**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР – ПИАНИСТ – АККОМПАНИАТОР**

*«Это триединство  и составляет суть*

*концертмейстерского  искусства»*

*Важа Чачава*

**Введение**

С древних времен люди аккомпанировали себе на лютне. Затем, в эпоху барокко появились различные виды клавишных инструментов – харпсихорд, вирджинал, клавесин, и музыкант, играющий на них, становится все более необходимым и существенным партнером, аккомпанируя basso continuo. Для этого ему необходимо уметь импровизировать в своих сложных сопровождениях, ведь композитор оставляет ему огромное поле деятельности, указывая лишь аккордовую основу (или канву) для сопровождения мелодии.

В античной и средневековой профессиональной музыке родственным явлением аккомпанементу было унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии одним или несколькими инструментами, а в XV – XVI вв. - инструментальное сопровождение было второстепенным и необязательным.

Вокалисты, духовики, струнники, хоровые коллективы не обходятся без поддержки фортепианной партии. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы музыкантов - от выбора программы и разбора произведения до выступления на сцене. Особенно важна и ответственна роль концертмейстера при работе с учениками детских музыкальных школ и школ искусств. Совместно с педагогом концертмейстер приобщает ребенка к удивительному миру искусства, не ограничиваясь рамками музыкальной сферы, но раскрывая и постигая мировое литературное, художественное наследие.

**Цель** методической разработки - изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера.

**Задачи** методической разработки**:**

- описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;

- выявить специфику деятельности концертмейстера с вокалистами и солистами-инструменталистами в условиях дополнительного образования (ДМШ);

- систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися, опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы.

**Актуальность** разработкисостоит в том, что начинающие концертмейстеры найдут в ней много полезной информации и практические рекомендации для применения их в своей профессиональной деятельности.

Важа Чачава, грузинский и российский пианист, педагог и выдающийся концертмейстер, в одной из своих статей пишет: «Концертмейстер-пианист - это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства». При работе с детьми огромное значение имеет увлечённость концертмейстера своим делом, заинтересованность своей работой.

**Работа с учениками класса деревянных духовых инструментов**

Аккомпанируя партии деревянных духовых, необходимо учитывать специфику каждого инструмента.

Кларнет обладает широким диапазоном, мягким, тѐплым тембром и представляет исполнителю широкие выразительные возможности. Для учеников достаточно сложно овладеть навыками игры на кларнете из-за особой постановка корпуса, головы, пальцев, языка, дыхания. Успехи ученика в большой степени зависят от технического состояния инструмента, на котором он играет.

Также важен выбор трости, она должна быть достаточно лѐгкой, позволяющей свободно, без лишних усилий извлекать чистые звуки.

Концертмейстеру следует учитывать все изложенные трудности при работе с кларнетистом. Особое внимание следует уделить моментам взятия дыхания и технической оснащѐнности ученика. Так, например, слишком подвижный темп, несопоставимый с возможностями юного солиста, способен сбить воспитанника. Игра будет чревата постоянными «спотыканиями». В школе произведения исполняются и на металлическом кларнете, для аккомпанемента концертмейстеру необходимо найти особые краски в звучании фортепианной партии.

Саксофон обладает полным и мощным звучанием, певучим тембром и большой технической подвижностью. Концертмейстер при игре с солистом должен также ярко показывать свою партию, находя нужный баланс звучания. Особое внимание при этом стоит уделить басовой линии фортепиано как опоре в произведении. Стоит отметить, что характер аккомпанемента зависит от вида солирующего саксофона. В практике детской музыкальной школы используются 4 разновидности саксофона: саксофон-сопрано, саксофон-альт, саксофон-тенор и саксофон-баритон.

Блокфлейта - инструмент нетранспонирующий, поэтому инструменты в строе ДО записываются в реальном звучании. Стандартный диапазон инструмента составляет чуть более двух октав: для сопрано он составляет от ДО первой октавы до РЕ третьей октавы. Более высокие ноты могут звучать резко и хуже интонироваться. Для высокого регистра требуется больший расход воздуха.

Концертмейстеру важно грамотно соотносить звучание аккомпанемента и солирующего инструмента. Партия фортепиано должна быть чуткой, менее насыщенной.

**Работа с учениками класса медных духовых инструментов**

В группу медных духовых инструментов входят корнет, труба, альт, тенор, баритон, валторна, тромбон, туба. При игре на медных инструментах дыхание подаѐтся через мундштук, размер для каждого инструмента свой.

Корнет обычный участник духового оркестра, где исполняется мелодический голос. Он является больше учебным инструментом, служащим для подготовительного этапа перехода на трубу. Концертмейстеру следует учитывать яркий, иногда в исполнении ученика, кричащий звук корнета. Поэтому будет актуальным яркий, выразительный, чѐткий аккомпанемент. Ученикам непросто даѐтся извлечение певучего, кантиленного звучания из-за самого характера звука трубы. При исполнении стаккато пассажей или репетиций, языком ударяется каждая нота. Из-за несовершенства аппарата ученика, могут возникать неровности темпа, замедления, вялость исполнения. В своей работе концертмейстеру следует это учитывать и помогать солисту.

