Олеся Александровна Мамонова

МБОУ ДОД ДМШ № 5 г. Мурманска

Подготовка пианиста к концертному выступлению.

В каждой из стадий работы над произведением последовательно разрешаются различные задачи. Характерная черта предконцертного периода - это игра не для себя, а для слушателя. И этот, пока еще воображаемый, слушатель должен быть взыскательным. «Играй всегда так, как если бы тебя слушал мастер»,- учил Шуман. Таким мастером и строгим судьей может быть учитель, а лучше всего сам композитор.

С. Савшинский советует вообразить присутствие композитора, которое не вызовет испуга, как это могло бы быть при живом человеке. Оно (присутствие) мобилизует творческие силы, сделает исполнение особо требовательным, сосредоточенным и трепетным. В беседе – исповеди с композитором (а по существу в диалоге с самим собой) следует обсудить исполнение, дать себе отчет в своих удачах и неудачах, «посоветоваться» о возможных изменениях. Так, отчуждая исполнение, мы вносим яркость и в намерения, и в их воплощение.

Второй характерный признак, отличающий исполнение от рабочего проигрывания, - это как бы присвоение авторства произведения. «Когда я в концерте хорошо играю, мне кажется, что все это я сам сочинил», - говорит Нейгауз. «Мне начинает казаться, что я сам написал это произведение», - вторит Гинзбург.

Это говорит о том, что произведение действительно освоено.

На этой стадии овладение пьесой особое значение приобретает работа без инструмента – по нотам и без них (только в представлении). Но лишь немногие используют способности слуховых представлений, которые дают возможность услышать то, что можно охватить, лишь освободившись от технических забот. Эта работа должна продолжаться – частью сознательно, частью бессознательно – и тогда, когда пианист отходит от рояля и берется за другое дело, или сидит, «ни о чем не думая», или спит. Необходимо особенно много думать о пьесе, которую предстоит сыграть. Плохого в этом нет ничего; наоборот, именно так пьеса дозревает, «отлеживается», закрепляется в мозгу.

Уже за две недели до выступления концертная программа должна быть готова, то есть должна идти без сучка, без задоринки. Такой срок называют Флиер и Гинзбург. И здесь начинается выгрывание в нее уже с прицелом на предстоящее эстрадное выступление.

Можно увлечься музыкой, отдельными кусками произведения, эмоциями, но необходимо помнить, что предстоит играть не для себя, а для слушателей. Гинзбург поясняет, что можно почувствовать, например, что фраза вышла плоская, что она не дойдет до слушателя. Следовательно, нужно поискать - почему так получилось, вдуматься, всмотреться, в то, что написано у автора.

Существенно значение придается репетициям, которые должны протекать в обстановке, приближающейся к концертной, вплоть до света на эстраде. Гинзбург говорит: «Я приезжаю на репетицию с не разыгранными руками… Я хочу выходить из положения при любом состоянии рук. Всю программу от начала до конца, я играю, независимо от того, что есть вещи, которые волнуют больше или меньше, потому что каждое произведение создает определенное состояние рук и мысли… Это как бы генеральная репетиция. И на второй репетиции я так же буду играть…»

При этом Гинзбург стремится беречь силы, не позволяет себе увлечься, не доводит исполнение до «предельных граней». Интересно, что это делается бессознательно и даже вопреки намерениям». По возможности я буду играть в полную силу, буду пытаться «изображать концерт», но мне это никогда не удается. Я не могу заставить себя играть так, как я буду играть для публики». Следовательно, репетируются не пьесы, а концертное выступление со всеми привходящими обстоятельствами.

Яков Зак, после того, как выучит пьесу, старается возможно больше «играть», нацеливаться на эстраду не только исполнительски, но и чисто физически. Он тренируется в темпе, играет с таким же запалом, как на концерте, чтобы эстрадное волнение и напор не были такими неожиданными, он представляет себе звучание для большого зала консерватории. Причем такое исполнение чередуется с работой в медленном темпе. Оборин таким же образом обнаруживает различные недостатки, которые и начинает «чистить».

Итак, в работе сменяются поиски, зубрежка, достижения, сомнения, разочарования и снова поиски, пока не приходит день, когда видишь афишу, извещающую о предстоящем концерте. Сразу же резко меняется самочувствие и в работе наступает перелом.

В зависимости от склада натуры и воспитания одни пугаются, никнут, у них все перестает выходить. Другие возбуждаются - без конца проигрывают концертный репертуар на полном накале, в темпах, которые им трудно сдержать. Можно очень хорошо приготовить пьесу или ряд пьес и провалить их на концерте исключительно из-за неправильного режима последних дней.

Каков же должен быть предконцертный режим?

