* методической разработки – охарактеризовать основные *методы и приёмы* работы над фактурой, как одной из главных выразительных средств в творческом процессе концертмейстерской деятельности.

Профессия концертмейстера включает в себя очень много составляющих, таких как: грамотное и беглое чтение с листа нотного текста, умение во время подхватить солиста в любой ситуации, умения высокопрофессионально исполнить партию аккомпанемента. Наряду с мобильностью, скоростью, активностью, профессиональные умения концертмейстера-пианиста являются важными качествами, которыми он непременно должен владеть на высоком уровне.  В ходе выступления с концертмейстером у солиста - ученика формируются исполнительские навыки игры в ансамбле, развивается художественный вкус, воспитывается творческая индивидуальность.

Большую роль в творческом рабочем процессе играют повышение своего профессионализма, самообразование, накапливание музыкального репертуара, обогащение своего слухового и исполнительского опыта, тем самым помогая солисту более полно раскрывать содержание музыкального произведения, воздействуя на его музыкальное воображение, восприятие и мышление. Наряду с умениями работать над качеством, динамикой звучания, фразировкой, артикуляцией, ритмом, формой, важное значение в рабочем процессе концертмейстера имеет работа над многослойной фактурой гомофонно – гармонического склада.

Как справедливо отмечал Г.Г.Нейгауз: «Надо всегда помнить, что музыка есть художественный звуковой процесс, протекающий во времени. Звук и время имеют определенное значение в создании музыкального образа. Исполнитель должен владеть звуком, ритмом, динамикой и агогикой».

Исполнение музыкального произведения пианиста-концертмейстера в ансамбле с солистом, хором, так же как исполнение сольно – психологически сложный акт. Фантазия, умное и профессиональное делание, мастерская техника и артистическая воля - это не полный комплекс того, чем должен обладать концертмейстер – пианист. По мнению Н.А. Римского-Корсакова, музыкально- исполнительские умения характеризуются тем, что в них «высшая техническая способность к игре или пению одушевляется стремлением к выразительности, к большей или меньшей степени творчества в исполнении, к субъективной экспрессии, исходящей из собственной внутренней потребности…»

*Музыкальная фактура, как средство выразительности*

Еще в процессе профессиональной подготовки концертмейстер- пианист овладевает умением воплотить на инструменте свои звуковые представления, умением технически осваивать музыкальное произведение и, пользуясь техническими средствами выразительности и изобразительности, эмоционально-образно его исполнять. Степень яркости исполнения зависит также от умения исполнять фактуру гомофонно-гармонического склада.

Музыкальная фактура является одним из важных средств выразительности.

Фактура (factura-обработка от facio-делаю. – лат.) – строение музыкальной ткани, учитывающее характер соотношение составляющих её голосов. Фактура является предметом обязательного рассмотрения в теории исполнительства (И. Гофман, Г.Нейгауз, С.Савшинскийи др.). В каждом отделе теории и в соответствующем учебном курсе в музыкальной фактуре подчеркиваются какие - либо отдельные стороны её влияния на создание музыкального образа. Фактура может содержать: главный мелодический голос; басовый голо; голоса, образующие определенного рода гармоническую и мелодическую фигурацию; голоса выдерживающие звуки гармонии, органные пункты ( педали); голоса, образующие определенного рода гармоническую или мелодическую фигурацию; голоса, подчеркивающие ту или иную ритмическую формулу; контрапунктирующие голоса разного типа ( контрастирующие главной мелодии, имитирующие её, родственны е ей подголоски).

Характеристика фактуры может даваться в самых различных планах: говорят о фактуре сложной и простой, «плотной», «густой» и «прозрачной», о фактуре оркестровой, хоровой, квартетной, фортепианной, о фактуре, типичной для тех или иных жанров (фактура походного марша, типичная фактура вальса), хоральной фактуре, о фактуре полифонической, гомофонной (мелодия и сопровождение), аккордовой, «диалогической», наконец, о фактуре многослойной, четырехголосной, трехголосной.