Следующая группа инструментов - это саксгорны, медные духовые музыкальные инструменты с широкой мензурой. В эту группу входят: альт, тенор, баритон, бас.

Альт - самый высокий из овальных медных инструментов с широкой мензурой. Его лучший по полноте и экспрессии звучания средний регистр наиболее приспособлен для проведения плавных распевных мелодий и мелодий подвижного характера, а ясность и чѐткость извлечения звука в этом же регистре способствует ритмической отчѐтливости исполнения мелодических и сопровождающих голосов.

Аккомпанируя альту, концертмейстеру следует помнить, что этот инструмент обладает достаточно тусклым и невыразительным звуком. Поэтому нужно соизмерять звучание аккомпанемента с солирующей партией. Кроме того, учащиеся музыкальных школ по классу альта часто исполняют трубный репертуар, поскольку инструменты группы сакс горнов не являются сольными, а и используются в оркестрах. Поэтому партию аккомпанемента приходится транспонировать на кварту вверх, и это умение концертмейстера в данном случае очень важно.

Баритон обладает насыщенностью, певучестью, теплотой и экспрессивностью общего звучания. Прекрасные тембровые и динамические свойства баритона, сохраняемые на протяжении почти всего диапазона, особенно отчѐтливо проявляются в «области выразительной игры».

Технические возможности баритона не уступают возможности тенора и других инструментов основной группы. Однако некоторая вязкость и тяжеловесность его звучания, особенно заметная в нижнем регистре, не позволяет исполнять подвижные голоса с такой лѐгкостью и отчѐтливостью, которые свойственны, например, корнету. Поэтому аккомпанируя баритону, особенно в кантиленных произведениях, большее внимание нужно уделять звуку, выразительности фраз, певучести, поддерживая солиста.

Ярким представителем объединения медных духовых инструментов является труба, инструмент альтово-сопранового регистра, самый высокий по звучанию среди медных духовых. Основным принципом игры на трубе является получение гармонических созвуков путѐм смены положения губ и изменение длины столба воздуха в инструменте, достигаемое с помощью механизма вентилей.

От природы звук трубы менее богат и разнообразен, чем, скажем, у валторны. Ему не присуща теплота, задушевность, гибкость. Поэтому для учащихся это непростая задача, укротить резкий, иногда крикливый звук трубы в кантилене. Концертмейстеру здесь не нужно приглушать аккомпанемент. Репертуар трубы имеет большое количество сольных произведения различного характера. Многим произведением в быстром темпе присуща маршеобразность, призывные интонации, четкость ритма, что требует от солирующей партии и аккомпанемента техничности, ясности и чѐткости звучания.

Валторна - медный духовой хроматический инструмент, превосходящий все остальные мягкостью тона. В отличие от других медных духовых инструментов, валторна является инструментом левосторонним. Из всех медных духовых инструментов валторна отличается наибольшим диапазоном, так как при узкой мензуре и большой длине трубки на ней возможно получить натуральную скалу от 2-го до 16-го обертона. Расход воздуха на ней относительно невелик, что нужно учитывать в аккомпанементе, давая солисту время взять дыхание.

Аккомпанируя валторне следует помнить, что по своей силе звук валторны слабее, чем у остальных духовых инструментов.

Тромбон - духовой медный музыкальный инструмент басово-тенорового регистра. Это нетранспонирующий инструмент, поэтому его ноты всегда записываются в соответствии с действительным звучанием.

Тромбон - разнообразный по штрихам и технически подвижный инструмент, обладает ярким, блестящим тембром в среднем и верхнем регистрах, сумрачным - в нижнем. Он используется не только в оркестре, но и в качестве солирующего инструмента. Репертуар для тромбона разнообразный: от классического до джазового. Основное качество, которое выработано со временем - это умение «держать» темп и метроритм. Жить живым ритмом произведения исключительно важно, так как ритм в эстрадно-джазовой музыке является мощным средством музыкальной выразительности.

Последний представитель «меди» в симфоническом оркестре - туба, самый низки по регистру инструмент. Туба обладает суровым, массивным тембром, звук тубы трудно интонируемый. Нужно отметить, что из-за больших размеров тубы, исполнитель играет на нѐм сидя, держа инструмент перед собой, на слегка раздвинутых коленях.

Но в случае сольной игры, тубисты часто исполняют стоя, используя при этом поддерживающий ремень. Раструб направлен строго вверх, без наклона, ввиду акустических особенностей инструмента. Следует отдельно сказать о дыхании при игре на тубе. Оно расходуется в невероятных размерах. Иногда, особенно в низком регистре, музыкант вынужден менять дыхание практически на каждом звуке.