Играть в последние дни перед выступлением, конечно, нужно, но меньше, чем раньше, и не с таким внутренним напряжением: необходимо беречь силы для предстоящего выступления. Решающее условие на концерте – чтобы руки и, в особенности, голова были свежими, не утомленными: тогда остальное или, во всяком случае, многое приложится. Поэтому большую ошибку совершают те, кто в последние дни работает до изнеможения, стараясь напоследок еще крепче затвердить исполняемое или исправить какую-то обнаружившуюся недоделку: в погоне за второстепенными, они упускают главное. На эстраде лучше, чтоб исполнитель был «в форме», а пьеса - не совсем, нежели наоборот. Г.Нейгауз однажды в юности, оказавшись случайно соседом Падеревского по гостинице, слышал, как тот целый день учил одно место из сонаты Бетховена ор.53; вечером в концерте вышло все, кроме этого места.

Вообще, выступая, надо верить в себя, в свое исполнение - иначе играть нельзя. Когда до концерта остались считанные дни, играющий должен проникнуться убеждением, что его исполнение превосходно, не требует и не допускает никаких изменений и улучшений. Если это и не так, то нужно, применяя известную формулу Станиславского, играть, как если бы было так, поверить в это, отстраняя от себя - в указанный период- все, что может подорвать подобную веру.

Разный тип организации нервной системы (нервно – психический и вегетативный) допускает и даже требует разных условий подготовки непосредственно к концерту. Г.Коган в день выступления рекомендует играть совсем немного или вовсе не подходить к роялю. Г.Нейгауз придерживался подобного режима, играл часа полтора, и часто не трогал тех вещей, которые предстояло исполнить. Рихтер же, всегда занимался в день концерта часов по шесть. Проигрывал отдельные места, куски из вечерней программы, но не проигрывал всю вещь целиком. Рахманинов играл не меньше четырех часов, но с перерывами для отдыха; любил работать над кусочками пьес.

Метнер дает себе ряд наставлений. «Перед исполнением, то есть накануне концерта оставить грубую гимнастику и тренировку!!! Не доводить руку и слух до утомления! Упражнять только удобство, легкость и гибкость рук, а главное – красоту звука! Чтобы не утомляться, играть больше перед концертом в среднем темпе, средним звуком с минимумом педали. Таким образом проигрывать все пьесы целиком! Тем, кто не рискнет появиться перед публикой с ни разу в тот день не проигранной пьесой, Коган рекомендует не повторять ее на репетиции несколько раз, не играть ее быстро, с увлечением, в полную силу.

Что касается в неигрового режима, то разумнее всего, в этот день позавтракать как обычно, но пообедать – не позже, чем за четыре часа до начала концерта – и не слишком плотно, избегая жирного, острого, большого количества мучного и сладкого. Перед выходом из дома можно съесть кусочек хлеба с маслом и выпить полстакана чаю. Такого режима придерживается, как кажется, большая часть исполнителей.

Также необходимо хорошо высыпаться – особенно в ночь перед концертом. Сон – лучший восстановитель физических и духовных сил, первый гарант « свежей головы». Однако нельзя злоупотреблять этим средством, не думать, что чем больше спать – тем лучше. Помнить, что чрезмерный отдых расслабляет тело и волю, снижает энергию, а сплошное безделье утомляет еще больше, чем работа. Поэтому нужно чередовать одно занятие с другим, перемежать их с полным, но не затянутым отдыхом, и время пройдет не заметно.

Концертантам, отличающимся повышенной возбудимостью, легко теряющим контроль над собой во время исполнения, следует проводить этот день совершенно спокойно, всячески избегая будоражащих впечатлений и происшествий; тем же, чья похвальная уравновешенность оборачивается порой на эстраде недостаточной яркостью игры, полезно бывает слегка «взвинтить» себя в последние часы перед концертом. Известный певец Фигнер, например, в таких случаях выходил на улицу и искал ссоры с прохожими.

К сожалению, многие исполнители в это время больше всего думают об одном: как бы не забыть на эстраде. С ужасом кидаются они к нотам, к роялю, чтобы еще и еще раз посмотреть, повторить, закрепить в сознании проклятое место.

Такая забота о произведении не приносит пользы исполнителю; она приносит ему лишь вред, и вред значительный. Страх по большей части открывает двери твоего дома именно тому, чего ты боишься. Проверяя и как бы «укрепляя» свою память таким способом, исполнитель не только не спасает себя от забывания на эстраде, но деятельно способствует таковому, провоцирует его. Исполнение наизусть только потому и возможно, что подавляющее большинство нот сливается в автоматизированные «цепочки» и пианисту остается помнить лишь о сравнительно небольшом количестве переходов от цепочки к цепочке, промежуточных эпизодов, пассажных фигур и т. п. Не нужно стремиться держать все время в сознании, все детали, каждую ноту назначенного к исполнению произведения. Это непосильно перегружает сознание и разлаживает автоматизацию. Коган сравнивает такого пианиста с гонщиком, который из страха, что какая-нибудь деталь подведет, разобрал бы свою машину на части и « выехал « на старт, вцепившись одной рукой в колесо, другой - в кузов, а зубами- коробку скоростей. Далеко ли уедет сей незадачливый гонщик?..