Музыкальная фактура имеет свою специфику:

- функциональная сторона фактуры – это фактурные функции голосов, их роль по отношению друг к другу.

-фоническая, колористическая, декоративная сторона фактуры имеет, по крайней мере два разных проявления: фактурный рисунок голосов и фонизм.

Фактурный рисунок-это декоративный план фактуры, орнаментальная разрисовка голосов. Фонизм же фактуры - её общий звуковой характер, определяемый плотностью, регистром, тембровым наполнением музыкальной ткани.

Велика роль фактуры в создании разного рода изобразительных эффектов в музыке. Фортепианная фактура претерпела эволюционные изменения в связи с развитием музыкально – исполнительского мастерства, а также в связи с возникновением новых музыкальных инструментов, которые значительно обогатили тембровый состав камерных ансамблей, оркестров.

Музыкальной фактуре присуща фигурация - движение голоса по звукам аккорда. В русской музыке специфической сферой применения гармонической фигурации стали излюбленные колокольные звоны, в переборах «разложенных» аккордов выравнивающих красочные гармонии.

Мелодическая фигурация. Для неё существенна повторяемость звеньев фактурного рисунка, орнаментальный вид этого рисунка ( Ф.Мендельсон " Прялка", М.П.Мусоргский ариозо Марфы «Если бы ты когда понять могла» из «Хованщины» и др.)

Ритмическая фигурация - повторение в каком - либо ритме ( характерны однотипные, т.е. равномерные и остинатные ритмические рисунки ) одного звука гармонического интервала или аккорда – одна из типичнейших фактурных формул аккомпанемента вокальной музыки («Я не сержусь» Р.Шумана, «Мелодия» С.В. Рахманинова – первая редакция, «Весной» Э.Грига).

Музыкальная фактура – одно из выразительных средств музыкальной идеи композитора.

Подобно тому, как мелодия и гармония находятся в тесной взаимосвязи, так и между формой произведения и его фактурой имеется определенная связь. Из этой связи исходит, например, общепринятое деление форм на гомофонные и полифонические. Если полифония – это многоголосие, основанное на равноправии и самостоятельности всех голосов, то гомофонно - гармонический склад – это вид многоголосия, в котором один голос (мелодия) главенствует, а остальные голоса играют подчиненную роль (гармоническое сопровождение).

Музыкальная фактура является одним из важных средств музыкальной выразительности.

Музыкальное произведение – это не набор звуковых сигналов разной высоты, длительности, ладовой организации, это система отражения и восприятия музыкальных идей, замысла композитора, построение музыкальных образов в воображении слушателя и исполнителя. Немалую роль и в ансамблевом исполнении пианиста- концертмейстера с любым другим инструментом или вокалистом же играет фортепианная фактура, большое значение работе над которой придавали многие известные пианисты.

Так, по их мнению, в работе над гомофонно-гармонической фактурой можно выделить несколько сторон (граней):

- певучесть, красочность фортепианного звука;

- «звуковая перспектива» и колористическое разнообразие;

- педализация.

Каждое из них требует использования определенных методов и приемов работы. Рассмотрим каждое из них.

*Работа над качеством звучания*

Качеству звука, поискам нужных оттенков и соотношений звучания все крупные музыканты уделяют огромное внимание. Этот поиск направлен , однако, отнюдь не на « любование звучностями» (А.Николаев), а на глубоко осознанное стремление к тому, чтобы звуковой образ наиболее ясно и правильно отражал художественное содержание произведения.

По словам Черни, фортепиано обладает сотней оттенков. Пианист должен уметь чутко вслушиваться в малейшие оттенки звучания.

А.Рубинштейн любил повторять: «Вы думаете, что рояль – это один инструмент, а это сто инструментов».

К.Н.Игумнов считал, что ни один момент пианистических занятий не может проходить без соответствующей работы над звуком. Музыкальное звучание достигается по его мнению:

- во-первых, за счет стремления к «полному, мягкому, певучему звуку», стремления «петь на фортепиано»;

-во-вторых, за счет «стремления к максимальному разнообразию звуковых красок».