По мере продвижения вверх усилия исполнителя возрастают вновь и в самой высокой октаве оказываются затруднѐнными в значительной степени, а чем больше звукоряд тубы приближается к своим наилучшим ступеням, тем расход дыхания становится умереннее. Таким образом, крайние точки звукоряда, как снизу, так и сверху, вызывают, примерно, одинаковы расход дыхания. Поэтому, аккомпанируя тубисту, особенно ученику, следует помнить, что зачастую частое взятие дыхания в таких местах может затягивать темп. В аккомпанементе следует уделять больше внимания левой руке, поддерживая тембр тубы. Ноты в низком регистре на тубе звучат тускло и несколько сдавленно, поэтому концертмейстеру следует убрать звук, чтобы не «перекрыть» солиста.

**Работа концертмейстера с учеником-солистом**

Очень многие недооценивают роли концертмейстера при работе с детьми солистами, в частности, в классе духовых инструментов. А ведь именно концертмейстер вместе с ребёнком исполняет музыкальное произведение, участвует в создании художественного образа, в создании исполнительской концепции, начиная с выбора программы, работы над нотным текстом, балансом звучности, темпо-ритмом произведения, вместе они являются участниками единого, целостного музыкального организма. Концертмейстер участвует в процессе работы над произведением, стремясь к подлинно художественному воплощению своей партии при одновременном контроле за исполнением солиста, помогая ему дельными профессиональными советами в процессе работы. И все это завершается совместным творческим выступлением на концертах, экзаменах и других зачетных мероприятиях. Поэтому деятельность концертмейстера не ограничивается успешным выступлением на сцене. Она многопланова и заключает в себя, не только творческую, но и педагогическую направленность.

Если концертмейстер вяло играет свою партию, допускает интонационные и ритмические ошибки, то ребёнку очень тяжело понять музыкальную ткань и передать в игре художественный образ произведения. Если концертмейстер требователен к себе, играет с удовольствием, следит за ритмической и динамической стороной совместного исполнения произведения, активно помогает учащемуся в освоении нотного текста, рассказывает о жизни композитора или форме и содержании произведения, не позволяет лениться себе и учащемуся, то и ученик чувствует большую ответственность за свою игру, быстро откликается на все замечания, старается добросовестно выучивать нотный текст, слушает себя, хорошо представляет себе художественный образ, а также получает огромное удовольствие от сделанной работы и совместного исполнения музыкального произведения.

То есть, чем больше концертмейстер увлечён творческой работой с детьми, тем увереннее и осмысленнее становится игра учащегося при такой сильной и надёжной поддержке. Творчество - это активный поиск еще неизвестного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Это всегда стремление вперёд, к лучшему, к прогрессу, к совершенству. По мнению Е. Шендеровича [22], - «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом, - это основное условие для работы ... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера».

Именно с раннего возраста учащемуся предлагается совместно с концертмейстером освоить азы метро-ритма, ансамблевого слушания, синхронности исполнения, темпового соответствия. Все мы знаем, что игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, помогает ученику выработать технические навыки, учит слушать партнёра, учит музыкальному мышлению, а также доставляет ребёнку огромное удовольствие и радость, особенно когда он играет с пианистом профессионалом. За счёт насыщенного, богатого мелодическими и гармоническими красками сопровождения исполнение становится более красочным и живым.

Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию ритмического чувства. Ритм - один из центральных элементов музыки. Формирование чувства ритма у учащегося - важнейшая задача не только педагога, но и концертмейстера. Ансамблевая игра не только даёт концертмейстеру возможность диктовать правильный темп, но и формирует у ученика верное темпоощущение. В работе с учениками концертмейстер создает опору и поддержку юным солистам.

Концертмейстер выступает в качестве организатора музыкального процесса и времени, что роднит его профессию с профессией дирижера. 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.

Совместная игра с концертмейстером приучает детей быстро ориентироваться в нотном тексте, не теряться, всегда хорошо знать свою партию, быть внимательным, уметь слушать не только себя, но и своего старшего друга и помощника. В свою очередь, и концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста».

Специфика игры концертмейстера состоит в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы не быть солистом, а одним из участников музыкального действия, причём участником второго плана. У пианиста — солиста полная свобода проявления творческой индивидуальности, а концертмейстеру приходится приспосабливаться к исполнительской манере солиста.

Концертмейстер должен обладать общей музыкальной одарённостью: хорошим музыкальным слухом, воображением, артистизмом, способностью воплотить замысел автора. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая всю партитуру, отличая существенное от менее важного.

Концертмейстер должен уметь:

- подбирать по слуху произведения различных жанров;

- делать переложения аккомпанемента;

- аранжировать и сочинять;

- транспонировать с листа и на слух вокальные и инструментальные произведения;

- разучивать партии сольного репертуара (концертмейстер должен иметь представление об объеме и тесситуре каждого голоса).