Поэтому необходимо побороть страх забыть и страх ошибиться. В последние дни перед концертом, когда произведение выучено и, как показали и неоднократные проверки, «идет» без запинки, нужно стойко противостоять все время возникающему искушению «демонтировать» его. В это время пьеса должна покоиться в глубине сознания, в «собранном», синтезированном виде; вытаскивание ее снова на поверхность сознания, возврат к аналитическому ее восприятию только вредит делу, разрушает главную опору предстоящего исполнения. Поэтому перед выступлением не поддавайтесь тревожной тяге к «анализу», не позволяйте себе задумываться над тем, какая нота или какой палец в таком-то месте, гоните от себя подобные мысли. Доверьтесь больше моторной памяти, рукам: они в данном случае надежнее головы.

Отправляться из дома на концерт лучше всего с таким расчетом, чтобы прийти к самому началу и возможно меньше ожидать в артистической. Длительное пребывание в последней – ни к чему: оно только рассеивает и нервирует. Собраться же за это время , как надеются некоторые исполнители, все равно не успеваешь: когда зовут на эстраду, кажется, что еще бы минута – и все в тебе стало бы на свое место; ну увы! – этой минуты никогда не хватает… Горовиц приезжал на концерт в «последнюю минуту», чтобы не ждать за кулисами и не волноваться. По приезде на концерт случается, что от волнения или других причин руки холодеют, становятся «как лед». Вместо того, чтобы разогревать их разыгрыванием (это долго, и малоэффективно), гораздо лучше три – четыре раза хлопнуть себя с размаху (от плеча) «в обнимку», или проделать несколько других энергичных гимнастических упражнений, убыстряющих кровообращение во всем теле.

Перед выходом на эстраду, еще более, чем в предшествующие дни и часы, нужно стараться помешать «выскакиванию» в сознание разрозненных кусочков произведения, которое идешь играть. Для этого необходимо особенно упорно «держаться» мысленно за три спасительных образа – «камертон», то есть ощущение основного настроения, общего характера произведения, правильно установленную «единицу пульсации», определяющую ритм движения, и начальные интонации имеющей быть сказанной «музыкальной речи». Иначе говоря, идти на эстраду должен «дирижер», собирающийся управлять исполнением, а не беспорядочная толпа оркестрантов, думающих каждый о своей «партии».

Решающие мгновения – когда ты уже вышел и сел за рояль. Необходимо во что бы то ни стало «поймать» время, «успокоить» его, замедлить ритмизировать его бег – дабы не растерять все, что «собрал» в себе к выступлению, не «вскочить» в пьесу где – то «на ходу», и не «понестись» прямой дорогой к провалу.

Чтобы избежать этого, «затормозить» время, заставить его вновь «пойти шагом», исполнители прибегают к различным «приспособлениям». Г. Коган, будучи учеником консерватории, заставлял себя в эти секунды, припоминать в порядке опусов сочинения Рахманинова; на седьмом – десятом опусе он приходил в норму, и начинал играть. Позднее он заменил это приспособление другим: сидя за роялем, неторопливо доставал из кармана фрака футляр, снимал пенсне, аккуратно укладывал его в футляр, а футляр – в карман.

В заключении, хотелось бы сказать о том, на чем исполнитель должен сосредоточить внимание, о чем должен думать, играя произведение. Музыкальное переживание порождается теми или другими явлениями: мелодическими оборотами, гармониями, модуляциями, ритмами, колоритом и т.п., теми или другими нюансами исполнения, теми или другими интонациями произнесения фразы, бурным нажимом на пассаж, контрастами форте – пиано, покоя и натиска, густыми звучаниями нижнего или среднего регистра и прозрачными – верхнего. Вот на эти выразительные средства и должно быть направлено внимание при исполнении. Они мобилизуют внимание, будят фантазию и вызывают эмоции.

Вопрос предконцертной подготовки исполнителя намного важнее, чем может казаться. От того или иного его решения в значительной мере зависит состояние исполнителя на эстраде, а от этого состояния, в свою очередь, - качество исполнения. Поэтому, для каждого исполнителя важно, на основе наблюдений за своим особым самочувствием в предконцертный период, выработать собственный предконцертный режим. Это позволит ему избегать «сюрпризов» и всегда быть «в духе» на эстраде.

Список литературы:

1.Е. К. Федоров «К вопросу об эстрадном волнении». М. 1989

2. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры». М.1987

3. Г. Коган «У врат мастерства». М. 1987

4. И. Гофман «Фортепианная игра» М. 1961