

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств №34»

г. Северодвинск, улица Гоголя, д. 4, телефон 7-02-56, e-mail: dshi342010@mail.ru

-

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

«Специфика мастерства аккомпаниатора- концертмейстера»

выполнила:

Маркевич Наталья Сергеевна,
концертмейстер

МБУ ДО «Детская школа искусств №34»

г. Северодвинска

Северодвинск
2016

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение.....	2
2. Комплекс умений, знаний и качеств, характеризующих мастерство аккомпаниатора-концертмейстера.....	3
2.1. Умения.....	4
2.2. Знания.....	7
2.3. Качества.....	8
3. Специфические особенности многообразной деятельности аккомпаниатора-концертмейстера.....	15
4. Заключение.....	20
5. Список литературы.....	21

1. Введение

Аkkомпаниатор - концертмейстер — самая распространённая профессия среди пианистов. Ведь солирующими пианистами становятся далеко не все. Термины «аккомпаниатор» и «концертмейстер» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы.

Аkkомпаниатор (от французского глагола *accompagner*, что значит «сопровождать») - это пианист, который сопровождает другого музыканта в процессе репетиций и выступлений. Сопровождение подразумевает опору ритмическую и гармоническую, вследствие чего должно достигаться художественное единение всех компонентов музыкального материала, раскрываться художественное содержание исполняемого произведения.

Слово *konzertmeister* немецкого происхождения, образовано из двух слов: концерт и мастер. Мастер концерта — вот истинное определение концертмейстера.

Существуют два значения этого слова. В оркестре это самый лучший из музыкантов какой-либо группы инструментов. Также это пианист, который не только исполняет произведение с певцом, инструменталистом на концертной эстраде, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи «технологии» ансамблевого исполнительства.

В настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Термин же «аккомпаниатор» в методической литературе адресован музыкантам - народникам, прежде всего баянистам.

В работах пианистов — практиков наблюдается тенденция к синонимии этих двух терминов: аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом смысле этого слова. Он не только исполняет произведение с солистом на концертной эстраде, но и работает с ним на предварительных репетициях.

Если мы обратимся к истории, то увидим, что в XVII-XVIII вв. существовало уже много вокальной музыки и сонат для солирующих инструментов с аккомпанирующей партией, истоки чего идут от народной музыкальной практики, традиций домашнего музицирования, от практики городских музыкантов - любителей. Наиболее совершенные и законченные сочинения этих жанров связаны с именами Й. Гайдна, В.Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта.

Концертмейстерство же, как отдельный вид исполнительства, сформировывается во второй половине XIX в., когда с увеличением количества камерной инструментальной и песенно-романсовой музыки и возрастанием роли фортепианной партии возникла необходимость особого умения аккомпанировать солисту. Этому способствовало и открытие концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений (1862 г. - открытие Петербургской консерватории, 1866 г. - Московской).

2

Как и в то время, так и сейчас аккомпаниатор - концертмейстер востребован везде: и в музыкальных школах, и в хореографии, и в театрах, и на эстраде, и на преподавательском поприще.

Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов, М. Мусоргского, В. Сафонова, Ф. Блуменфельда, великих пианистов советского времени А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, С. Рихтера, Л. Оборина, которые считали, что участие в различных видах ансамблевого музицирования играет огромную положительную роль в формировании музыканта.

Искусство аккомпаниатора - концертмейстера требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры, особого призвания. В этой профессии объединяются творческие, педагогические и психологические функции, которые трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. «Профессия концертмейстера — это и призвание, и мастерство, и умение совместно общаться, творить и переживать музыку».

Концертмейстеру приходится работать с представителями разных художественных специальностей, с людьми разных возрастов, поэтому он должен быть «универсальным» музыкантом.

Цель работы — найти пути решения творческих и исполнительских задач для полноценной профессиональной деятельности аккомпаниатора-концертмейстера.

Задачи работы :

- ✓изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности аккомпаниатора - концертмейстера;

- ✓описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, характеризующие мастерство и необходимые для работы аккомпаниатора — концертмейстера;

- ✓выявить специфические особенности многообразной практической деятельности аккомпаниатора - концертмейстера, опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы.

2. Комплекс умений, знаний и качеств, характеризующих мастерство аккомпаниатора - концертмейстера

Исполнительские профессиональные качества аккомпаниатора - концертмейстера складываются на основе чисто пианистических навыков, а также музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать её в конкретном звучании.