Концертмейстеру нужны глубокие знания по дисциплинам музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, осведомлённость в смежных областях знаний — помогает концертмейстеру переработать имеющийся материал. Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Внимание концертмейстера — многополостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту — главному действующему лицу.

**Из истории концертмейстерства**

Концертмейстер – это простая профессия, в которую идут люди, обладающие большим арсеналом способностей и умений. Им недостаточно просто быть хорошими исполнителями, но и нужно иметь чувство ансамбля, уметь эффектно подать солиста и т. д. Концертмейстер сопровождает других музыкантов, учеников, музыкальные представления. [И.Р. 1]

История профессии концертмейстера происходит в XVII веке, когда появляются специальные пианисты, которые сопровождают выступления певцов. Певцы стали брать себе в напарники пианистов, которые могли бы подыгрывать им, но при этом не забирать своей игрой все внимание публики. Также бытует мнение, что зачатки профессии были заложены в традиции домашних музыкальных вечеров, когда в гостиных проводились камерные концерты музыкантов и их сопровождали специально подготовленные для этого пианисты. Постепенно профессия кристаллизуется и обрастает новыми нюансами и обязанностями Постепенно формируются несколько разновидностей этой профессии: собственно аккомпаниатор, пианист-концертмейстер, педагог и оперный концертмейстер.

Аккомпаниатор - концертмейстер, сопровождающий вокалиста, предоставляет ему музыкальный фон. На плечи аккомпаниатора ложится задача поиска гармоничного сосуществования партии клавирного сопровождения и солирующего голоса или инструмента. Концертмейстер решает задачу создания акустического ансамбля, для этого ему необходимо быть единомышленником солиста, его партнером. Но при необходимости аккомпаниатор должен становиться лидером, руководителем концерта, он направляет вокалиста, ведет его и одновременно подчеркивает красоту звучания солиста. Концертмейстер должен быть по уровню таланта и мастерства не ниже солиста, у них должно быть единое дыхание. Нередко аккомпаниатор выручает вокалиста, помогает ему в непредвиденных и трудных ситуациях. Не напрасно многие вокалисты ищут «своего» концертмейстера и годами работают с одними и теми же партнерами.

На протяжение XVIII века аккомпанирование носило любительский характер, в 20-е - 40-е годы XIX века салонная музыка была широко распространена в дворянском и мещанском сословии. Именно в это время происходит формирование концертмейстерства как вида профессиональной деятельности пианиста. В эти годы художественная жизнь России становится все более активной, а творчество - поразительно результативным. Русское искусство, испытавшее европейское влияние, переосмысливает его в соответствии с национальными традициями, и не только достигает того уровня развития, на каком пребывал Запад, но и устремляется к новым берегам. В свои права вступал век просветительства, национального самосознания, передовой русской эстетической мысли, расцвета литературы, театра, музыки.

Концертмейстер – пианист - это музыкант, который имеет определенные категории и возможности для собственного звучания и применения своих талантов. Более того, многие представители данной профессии самостоятельно перерабатывают музыкальные композиции, поскольку многие из них не рассчитаны на поддержку фортепиано. Это всегда виртуозный музыкант, ведь ему приходится решать несколько творческих задач одновременно. Нередко аккомпаниаторы работают и как пианисты, а вот далеко не каждый, даже очень талантливый, исполнитель может стать концертмейстером.

Со второй половины XIX-го века, когда начинает формироваться профессиональное исполнительское искусство, выделяется отдельная специальность – пианист, тогда же начинают формироваться специфические критерии оценки мастерства аккомпаниатора. И совмещать эти две профессии удавалось не всем. Существуют обывательские представления, что каждый, кто владеет пианистической техникой, с легкостью может стать аккомпаниатором. Они, естественно, не соответствуют действительности. Концертмейстер-пианист, нередко работающий в оркестре или ансамбле, должен тонко чувствовать групповое творчество, уметь направлять партии других музыкантов, управлять течением мелодии.

Интересно проследить историю становления концертмейстерского искусства в России, которое формировалось в тесном общении с оперной, вокальной, инструментальной музыкой и связанным с ними исполнительством. Как известно, реформы Петра I стали отправной точкой в развитии нашего государства, в том числе и развитии музыкальной жизни России.

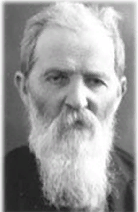
При дворе, в домах вельможи помещиков возникали инструментальные капеллы, оперные театры. Репертуар отличался сложностью и разнообразностью, что требовало от постановщиков и капельмейстеров высокой квалификации. В постановках принимали участие профессиональные музыканты, в обязанности которых входило: сочинение музыки, обучение актеров пению и игре на клавишных инструментах, репетиторская (концертмейстерская) работа с актерами над оперными партиями, при этом разучивание нотного текста происходило часто по слуху (многие участники постановок не знали нот), работа с голосом, совершенствование художественного образа. Все это требовало от капельмейстера прекрасного владения инструментом, глубокого знания специфики вокального исполнительства, незаурядных педагогических способностей.