Певучесть К.Н.Игумнов считал главным законом музыкального исполнения, или, по его словам, « жизненной основой музыки». Он резко критиковал музыкантов, которые не хотят или не могут «петь на фортепиано». Одним из главных приемом, с помощью которого достигается певучесть исполнения, К.Н.Игумнов считал «туше». Французское слово «toucher» означает « дотрагиваться», «соприкасаться», «осязать». Именно «слияние» и «соприкосновения» были наиболее характерным для исполнительского мастерства музыканта. Он говорил, что основным принципом его туше является принцип «слияния пальцев» с клавиатурой, а это, несомненно, перекликается с выражением «соприкасаться с клавиатурой». При этом К.Н.Игумнов был решительным и убежденным противником «ударных тенденций» в пианистическом искусстве, которым присущ термин « аншлаг» (от немецкого anschlagan–ударять, приколачивать).

Для достижения певучести звука он рекомендовал: - Неустанный слуховой контроль над качеством извлекаемого звука. «Все сводиться к одному условию: внимательно себя слушать».

- Избегать твердого, жесткого удара по клавишам, а также шлепания. «В прикосновении к клавише не должно быть жестокости. Это плохо, когда пианисты форсируют силу звука и доходят до дерева, стучат…Когда пианист начинает шлепать по клавиатуре, фортепиано сразу же протестует и мстит ему трещащей, неприятной по качеству, звучностью».

- Стараться держать пальцы как можно ближе к клавишам и по возможности больше играть подушечкой, т.е. стремиться к полному контакту, естественному прикосновению, живому осязанию, слиянию с клавиатурой.

- Избегать давления. Он говорил: «Так же, как нельзя ходить, продавливая пол ногами, так нельзя и играть, продавливая пальцами: излишнее давление – величайший вред для пианиста».

- Стремиться к мягким свободным движениям руки. «Все начинается с ослабления мышц. Пока мышцы натянуты как канаты, ничего путного не выйдет». При этом он подчеркивал разумное ослабление мышц: «Звук извлекается мягкой, свободной, но отнюдь не разболтанной, не расхлябанной рукой».

- Добиваться «повисания» и эластичной опорности в кончиках пальцев. «Рука как бы «повисает» на кончике пальца, который легко, эластично опирается на клавише». От этого, по его мнению, зависит певучесть звука, плавность дальнейшего движения (legato).

- Избегать делать рукой лишние движения, особенно кистевые и локтевые. «Рука должна стремиться к клавиатуре, должна придавать пальцам силу, но при этом всякая жестокость должна быть исключена». Он отмечал, что для получения более полного, насыщенного звука. Кисть необходимо держать более низко; для получения легкого, прозрачного звука – более высоко. При этом советовал: «Даже при pianissimo необходимо ощущать дно клавиатуры, но никогда не давить на неё и, что важнее, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец».

А.Малинковская в своей работе «Фортепианно-исполнительское интонирование» отвечает, что певучесть, «красивость» звука всегда связана с фразировкой ( нахождением интонационных точек, агогикой штрихами и т.д.)

Процесс развертывания интонационного содержания (выразительное произнесение) осуществляется и воспринимается полнее и совершеннее в условиях наибольшей механико-акустической непрерывности звуковедения, певучести звуков. Возможности фортепиано позволяют создать звуковой процесс гибким, пластичным и исполнительски максимально управляемым как на уровнях формообразования, так и на фонетическом уровне (последовательно – непрерывного звукосопряжения).

В создании полноценного музыкального образа художественного произведения велика роль создания «звуковой перспективы».

По мнению К.Н.Игумного, «звуковая перспектива» - это установление соотношения одних звуков с другими по вертикали, приведение их в равновесие, разделение звуковой ткани на первый и второй планы – словом, соподчинение голосов по степени их значимости. Он писал: «Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, что бы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные – оставлены в тени или в полутени. Да, звуковая перспектива, в музыке всегда есть. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть все одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план». При этом звуковая палитра пианиста должна соответствовать звуковой гамме – от резкого, стеклянного, искрящегося звука до заглушенного, закрытого.