Исполнительская культура является важным условием

профессионализма. Она предполагает отражение эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Совместное творчество предполагает наличие ряда положительных психологических качеств.

Рассмотрим комплекс умений, знаний и качеств, характеризующих мастерство аккомпаниатора — концертмейстера.

2.1 Умения

- *хорошее владение роялем* как в техническом, так и в музыкальном плане - это и владение разными видами техники (мелкой, крупной, пальцевой, октавной, аккордовой), владение туше, разнообразными приёмами звукоизвлечения и педализации. Мягкое «пение» рояля настраивает на правильное звуковедение, оберегает от «крика» и форсированности звука у сольной партии.

В отличие от певцов, от исполнителей на струнно-смычковых и духовых инструментах, пианист осмысливает свою фактуру не только по горизонтали, но и по вертикали. Эта фактура объёмна, различна по характеру соотношений образующих её голосов и пластов.

Применяя весь комплекс средств и приёмов исполнения: динамико-тембровых, артикуляционных, ритмических, агогических, а также возможности педализации и различные приёмы звукоизвлечения, пианист добивается высокохудожественной, звукопространственной перспективы, что неподвластно большинству других инструменталистов.

По мнению известного пианиста Г.Г. Нейгауза, рояль является лучшим актёром среди инструментов. В его богатейших возможностях скрыты все реальные многообразные тембры и краски, воплощённые в звуке человеческого голоса и всех на свете инструментов. Его можно сравнить с оркестром. Но в отличие от политембровости оркестровой партитуры, фортепианные возможности монотембровы.

Однородность тембра рояля ставит перед музыкантом сложную задачу воплощения всех этих тембров, красок и звуковых образов, которые должны жить в воображении исполнителя, при этом дифференцируя голоса и фактурные пласты.

«Аккомпанемент часто договаривает невысказанное солистом», - сказал автор замечательной книги «В концертмейстерском классе» Е.М. Шендерович. Игра аккомпаниатора должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях, ведь он ответственен за передачу настроения.

- *умение читать с листа* фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роль в построении целого — важное составляющее любого аккомпаниатора - концертмейстера.

Прежде чем начать играть, пианист должен мысленно охватить весь

нотный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором.

Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Чтобы мобилизовать всё своё зрительное внимание на непрерывном осознании читаемого текста, нужно хорошо ориентироваться в клавиатуре, уметь сразу находить удобную аппликатуру для исполнения технических пассажей, мысленно расчленив их на группы и найдя опорные точки.

Особого внимания требует точный охват басовой линии. Неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и сбить солиста. Не допустимы и любые остановки и поправки, так как они мгновенно нарушают ансамбль.

Чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки.

Здесь необходимо:

хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения;

уметь отделить главное от второстепенного в любом материале;

уметь читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами;

уметь расчленять фортепианную фактуру на составные гармонические и мелодические комплексы, оставляя лишь самую минимальную основу;

уметь быстро и чётко представлять себе главные изменения в пьесе — характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

При этом эффективен приём сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, приспособление расположений аккордов к возможностям рук, снимая удвоения, а в отношении мелодических связей — группировка нот в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью (восходящие, нисходящие интонации, арпеджированное движение, опевание и др.)

При первом знакомстве с текстом можно опустить ряд украшений, брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы ритмические ошибки и гармонические пропуски необходимых басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа, фактурные упрощения сводятся к минимуму.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще, в которой задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

● *навык целостного зрительного и слухового охвата многострочной партитуры*, включая слово при работе с вокалистами и хором — процесс

5

ещё более сложный, чем чтение обычного двухручного изложения, так как читающий с листа должен зрением и слухом следить за солистом и другими исполнителями и координировать с ними своё исполнение.

Это умение вырабатывается с практикой, ведь при обилии репертуара, находящегося в работе с учащимися и музыкантами разных специальностей, нет условий для заучивания текстов, и приходится играть всегда по нотам.

Поэтому от концертмейстера требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения, а также развитость внутреннего слуха, музыкального сознания и аналитических способностей.

- *навык дублирования* вокальной мелодии фортепианной партией, предполагающий значительную перестройку всей фактуры, часто требуется в работе с маленькими вокалистами, которые ещё не имеют устойчивой интонации, а также на начальном этапе разучивания песен и вокализов с хоровыми коллективами.