Первоначально функции капельмейстеров выполняли зарубежные композиторы. К концу века на должность капельмейстера назначались русские композиторы: С. Дегтярев, В. Пашкевич, Д. Бортнянский, Е. Фомин.



Степан Аникиевич Дегтярев

(1766-1813)



Василий Алексеевич

Пашкевич

(1740-1797)



Дмитрий Степанович

Бортнянский

(1751-1825)



Борис Иванович Фомин

(1900-1948)

Рис. 1. Русские композиторы-капельмейстеры

Становлению русской школы аккомпаниаторов немало способствовали выдающиеся композиторы: М. Глинка, С. Рахманинов, М. Мусоргский, А. Рубинштейн.



Михаил Иванович Глинка

(1804-1857)



Сергей Васильевич Рахманинов

(1873-1943)



Модест Петрович Мусоргский

(1839-1881)



Антон Григорьевич Рубинштейн

(1829-1894)

Рис. 2. Русские композиторы аккомпаниаторы

Они внесли в культуру концертмейстерства такие черты, как плавное звукоизвлечение, образность, идеальная техника. Благодаря их деятельности происходит переоценка значимости фигуры аккомпаниатора и его мастерства. Из второстепенного действующего лица он превращается в полноценного партнера ансамбля.

В XX в. происходит новый виток развития концертмейстерского искусства, появляется новая профессия пианиста - концертмейстер. Начиная с 30-х годов, в музыкальных учебных заведениях страны появляются концертмейстерские классы, которые изначально существовали на факультативных основаниях, а затем переведены в обязательные дисциплины.

Концертмейстер-педагог учит начинающего музыканта слушать другие инструменты в оркестре. Концертмейстер имеет возможность не только указать на ошибки, но и направить ученика, открывая всю глубину и возможности исполняемого произведения. Деятельность концертмейстера также связана с педагогикой. Тонкий слух аккомпаниатора позволяет уловить ошибки ученика. Пианист помогает ученику лучше показать возможности своего голоса, раскрыть глубину произведения, найти верную интерпретацию. Аккомпаниатор должен не только обладать техникой и музыкальным чутьем, но и педагогическими способностями, он должен уметь проникнуть в психологию ученика, найти с ним контакт.

Известно, что профессия концертмейстера формировалась очень длительное время. Уже начиная с древнейших времен, люди аккомпанировали себе на различных музыкальных инструментах – духовых и ударных. Это были простейшие аккомпанементы, которые использовались для сопровождения мелодии. Они представляли собой повтор мелодии октавой ниже или выше. Более высокого уровня аккомпаниаторского искусства добились древние греки. Важнейшей частью музыкального искусства была вокальная музыка, в ней мелодия сочинялась в соответствии с поэтическим размером стиха. Древнюю Грецию по праву можно назвать матерью современного хорового и танцевального аккомпанемента. [1, С. 19]

**Работа концертмейстера по импровизации**

Еще один этап развития концертмейстерского искусства - аккомпанемент в форме импровизации. Ю. Б. Акбари в своем учебном пособии «К истории искусства аккомпанемента» пишет: «Изменения пришли из Франции в XIV веке. В светской музыке того времени мелодия … исполнялась на каком-либо музыкальном инструменте в импровизационной манере. Этот аккомпанирующий голос должен был идти в другом направлении от мелодии, чтобы не подавить лидирующий голос». Изначально элементами импровизации пользовались народные музыканты, они опирались на формы музыкального мышления, которые были приняты в народной среде (интонации, ритмы), тем самым обогащая и обновляя музыку. Их творчество проникало в городскую музыкальную культуру и уже в средние века импровизация находит место в европейской профессиональной музыке. [10, С. 97]

В эпоху Барокко, с появлением различных видов клавишных инструментов – вирджинал, харпсихорд, клавесин, основным предназначением исполнителя становится аккомпанемент. Основой исполнительского искусства становится импровизация. Уметь импровизировать на заданную тему должен был каждый исполнитель. Аккомпанемент был одним из обязательных видов импровизации. Статус исполнителя был гораздо выше статуса композитора. Композиторы выписывали только мелодию и бас и указывали цифровку под басом для более конкретной авторской мысли (какие следует брать аккорды или интервалы). [18, С.416] Утвердился гамофонно–гармонический склад изложения музыкального материала – мелодия заняла лидирующее место, а бас стал основным фундаментом музыки.

В XVII – XVIII веках виртуозная техника импровизации усиленно развивалась. Своеобразной формой импровизации считался и аккомпанемент. Музыкант–исполнитель на харпсихорде, вирджинале или клавесине должен был придерживаться определенных правил, знать в совершенстве контрапункт, а также поддерживать игру музыкантов в ансамбле. Такого музыканта называли «Маэстро чембало», именно он на долгое время занял руководящее место в оркестре.







