

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ
Г. ЕЛЬНИ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
(МБУ ДО ДМШ г. Ельни)
216330 Смоленская область, г. Ельня, ул. Пролетарская, дом 46а
Тел/ факс: 8-481-46 - 4-27-49

ДОКЛАД

ПО ТЕМЕ:
**«СПОСОБНОСТИ, УМЕНИЯ И НАВЫКИ,
НЕОБХОДИМЫЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА»**

Ответственная - концертмейстер Плис Е.Н.

Доклад заслушан на заседании педагогического совета от
03.11. 2015г.

Директор МБУ ДО ДМШ г. Ельни



Е.М. Ворфоломеева

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ
Г. ЕЛЬНИ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
(МБУ ДО ДМШ г. Ельни)
216330 Смоленская область, г. Ельня, ул. Пролетарская, дом 46а
Тел/ факс: 8-481-46 - 4-27-49

Рецензия на доклад Плис Е.Н.,
по теме: «Способности, умения и навыки, необходимые в профессиональной
деятельности концертмейстера»
концертмейстера МБУ ДО ДМШ г. Ельни

03.11. 2015г. на заседании педагогического совета был заслушан доклад Плис Е.Н., концертмейстера МБУ ДО ДМШ г. Ельни по теме: «Способности, умения и навыки, необходимые в профессиональной деятельности концертмейстера».

В докладе была освещена значимость концертмейстерской деятельности, так как она требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Были затронуты исторические моменты на примерах сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. Были определены качества и навыки, которыми должен обладать пианист, а так же специфика работы концертмейстера в школе искусств. Особо отмечалось, что при всей многогранности деятельности концертмейстера она требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Отдельно рассматривалась тема работы концертмейстера с хоровым коллективом.

Во время доклада Плис Е.Н. неоднократно приводила примеры из личного педагогического опыта работы в должности концертмейстера.

Данный доклад показал, что Плис Е.Н. достаточно полно раскрыла тему доклада и донесла основную мысль, которая заключается в том, что концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

Заведующая методическим объединением
преподавателей фортепианного
отделения МБУ ДО ДМШ г. Ельни



Анисимова Е.С.

Концертмейстер и аккомпаниатор - самая распространенная профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе – по всем специальностям (кроме собственно пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера и аккомпаниатора не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция.

Солист и пианист (аккомпаниатор) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанеента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М. Мусоргского, В. Сафонова, Ф.Блюменфельда. Великие советские пианисты Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер, Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов-ансамблистов. Выдающийся английский пианист Дж. Мур выступал аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д. Фишер-Дискау, Э. Шворцкопф, Э. Минухин.

Со временем исторически объективные процессы обусловили тенденцию узкой специализации (в средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства), что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому - выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров: М. Бихтера, С. Давыдовой, М. Карандашовой, А. Ерохина, В. Ямпольского, Е. Шендеровича, В. Чачаева и др.

В настоящее время в России стали проводиться конкурсы-фестивали концертмейстеров, на которых, помимо состязаний музыкантов, обсуждаются такие проблемы как несоответствие сложнейших задач,

стоящих перед концертмейстером, его роли в ансамблевой работе с солистом, его значения в развитии музыканта, его вкладе в конечный художественный результат, и того места, которое по большей части отводится аккомпаниаторам, а также диспропорции в уровне оплаты музыкантов.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе и школе искусств занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщать ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

Задачи и специфика работы концертмейстера

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «*accompagner*» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер – пианист, помогает вокалистам, инструменталистам, артистам балета, разучивать партии, аккомпанирует им на репетициях и концертах. Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т. д. Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех

музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

Интересно, что в настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Термин же «аккомпаниатор» - в методической литературе адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам. Музыкальная энциклопедия вообще не дает понятия «аккомпаниатор». В ней есть статьи «аккомпанемент» и «концертмейстер». Тенденция к синонимии двух терминов наблюдается в работах пианистов-практиков. Так В. Чачава в предисловии к книге о Дж. Муре пишет: «Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом смысле этого слова – он не только исполняет произведение с певцом, но и работает с солистом на предварительных репетициях».

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший не пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, например: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п. В то же время в искусстве концертмейстера с особой силой проявляются такие краеугольные составляющие деятельности музыканта, как бескорыстность служения красоте, самозабвение во имя солирующего голоса, во имя одушевления партитуры.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, аналогично тому, как это было в позапрошлом веке.

Какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в школе искусств:

- в первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого. Играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что полезно, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
- знание правил оркестровки, особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей «До» - для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала, постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки. Быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию;
- знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомленность об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение импровизировать вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии;
- знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гуслях, балалайке, домре;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонию к заданной теме в простой фактуре;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к

познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источника материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Чтение с листа и транспонирование

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДШИ часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в обороте в работе с учащимися разных специальностей не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста (надо учитывать, что некоторые указания, например *tenuto*, даются иной раз только в вокальной партии и не отражаются в фортепианной). Мысленное прочтение материала является эффективным

методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный аккомпаниатор переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с певцом или солистом-инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться.

Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру сложного сочинения. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

Прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте. Для этого чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек (мотивов, попевок), и кончая музыкальными фразами, периодами и т.д. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим

импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку.

При комплексном подходе к прочтению нового музыкального текста главной задачей является правильное расчленение текста на комплексы звуков, образующих в совокупности осмысленное сочетание. Единовременный охват таких сопряженных звуков вызывает слуховое представление, которое закрепляется в музыкальной памяти. Накопление в памяти слуховых представлений в дальнейшем ускоряет процесс чтения с листа. Одной из наиболее распространенных форм типовых связей является связь звуков в гармоническом плане и связь гармонических комплексов друг с другом.

На этапах тренировки чтения аккомпанемента с листа эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития. Последовательность полезно проиграть с точным соблюдением длительности каждого аккорда, без повторений одного и того же аккорда на метрических долях. При этом, подчас, обнаруживается интересный ритм, образуемый сменой гармоний. После достаточной тренировки такие представления возникают чисто мысленным путем, без предварительного проигрывания и являются одним из важнейших условий быстрой ориентировки в тексте нового произведения. Для чтения нотного текста, изложенного на трех и более нотных станах, (в вокальных и инструментальных произведениях с сопровождением рояля) быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование.

Для хорошей ориентировки в нотном тексте аккомпаниатор должен выработать комплексное восприятие и в отношении мелодических связей. Мелодическое движение быстрее воспринимается, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью. Образующиеся при этом слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и мышечно-тактильными ощущениями. При повторной встрече с подобной интонацией (восходящее, нисходящее, арпеджированное движение, опевание и др.) пианист ее легко узнает и почти не нуждается во вторичном разборе. Единовременный охват мелодических образований, начиная от простейших интонационных ячеек до развернутых мелодий, особенно важен при прочтении полифонизированной ткани, что встречается в аккомпанементах нередко.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается

мобилизаций игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы. При чтении аккомпанемента опытный концертмейстер знает, что в первоначальном варианте часть украшений можно опустить, можно брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы пропуски ритмически и гармонически необходимых басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа фактурные упрощения сводятся к минимуму.

Приступая к игре, аккомпаниатор должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Целесообразно использовать при этом указанные в тексте паузы, и повторы фраз для подготовки к тому, что следует дальше. Исполнение с листа всегда показывает степень слышания произведения «внутренним слухом».

Все вышесказанное можно отнести к умению играть с листа как таковому. Но задачи концертмейстера при чтении с листа аккомпанемента имеют еще и свои специфические особенности, учитывая наличие солиста. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитии чувства ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля. При этом с увеличением числа исполнителей (оркестр, хор), пианист становится организатором ансамбля, беря на себя функции дирижера.

Работа концертмейстера с хоровым коллективом

В работе с детским хоровым коллективом концертмейстер должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др. Концертмейстер помогает дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы. Подчеркнем, что не только от дирижера, но от профессионализма аккомпаниатора зависит правильность выбора упражнений для распевания хора. Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижера, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке» дирижера. Важным моментом в работе концертмейстера является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижера, порой даже наперекор логике исполнения произведения.

На занятиях хора концертмейстеру (на этапах разучивания репертуара) иногда нужно показать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения хоровой партитуры с листа, а также без умения совместить

хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. В процессе такой игры следует добиваться выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. Через показ на инструменте аккомпаниатор обращает внимание на чистоту интонирования, характер звучания, фразировку, ритм.

При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передать авторский музыкальный текст, создать целостный художественный образ, взять нужный темп, верно распределить кульминации, агогику и др. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания и т.д.). Это поможет хористам понять сущность нового произведения.