- *умение транспонировать* нотный текст в другие тональности необходимо в работе с духовыми инструментами (так как все они имеют разный строй), с хором и вокалистами (разные тесситурные возможности голосов, разное состояние голосового аппарата детей на данный момент).

Основное условие правильного транспонирования — это мысленное воспроизведение нотного текста в новой тональности. В процессе транспонирования с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на интервал выше или ниже. Здесь важно внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, структуры аккордов и их расположения, интервальных соотношений и взаимосвязей, как по горизонтали, так и по вертикали.

Самое простое — это транспонирование на полутон, составляющий интервал увеличенной примы (например, из фа минора в фа# минор). В этом случае достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков.

При транспонировании на терцию вверх используют облегчающий приём: все ноты скрипичного ключа читаются как в басовом, но исполняются на две октавы выше. Такой же приём применяют при транспонировании на терцию вниз, только для басового ключа (читать как в скрипичном, исполнять на две октавы ниже).

- *умение купировать* необходимо при исполнении крупных концертных форм, нередко имеющих двойную экспозицию, когда возникает потребность сделать купюру.

Признак хорошей купюры — её незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и

необходимую симметрию.

Важная задача концертмейстера — постараться имитировать звучание оркестра и настроить солиста на характер музыки.

- *подбор по слуху* сопровождения к мелодии, *элементарная импровизация* вступления, отыгрышей, заключения, *варьирование* фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов — все эти умения требуются при разучивании народных, детских и популярных песен в хоровом, вокальном классе, а также при коллективном музицировании в классах других специальностей.

- *переложения и аранжировки* часто приходится выполнять концертмейстеру при работе с музыкальными коллективами.

- *умение упрощать фактуру*, не нарушая замысла композитора, приспособлять к возможностям рук неудобных эпизодов в фортепианной фактуре в клавирах, касается исполнения оркестровых переложений.

Задачи исполнения фортепианной партии клавира во многом отличаются от задач аккомпанемента в романсах и камерных инструментальных пьесах, где эта партия сочинялась специально для рояля.

При исполнении оркестровых переложений необходимо приблизить фортепианную партию клавира к партитуре композитора, его оркестровой красочности, к музыкально-сценической образности.

Очень часто в оркестровых переложениях не учитываются технические удобства пианиста, фортепианная фактура перенасыщена значительными сложностями, множеством неудобных мест, в некоторых случаях даже неисполнимых.

От концертмейстера требуется не скрупулёзное выигрывание каждой ноты, а критическое и творческое переосмысление многих фрагментов оркестровых переложений. Подход к упрощению клавира должен быть сознательным и рациональным.

- *умение исполнять музыку разных стилей* приобретается при накоплении большого репертуара и при наличии взыскательного отношения к качеству воспроизведения.

2.2. Знания

Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету.

- *познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла* — гармонии, анализа форм, полифонии лежат в основе комплексного

музыкального мышления и нужны не только при чтении с листа, транспонировании, при выполнении переложений и аранжировок, но и для создания художественного образа, цельности и законченности произведения.

- *знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы* необходимы для верного отражения стиля и образного строя произведения.
- *знание аппликатурных правил диатонических и хроматических гамм, аккордов и арпеджио* применяется при чтении с листа и транспонировании, для выработки ловкости и удобства технических трудностей.
- *знание основ игры на различных инструментах* позволяют правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов.
- *знание дирижёрских жестов* позволяет чувствовать дирижёра, играть по его руке, ориентироваться в двух-, трёх-, четырёхдольных сетках, в показе «ауфтакта», «точки», «снятия звука».
- *знание основ вокально-хоровых навыков* (ещё лучше владение ими), таких как певческое дыхание, постановка голоса, правильная артикуляция и дикция, мягкая атака звука, нюансировка, знание диапазонов голосов, характерных для голосов тесситур — необходимы при работе с вокалистами и хором. Прекрасные труды как «Фонопедический метод развития голоса» В.В. Емельянова или книга П.Г. Чеснокова «Хороведение» помогают вникнуть в специфику этой музыкальной области.
- *знание основ хореографии и сценического движения* помогает верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов.
- *знания в области педагогики и психологии* важны при работе с детьми и коллегами, где постоянно требуются проявления педагогического чутья и такта, взаимопонимания и доброжелательности.