Рис. 3. Инструменты: харпсихорд, вирджинал, клавесин

В 1600 году родилась опера, которая сконцентрировала в себе различные виды искусств, функция руководителя легла на «Маэстро чембало», который был экспертом во всех вопросах музыки (хоровое, оркестровое, танцевальное, актерское искусство). С этого момента можно уже говорить о профессии аккомпаниатора. [1, С. 20]

Помимо оперного искусства развивается и инструментальная музыка, в основном скрипичная. А. Корелли, Ф. М. Верачини, П. Локателли писали концерты и сонаты для скрипки под аккомпанемент харпсихорда.



Пьетро

Локателли

(1695-1764)

Франческо Мария Верачини

(169-1768)

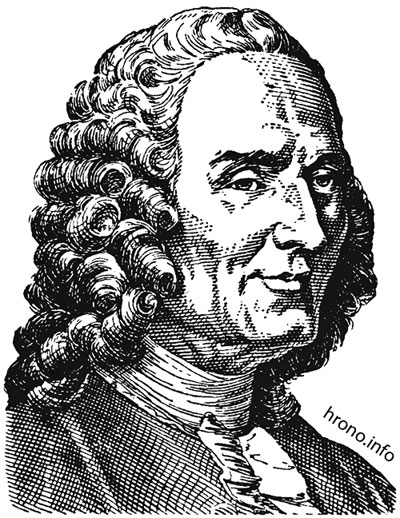


Арканджело Корелли

(1653-1713).

Рис. 4. Композиторы скрипичной музыки

Одним из композиторов, который внес огромный вклад в развитие музыкального мирового искусства, является Жан Филипп Рамо (1683-1764). Сам он был виртуозным клавесинистом и уделял особое внимание технике аккомпанирования. Технике расшифровки и игре цифрованного баса он посвятил несколько своих работ.



Жан-Филипп Рамо

(1683-1764)

В камерной музыке XVIII века с участием клавира различали несколько групп сочинений: bassocontinuo [4, С. 48], continuo [18, 416 с.]

Практика игры по генерал–басу получила широкое распространение, особенно в ансамблевой игре. Обучение искусству гармонизации по цифрованному и нецифрованному басу стало неотъемлемой частью воспитания музыканта. [2, С. 15]

Об искусстве аккомпанемента в 1717 году Франсуа Куперен написал трактат «Искусство игры на клавесине», в 1753 году К.Ф.Э. Баха написал трактат «Опыт истинного искусства клавирной игры». В предисловии к своему трактату Бах пишет: «Клавирист должен уметь фантазировать во всех стилях; чтобы умел исполнить заказанную ему импровизацию в строгом соответствии с правилами гармонии и мелодии; чтобы он играл с равной легкостью во всех тональностях и мгновенно и безошибочно транспонировал из одного тона в другой; он должен читать с листа, написано ли это собственно для его инструмента или нет; он должен полностью владеть наукою генерал–баса и играть его разборчиво…» [3, С. 11]

Следующим этапом развития концертмейстерского искусства можно считать появление фортепиано, которое является лучшим аккомпанирующим инструментом. Вершиной камерного творчества по праву считаются произведения Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Аккомпанированные клавирные сочинения (сонаты, дивертисменты, дуэты, трио и т.д.) в определенный период времени оказались в Европе модной разновидностью камерной музыки. [4, С.]. Теперь от клавириста–концертмейстера требуется осознать «чужое» и почувствовать «своим». Композиторы начинают сами выписывать аккомпанементы в своих произведениях.



Людвиг ван Бетховен

(1770-1827)



Вольфганг Амадей Моцарт

(1756-1791)



Йозеф Гайдн

(1732-1809)

Рис. 5. Композиторы камерного творчества

Н. А. Равчеева в своей статье пишет: «В творчестве Л.Бетховена образ концертмейстера окончательно сформировался в тех основных чертах, которые остаются основополагающими и поныне. В эту пору музыкант-универсал доклассического периода, где основой искусства аккомпанемента была импровизация, уступил место музыканту-исполнителю, основным качеством которого стало прочтение авторского текста». [18]

В конце XVIII и начале XIX века начинает развиваться романсовое творчество. Творчество Ф.Шуберта устанавливает новые более высокие пианистические стандарты. Он развил и поднял фортепианного аккомпаниатора с второстепенного плана сопровождения до уровня полноправного партнера, играющего ведущую роль в раскрытии психологических образов героев. [1]. Партия фортепиано становится частью художественного образа. В это время становятся популярными платные концерты, которые не могут обойтись без участия концертмейстеров.

На рубеже XIX –XX веков профессия концертмейстера вычленяется в отдельную профессию, выдающиеся музыканты сочетают сольную исполнительскую практику и концертмейстерство. Появляется литература «Фортепианный аккомпанемент» В.Хиккина (1925, Лондон), «Работа концертмейстера» Р.Гартмана (1934, Берлин), «Певец и аккомпаниатор» Дж. Мура (1953, Лондон). [17]

**Умения и навыки концертмейстера**

Концертмейстер – правая рука педагога специального класса, творческий соратник, наставник, помощник для ученика-солиста. Но не каждый концертмейстер имеет право на такую роль. Для успешной и плодотворной работы пианист должен обладать рядом специфических музыкально-исполнительских дарований. Рассмотрим подробнее необходимые для концертмейстера навыки и умения.