Разнообразие колорита достигается разнообразными техническими приемами. Вот некоторые основные мысли К.Н.Игумного:

- Добиваться разнообразных положений руки. «Для получения матового звука пальцы следует держать более плоско, чем для получения яркого; последний – легче получить с помощью закругленных пальцев».

- Развивать ловкость и гибкость движений. «Пианисту приходится приспосабливать свою руку к особенностям клавиатуры в зависимости от фактуры произведения, подобно тому, как турист на горной тропе выбирает наиболее удобное для ноги положение, обусловленное неровностью почвы».

- Для звукового разнообразия необходимо «разъединённость пальцев». «Если в одной руке двухголосие, то мне важно, чтобы пальцы у меня ощущали два элемента, две задачи, два плана и выполняли как бы в зависимости друг от друга».

Г.Нейгауз писал: «Для владения разнообразными качествами пианист должен стремиться к согласованности работы пальцев и рук с требованиями музыкального смысла. Например, когда требуется теплый , проникновенный звук, надо играть близко к клавишам , а для открытого звука нужно использовать всю амплитуду размаха пальцев и рук. Длинные ноты, которые должны дольше звучать, необходимо ударять сильнее. Надо следить, чтобы первый палец, например, в октавах правой руки, не преобладал над пятым. Нельзя допускать опускания незанятых пальцев на клавиатуру, так как такие «сочувствующие» пальцы загрязняют звучание».

О проблемах развития тембрового слуха, тембрового восприятия фортепианной музыки писали многие исполнители. Останавливаясь на этом вопросе, А.Б.Гольденвейзер подчеркивает, что многоэлементная, часто весьма сложная ткань фортепианных произведений ставит перед пианистом совершенно особенные задачи, которые не имеют место у певцов или исполнителей на каких – либо оркестровых инструментах. Перед пианистом стоит задача другого рода: он почти никогда не исполняет одной линии. «Пианист никогда не может хорошо играть, если он ведет одновременно только одну линию. Если мы возьмем самую примитивную мелодию с аккомпаниментом, это уже будет две линии. Очень трудно добиться, чтобы фон звучал как действительно живая самостоятельная линия и в то же время в полном соответствии с основной мыслью. Однако в процессе развития музыкально – исполнительских умений эта проблема может быть решена при условии развития тембрового слуха».

В процессе игры в ансамбле с солистом или хором пианист-концертмейстер воспроизводит на фортепиано сложную многоплановую и многослойную музыкальную ткань произведения, как бы оркеструет фортепианную ткань, образуя общий многокрасочный колорит одновременного звучания.

Создание звуковой перспективы и колорита заключается в рациональном чередовании напряжения и освобождения руки, правильное понимание «фортепианных штрихов», лигатуры, фразировки, различных форм legato, non legato, staccato; разная манера игры: изобразительность и внешнюю пластику размашистых движений или же почти незаметную, минимальную жестикуляцию.

К области звукового колорита в значительной степени относится и педализация. К.Н.Игумнов откровенно признавался, что вне педализации он не мыслит себе пианистического искусства: «Уверен, что секрет тянущегося звука на фортепиано больше всего зависит от педали».

Большой интерес представляют высказывания Г.Г.Нейгауза по поводу педализации. «Главное и основное назначение педали – лишить фортепиано той сухости и непродолжительности звука, которое является недостатком этого инструмента. Поэтому педалью, в сущности, следует пользоваться при исполнении любых произведений. Некоторые музыканты считают, например, что клавирные сочинения И.С.Баха нужно играть совсем без педали. Я нахожу это неправильным хотя бы уже потому, что безпедальная звучность фортепиано совершенно не соответствует характеру звучания клавикорда и клавесина, у которых звук свободно «угасал» без внезапного прекращения колебания струны, как это происходит на фортепиано в момент нажатия демфера. Но, разумеется, педализация при исполнении произведений И.С.Баха и других композиторов 18 и нач. 19 столетия должна быть достаточно осторожной и умеренной». Нельзя рассуждать о правильной педали «вообще», без учета конкретных особенностей стиля, характера и содержания музыкального произведения. Не всегда понятие правильной педали определяется благозвучием и отсутствием фальшивого сочетания звуков. Например, у Л.В.Бетховена часто тема строиться на звуках трезвучия, но это не значит, что эти звуки можно объединять одной педалью, не меняя её. С другой стороны, в произведениях композиторов более позднего времени нередко встречаются места, требующие звучания на педали, несмотря на смену гармонии. В этих случаях особо важную роль приобретает использование «полупедали» и даже еле заметных «четверти педали», частично снимающих наслаивающуюся звучность.