2.3 *Качества* (помимо общей музыкальной одарённости и хорошего музыкального слуха)

- *ансамблевая фокусировка слуха* подразумевает соотношение звучания рояля звучанию солиста. Здесь важны не только чуткость к партнёру, взаимное «прислушивание» друг к другу, ясное понимание функций каждой партии в создании художественного целого, их неразрывность и взаимодействие, но и органическое и непрерывное слушание общего

8

звучания в процессе исполнения.

Для создания полноценного ансамбля необходимо выполнение таких основополагающих условий как 1) синхронность, единство темпа и ритма, 2)

уравновешенность звукового баланса (динамическое равновесие), 3) согласованность в исполнении штрихов и фразировки.

Удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнёр-концертмейстер, естественное и органичное слияние во время игры — главные составляющие в совместной работе.

1) Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью звуков и пауз у концертмейстера и солиста, которое достигается при едином понимании и «чувствовании» партнёрами темпа и ритмического пульса, при органичности музыкального сопереживания в неразрывном музыкальном общении.

При выборе оптимального темпа исполнения нужно внутренним слухом прослушать окончание произведения и начать его заново в нужном темпе и характере.

Одновременное вступление концертмейстера и солиста в начале произведения обычно достигается незаметным жестом одного из участников камерного ансамбля. Для подачи такого незаметного, но достаточно ясного и волевого сигнала и для мгновенного его восприятия необходима тренировка. К этому надо приучать и учащихся.

Синхронность вступления достижима легче, если речь идёт о звуках, находящихся на сильной доле такта. Сложнее совместное исполнение в начале произведения синкоп, затактных фраз. Оно требует более искусного «сигнала» и особой договорённости партнёров.

Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем его возникновение. Синхронность вступления и снятия звука достигается легче, если партнёры правильно чувствуют темп ещё до начала игры. Музыка начинается уже в ауттакте.

Единство «чувствования темпа» особенно слышно в паузах и в выдержанных звуках. Невыразительное исполнение пауз приводит к ускорению темпа, разрушению метроритмической структуры музыки.

Концертмейстер и исполнитель должны обладать правильным ощущением пропорций времени для художественно-выразительного исполнения.

2) При разрешении одной из главных проблем, волнующих концертмейстера - проблемы баланса, звуковых соотношений между голосом (хором), одним или несколькими инструментами и фортепиано, надо проявлять музыкальную «гибкость», умение слышать себя со стороны, быть всё время «на чеку», чтобы предугадать действия солиста.

Концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии.

Создание единой во всех деталях динамической партитуры — обязательное условие музыкально грамотной совместной игры, ведь

динамические нюансы партий солиста и концертмейстера взаимосвязаны.

И не верно то суждение, что концертмейстеру надо играть всегда как можно тише. Подобное исполнение не доставит удовольствия ни слушателям,

ни солисту, лишённому столь нужной ему поддержки.

При всей интенсивности музыкальной палитры следует всегда слышать голос (звук инструмента) «сквозь» звук рояля, учитывая тембровые особенности исполнителя.

Мера динамики аккомпаниатора зависит от многих причин:

а) от стиля музыки, к примеру, рiано романтиков тяжелее, плотнее, чем рiано импрессионистов или композиторов эпохи барокко;

б) от общего характера произведения и от смыслового значения того или иного фрагмента. Интенсивность форте в произведении патетического характера будет иным, чем в элегически-пасторальном;

в) от «масштаба», плотности, звучности голоса или инструмента;

г) от тесситуры голоса или инструмента — звуки сопрано, скрипки, саксофона заглушить труднее, чем низкие тона баритона, баса, виолончели, тубы, народных инструментов (домры, балалайки), поэтому для высоких регистров можно позволить более мощное звучание фортепиано, а для низких — более сдержанное;

д) от индивидуальных качеств солиста, его общемузыкального развития и технической оснащённости;

е) от плотности фактуры фортепианной партии, которая исполняется не с той же силой, как в сольном произведении. Динамическое равновесие легче достигается при прозрачной фактуре изложения фортепианной партии;

ж) от акустических достоинств концертного зала или аудитории, где проходят занятия, репетиции. Имеет значение, как стоит концертный рояль, на каком расстоянии встанет солист;

з) от качества инструмента, на котором играет пианист — иногда стóит «поломать» голову, на какое из трёх положений поставить крышку рояля.

3) Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы требует от партнёров штрихов, дающих сходный по характеру результат. Выбор того или иного штриха всецело зависит от авторских указаний и их истолкования исполнителями. Работа над штрихами — это уточнение музыкальной мысли, нахождение удачной формы её выражения.

Штрихи в нотном тексте обозначаются с помощью лиг, точек, клиньев, чёрточек, акцентов, словесных указаний.

Как известно из практики фортепианного исполнительства, лиги бывают «штриховые» (или технические), которые фиксируют пределы несменяемого дыхания, и «фразировочные» (или смысловые), которые

определяют строение музыкальной речи, её «синтаксис», деление на фразы и показывают интонацию в мотиве.

Концертмейстер и солист должны ясно понимать, какую функцию выполняет лига в каждом конкретном случае, ведь функции смысловых и технических лиг принципиально отличаются.

Фразировочные лиги должны строго совпадать у ансамблистов, за исключением тех случаев, когда различное интонирование одной и той же лиги сходных фраз является сознательной целью исполнителей.

- *многоплоскостное внимание* аккомпаниатора - концертмейстера распределяется не только между двумя собственными руками, но и всё время соотносится к солисту (или хормейстеру) — главному действующему лицу.

Во внимании и собственные мышечные действия (пальцы, педаль), и звуковой баланс — основа основ камерного музицирования, и звуковедение солиста, и воплощение единства художественного замысла. Совершенствование этого многоплоскостного внимания требует напряжения всех духовных и физических сил.

- *артистизм, воображение* помогают образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении, и в свою очередь вдохновляют тех, с кем приходится сотрудничать в творческом процессе.

Как ценно исполнение, которое обретает подлинную художественность. Как важно не терять одухотворённость, когда преодолена ступень «ремесла», ступень больших знаний. Как прекрасно получать наслаждение от самого процесса творчества. Ведь интерпретацию на высоком уровне можно сопоставить с композицией — искусством созидания музыки.

- *качество организатора музыкального процесса и времени* предполагает навык организовать партитуру, «выстроить» вертикаль, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижёрскую сетку.

Умение держать в руках солиста, вести за собой, задать темп, характер произведения, правильно расставленные звуковые и смысловые акценты, выдержанные ауттакты — такими дирижёрскими навыками следует обладать для успешной ансамблевой игры.

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.

Аккомпаниатор обязан продумывать и все технические организационные детали: наличие нот, удобство переверотов (а если надо и человека для переворачивания нот), стулья, подставки детям для исполнения и т. д.

- *мобильность, быстрота и ативность реакции* 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.

Для этого концертмейстеру необходимо видение всего произведения в целом, он должен очень хорошо знать партию солиста и быстро сообразить в каком месте текста тот сейчас играет, чтобы момент подхвата в нужном месте сделал погрешность почти незаметной для большинства слушателей.

- *воля и самообладание* очень нужны концертмейстеру, у него не должно быть боязни сцены.

Сознательно контролируя, сдерживая себя, аккомпаниатор несёт ответственность не только за себя, но и за ученика или другого музыканта. Его задача сосредоточиться на музыке, не дать места волнению.

Особенно важно умение быстро концентрироваться на концерте — это альфа и омега исполнительства. Выступление требует предельной выносливости и восприимчивости, надо полностью отдаться своей работе, а эмоции держать под строгим контролем интеллекта, иначе их не выразить при исполнении, и при этом объединиться в ансамбле динамически, ритмически, духовно.

При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, концертмейстер должен твёрдо помнить, что останавливаться, поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

- *развитость интуиции* в методической литературе называют особым даром, «аккомпаниаторским чутьём», «концертмейстерской жилкой». Она относится к психологическим свойствам.

Интуиция — это средство, способ, а не цель. Она не возникает сама по себе, она рождается в процессе стремления к чему-либо.

Интуитивные процессы связаны с такими категориями, как вкус, мера, тонкость, глубина, ощущение формы, чувство целого и т.п., которые нельзя просчитать, а можно лишь уловить, почувствовать.

Механизм интуитивного восприятия включается в ситуациях, требующих высокого уровня концентрации. К таким ситуациям можно отнести концерты, конкурсы, фестивали.

Ощущение единства в ансамбле, ощущение лёгкости, творческой свободы и эстетического удовольствия — наглядный пример проявления интуитивных принципов.