Таблица 1.

Умения и навыки концертмейстера

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| №  п/п | Вид умений и навыков | Содержание умений и навыков |
| 1. | Хорошие пианистические данные | Прежде всего, нужно обладать данными солиста: хорошо владеть инструментом. Только с уверенным в себе и профессиональным концертмейстером ученик чувствует помощь и опору в игре. |
| 2. | Чтение с листа | Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный текст. Важно представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения размера, темпа, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста.  Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. |
| 3. | Навыками игры в ансамбле | Ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами.  Умение держать в руках солиста, правильно расставленные звуковые и смысловые акценты в произведении, выдержанные ауфтакты – такими дирижерскими навыками следует обладать для успешной ансамблевой игры.  При игре в ансамбле следует исходить из профессиональных и природных данных ученика. Выступление на сцене должно стать выигрышным и для одаренного, и для более слабого воспитанника. |
| 4. | Транспонирование | Транспонирование необходимо при переложении произведений для разных инструментов: саксофона-альта, кларнета, саксофона-сопрано, блокфлейты и т.д.  Мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности.  Умение аккомпаниатора мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, секстаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т. д. |
| 5. | Знание основ игры на духовых инструментах. | Особенности взятия дыхания, артикуляции, нюансирования.  Быть особенно чутким, чтобы уметь компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер.  Прорабатывать и оговаривать с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания.  Следует учитывать такие факторы, как степень обще музыкального развития ученика, его техническую оснащенность.  Важен характер игры фортепианных вступлений.  Необходимо учитывать специфику каждого инструмента.  Оговариваются и проучиваются совместно с концертмейстером сложные для юного солиста места |
| 6. | Воля и самообладание | Должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. |
| 7. | Навыками игры в ансамбле | Предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. |

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 концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребенка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого - сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

**Работа концертмейстера в ансамбле с солистами-инструменталистами**

Концертмейстеру важно грамотно соотносить звучание аккомпанемента и солирующего инструмента. Партия фортепиано должна быть чуткой, менее насыщенной относительно ранее рассматриваемых инструментов. Таким образом,  следует подчеркнуть, что основой ансамблевой техники концертмейстера и помощью ему в работе над произведением является:

* Неразрывность и взаимодействие партий солиста и аккомпанемента. Солист и пианист должны быть частью музыкального целого.
* Целостное музыкальное видение всего произведения: формы и партитуры, что отличает концертмейстера от пианиста-солиста и является спецификой его профессии.
* Умение дублировать сольную мелодию фортепианной партией. Это требует изменения фактуры и крайне важно при работе с детьми в ДШИ.
* Синхронность исполнения (ритмическая, темповая, динамическая, интонационная, штриховая), то есть умение работать в унисон.
* Единство фразировки: умение вести фразу к кульминации и поддерживать интонации солиста.
* Звуковой баланс, то есть правильное соотношение в звучании (соизмерять звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом).

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, гобоем, тубой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе флейте, фаготу, валторне. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного духового инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание флейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера - постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки флейты или кларнета нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Сущность же аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда - и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста - это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель на духовом инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

**Заключение**

В заключение хочется ещѐ раз отметить, что пианист в ансамбле духовых инструментов - равноправный участник всего музыкального действия. Именно в классе духовых инструментов необходимы такие навыки музицирования как транспонирование и подбор по слуху.

Концертмейстер также должен владеть отличной фортепианной техникой, набором специфических фортепианных приѐмов. При работе в классе духовых инструментов нужно учитывать и моменты взятия дыхания, и жесты дирижѐра, то есть постоянно воспитывать коллективное музыкальное мышление. От концертмейстера требуется свободное ориентирование в ансамбле, быстрое схватывание и запоминание всего произведения в целом и в деталях.

Работа концертмейстера многогранна. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности. За редким исключением она не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Она зачастую остаѐтся «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Но без профессионального концертмейстера не может быть грамотного, хорошего исполнения произведений.

Подытожив все вышесказанное, сделаем выводы: роль концертмейстера в работе над музыкальным произведением достаточно многообразна и зависит от этапов работы:

***- на этапе знакомства с произведением:*** создать первое впечатление о произведении у юного музыканта. От этого во многом зависит успешность дальнейшего освоения произведения учеником, его заинтересованность. Основная функция этого этапа -  исполнительская.

***- на этапе разбора:*** контроль правильности разбора (ритм, знаки, штрихи), корректировка текста (опечатки, описки, невнимательность учащегося к текстовым обозначениям). Основные функции – контролирующая и корректирующая.