Педальная техника позволяет инструменту дышать (Я.Мильштейн). Педализация в этом случае может использоваться как фактор динамики, как знак препинания и как гармонический фон. При этом педаль может рассматриваться как своеобразное красочное пятно. «Как в живописи, - писал К.Н.Игумнов, - нужны красочные мазки, пятна для создания общего фона, так в музыке педаль нужна для создания красок. Но создав пятна, не следует забывать и о «вентиляции», чтобы не осталось гармонической грязи».

«Вентиляция» педали осуществляется несколькими приемами:

- полное снятие педали ранее момента вступления новой гармонии;

- с помощью большой «воздушной прослойки»;

- посредством неполного снятия педали или повторного нажатия полупедали («Если при смене педали предыдущая гармония не успевает отзвучать и загрязняет тем самым новую гармонию, то следует непременно взять еще одну педаль (или полупедаль) после вступления новой гармонии»);

- с помощью запаздывающей педали («надо не только уметь запаздывать с нажатием педали, но и уметь запаздывать с её снятием, не создавая при этом никакой гармонической грязи»).

Педальный «мазок», по мнению К.Н.Игумного, такое же средство передачи мысли в музыкальном произведении, как и все другое. Применённый умеренно и как следует, он помогает выявлению звуковой перспективы, помогает более ясно выделить различные планы. При этом он дает следующие рекомендации:

1.Необходимо как можно лучше ощущать соприкосновение демферов со струнами (избегать стука).

2.Пятка ноги должна упираться в пол и никогда не находиться в воздухе.

3.Педальная лапка нажимается только носком ноги, причем всегда очень свободно, без напряжения.

4.Носок ноги не должен терять контакта с педальной лапкой, он должен как бы срастись с педалью («никогда рука не бросает педальной лапки. Носок ноги поднимается вместе с педалью и немножко придерживает её»).

5.Ногой не стучать, носок ноги не отнимать от педальной лапки, когда последняя отпускается.

6.Всячески избегать зажатия мышц.

Педализация должна быть не только технически отработана, но и художественно обусловлена. Нужную педаль можно найти и закрепить лишь во время игры. Нельзя сперва учить ноты без педали, а потом механически её присоединять. К.Н.Игумнов отмечал: «Было бы непростительной ошибкой думать, что можно заранее определить различные типы целесообразных движений и проанализировать пианизм как механический аппарат, разложив его на постоянные величины. Анализ фортепианных приемов в отрыве от стиля и содержания данного произведения обречен на неудачу».

Таким образом, рассматривая все эти техники и приемы работы над фортепианной фактурой в творческом процессе концертмейстера, можно говорить о важности умения грамотно работать над партией фортепиано и как следствие профессионально исполнять фортепианный аккомпанимент.

*Список использованной литературы:*

1. Малинковска А. Фортепианно – исполнительское интонирование. – М.,1999.
2. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумного.//Мастера советской пианистической школы.-М., 1961.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958
4. Николаев А. Основы советской пианистической школы.// Мастера советской пианистической школы. – М.,1961
5. Николаев А. Взгляды Г.Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства.//Мастера советской пианистической школы.-М.,1961
6. Римский – Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911
7. Савшинский Л. Работа пианиста над музыкальным произведением.-Л.: Музыка, 1964
8. Энциклопедический музыкальный словарь/Ред.Г.В.Келдыш.БСЭ,М.,1959