Особенности учебного процесса в школе таковы, что отдельные занятия концертмейстер проводит с хоровым коллективом без дирижера. При этом пианист должен учитывать такие моменты, как степень знания хористами музыкального материала, диапазон партий, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных детей, их музыкального мышления, художественного воображения и др.

Музыкальные образы, которые слышит концертмейстер внутренним слухом, он в какой-то степени делает видимыми. Неверное движение головы или любой другой необоснованный жест аккомпаниатора может вызвать ошибку в звучании хора: неверное вступление голосов, ошибочный динамический нюанс, неточное взятие дыхания, ритмическое колебание и др. Строгость и выразительность движений концертмейстера во время исполнения влияет и на восприятие слушателей зала, в котором выступает хоровой коллектив во время концерта.

Участие концертмейстера в повседневной работе хорового коллектива требует от него хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. От него требуется умение играть многострочные партитуры. Поэтому уже при первом беглом, но внимательном взгляде на партитуру он должен видеть весь объем фактуры, мгновенно воспринимать и оценивать логику гармонического, тембрового и ритмического содержания произведения, предвидеть движение музыкального материала.

Чаще всего, перед тем как выйти к хору с новым произведением, концертмейстер знакомится с ним во внеурочное время. Для предварительного ознакомления концертмейстера с хоровым произведением есть своя методика. Сначала рекомендуется сыграть вокальные партии в совмещенном виде на рояле, а также ознакомиться с каждой партией отдельно путем интонирования ее голосом со словами (при этом следует учесть, что теноровая партия играется на октаву ниже). После этого присоединить к ансамблирующим голосам гармоническую основу частично

или полностью в зависимости от наличия аккордовых звуков в вокальных партиях. Это необходимо для того, чтобы составить комплексное впечатление о звучании сочинения. Естественно, что выиграть буквально все реальные звуки совмещенной партитуры при этом не представляется возможным. Имеется в виду создание собственного рабочего варианта аранжировки.

Некоторые аккомпанементы хоровых произведений репертуара хорового класса ДШИ являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. В этих случаях пианисту желательно ознакомиться с оркестровой партитурой сочинения и желательно со звукозаписью, чтобы иметь представление об оркестровых красках оригинальной версии. Фортепиано не может точно передать тембровую окраску тех или иных инструментов, но стремиться к этому нужно. Концертмейстер должен приблизить фортепианную партию клавира к партитуре композитора, к оркестровой красочности, а отсюда и к музыкально-сценической образности. Знание основ оркестровых стилей композиторов поможет более точно воплотить замысел конкретного сочинения. Оркестровка Моцарта, Глинки, Даргомыжского, безусловно, отличается от оркестровки Римского-Корсакова, Вагнера, Чайковского, Глазунова. Хорошо, если пианист знает о составе оркестра, масштабах его звучания в произведениях того или иного композитора.

Следует учесть, что многие темпы при исполнении на рояле несколько «сдвигаются». Обусловлено это невозможностью достигнуть протяженности звучания, аналогичной оркестровой. Атака звука у пианиста, безусловно, более определенная, даже острая, чем у любой оркестровой группы. Необходимо учитывать еще один важный момент. Пытаясь воплотить на рояле «объемное» оркестровое звучание (особенно в кульминациях), пианисты подчас пытаются извлечь из инструмента не свойственную ему звучность, теряя при этом благородство звучания на «fortissimo». Пианисту надо также помнить, что не все клавирные переложения удачны, и допускается их аранжировка, исходя из индивидуальных возможностей исполнителя и логики музыки.

Заключение

Работа концертмейстера в музыкальной школе и школе искусств включает в себе чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися любых специальностей.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по

чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу, концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник.

Для солиста (певца и инструменталиста), концертмейстер – наперсник его творческих дел - он помощник, друг, наставник, тренер, педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера в детской музыкальной школе или школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 71-72.

Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.-С. 31-48.

Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. - С. 98-100.

Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.

Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.

Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4. – С. 52- 55.

Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.

Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.

Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. – Изд. 2-е. - М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998. – С. 270.

Никешичев М. Первый Всероссийский оперный конкурс-фестиваль концертмейстеров «Диалог во имя цельности» // Фортепиано. – 2001. - № 1. – С. 5-6. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.

Саранин В.П., Евстихеев П.Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Меуз. сборн. науч. трудов. – Вып 4 / Отв ред.Т.А. Стахи. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. – С. 69-74.