***- на этапе репетиций:*** отработка в ансамбле звуковых и технических трудностей. На данном этапе концертмейстер совмещает в себе исполнительскую и педагогическую функцию (воздействовать,  подсказывать общемузыкальные методические приемы).

***- на концертной эстраде основная задача концертмейстера:*** обойти все подводные камни, создавая наиболее благоприятные условия для исполнения произведения в ансамбле с солистом. Основная функция – исполнительская и психологическая.

Таким образом, роль концертмейстера в совместной с солистом работе над музыкальным произведением складывается из определенных функций: исполнительской, психологической, педагогической.

Список литературы

1. Акбари, Ю.Б. К истории искусства аккомпанемента: учеб.пособие / Ю.Б.Акбари; Владим. гос. ун-т имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.– 2-е изд., стер. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2012.- 116 с. (с.-19-20, 61)
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – С. 15.
3. Бах, К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры/ пер. Е.Юшкевич. Издательский дом EARLYMUSIC Санкт-Петербург ,2005.-с.11–18.
4. Бочаров, Ю.С. Об одной малоизвестной странице истории камерной музыки / Фортепиано- 2005.- №3-4. - С.48-51.
5. Воскресенская, Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. — Л.: Изд–во ЛОЛГК, 1986.
6. Горошко, Н. Н. Современная подготовка пианиста–концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге ХХ1 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно — практической конференции 17–18 декабря 1998г. / Оренбургский Государственный педагогический университет; Ред. коллегия: М. С. Каргопольцев, Г. П. Коломиец и др. — Оренбург: Изд–во ОГПУ, 1998.
7. Живов, Л. О работе концертмейстера. Сб. статей, ред. М.Смирнов, С-П, Музыка. 1974.
8. Живов, Л. Подготовка концертмейстеров — аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. — М., 1966.
9. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. — М.: Музыка, 1961.
10. Кубанцева, Е. Концертмейстерский класс. М. Академия. 2002.
11. Кубанцева, Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста — концертмейстера // Музыка в школе. — 2001. — № 4.
12. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. — 2001. — № 5.
13. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е.И. Кубанцева. - М.: Academia, 2002.– С–97.
14. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. — Изд. 2–е. — М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998.
15. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор. М. Радуга.1987 г.
16. Подольская, В. В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.–сост. М. Смирнов. — М.: Музыка, 1974.
17. Равчеева, Н.А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждения: автореф. дисс. Санкт-Петербург, 2014. 37с.)
18. Равчеева, Н.А. Профессия концертмейстера: к истокам// Мир науки, культуры, образования.– Горно-Алтайск, 2013. – №6(43). – с. 416-417
19. Саранин, В. П., Евстихеев П. Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Мезвузовский сборник научных трудов. — Выпуск 4 / Ответственный ред.Т. А. Стахи. — Тамбов: Изд–во ТГУ, 1998.
20. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; (электронная версия)
21. Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова (1935-1940); (электронная версия)**:**[Фундаментальная электронная библиотека](http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/11/us1e5515.htm?cmd=0&istext=1).
22. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. — М.: Музыка, 1996. — С.. 207.

Интернет ресурсы

1. [**https://fb.ru/article/271932/kontsertmeyster---eto-chto-za-professiya-rabota-obyazannosti-instruktsiya-kontsertmeystera**](https://fb.ru/article/271932/kontsertmeyster---eto-chto-za-professiya-rabota-obyazannosti-instruktsiya-kontsertmeystera)

Глоссарий

Концертме́йстер (от нем. Konzertmeister) — 1) руководитель группы инструментов в симфоническом оркестре или ином оркестре аналогичного состава, обычно наиболее опытный и/или одарённый исполнитель на соответствующем инструменте в данном коллективе.

2) пианист, который помогает исполнителям (певцам, скрипачам) при разучивании репертуара и выступает с ним на концертах. Концертмейстер в той или иной мере, в соответствии с правилами и обычаями данного коллектива, руководит работой музыкантов своей группы на репетициях, а в ходе концертов исполняет сольную партию, если таковая имеется в произведении (речь не идёт о жанре инструментального концерта, при исполнении которого в современной — начиная с XIX века — музыкальной практике партию солиста обыкновенно исполняет приглашённый музыкант). Второй по старшинству участник группы называется вторым концертмейстером. [20]

Концертмейстер – 1). руководитель группы исполнителей в оркестре; 2). пианист-аккомпаниатор, разучивающий партии с певцами [21]

В [музыкальном словаре Гроува](http://nashuch.ru/leksikologiya.html) (Grove's, Dictionary of Music and Musicians, 5th. edition) мы находим определение: «Аккомпаниатор - музыкант, играющий, как правило, с певцом или с инструменталистом, обычно на фортепиано, чья партия условно второстепенна, но который во всех вопросах музыки должен быть уважаем, как равный партнер в интерпретации».