В процессе творческой деятельности концертмейстер должен развивать

12

не только музыкальные качества, но и способность к гармоническому, интуитивному взаимодействию и в ансамбле, и в жизни.

- *интерес к познанию новой музыки* проявляется в постоянном

знакомстве с нотами, в прослушивании аудио и видеозаписей, в посещении концертов.

Соприкасаясь практически с различными видами исполнительского искусства, расширяется собственный опыт, и углубляется понимание особенностей каждого вида исполнительства.

- *самосовершенствование* предполагает постоянное повышение своего профессионального уровня, мастерства, обогащение имеющихся знаний. Учиться можно и у коллег.

Прекрасные слова написал автор таких чудесных книг как «Певец и аккомпаниатор», «Не слишком ли громко», «Вокальные циклы Шуберта» и многие другие, рыцарь концертмейстерства Джеральд Мур: «Вечная радость моей профессии в том, что учиться можно всегда. Возраст не имеет никакого значения, и, если кто-нибудь приоткроет дверь и осветит всё по-новому, я с благодарностью вдохну свежий воздух».

Аккомпаниатор не должен оставаться глухим к тому, что творится под его пальцами. Он должен всегда пытаться выявить неограниченные возможности исполняемой им музыки, находить время для размышлений, занятий, репетиций и совершенствования, сохранять строжайшую самодисциплину, постоянно придирчиво слушать себя, чтобы от эгоцентризма, технического несовершенства, потери контроля над собой не страдала музыка.

- *ряд положительных психологических качеств* просто необходим в концертмейстере — человеку, ведь концертмейстерство наиболее требовательно к универсальным коммуникативным способностям.

Аккомпаниатор должен не только профессионально исполнять произведение, но и создать психологически удобную атмосферу и в концертном исполнении, и в повседневной работе.

Он должен быть не только музыкантом - профессионалом, но и «компаньоном», проницательным критиком, дипломатом, он должен любить общаться с людьми. Он обязан знать, когда может советовать, а когда сам должен принять совет, когда атаковать и когда отступить.

Выдающийся английский аккомпаниатор XX века Джеральд Мур, будучи необычайно тактичным и деликатным человеком, пишет, что пианист, который выступает в ансамбле, всегда должен задавать себе вопрос: «Не слишком ли громко я играю?»

В некоторых ситуациях концертмейстер выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти яркую ассоциативную

13

подсказку для артистического настроения. Всегда находясь рядом, концертмейстер помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сцено-фобии, страха перед повторением ошибок.

При работе с людьми очень важен контакт чисто человеческий. Доверительные отношения ускоряют творческий процесс. Ценятся не только профессионализм и музыкальное мастерство, но и личностные качества и человеческая чуткость.

Большое значение имеет единство музыкальных взглядов и исполнительского замысла у концертмейстера и солиста, а в работе с учащимися — с преподавателем-инструменталистом.

- *педагогические качества* при работе с детьми выражаются в ознакомлении учеников с различными музыкальными стилями, в воспитании их музыкального вкуса, а проявляются через высокохудожественное исполнение аккомпанемента и профессиональную работу на этапах разучивания произведения.

Концертмейстер, который работает с учащимися — союзник, помощник педагога. Он помогает разучивать партии, находить верную трактовку произведения, помогает в организации детей в поездках на концерты, конкурсы и фестивали, как и преподаватель следит за дисциплиной и внешним видом, может подбодрить и пожурить учащихся. Большое значение имеет характер общения концертмейстера и педагога, от которого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. Реакция на пожелания, замечания преподавателя должны восприниматься концертмейстером адекватно, выражать заинтересованность общим делом.

Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику, помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения.

На концертных выступлениях с учениками начальных классов концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнёра, положить руки на клавиатуру и внимательно следить за ребёнком. Очень часто дети начинают играть сразу, как «устроились» на сцене.

Иногда концертмейстеру бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения, чтобы ученик не привыкал к таким показам, приобретал самостоятельность и не терял необходимую для солиста инициативу.

Если на концерте ученик не справляется с техническими трудностями и отклоняется от темпа, не следует резкой акцентировкой подгонять его, даже если он путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации.

Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед эстрадным выступлением. А

14

выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения, творческое вдохновение помогают ученикам обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Выдержка, педагогический такт и дорожелательность концертмейстера

в непредвиденных ситуациях на сцене позволит избежать образования у учащихся комплекса боязни эстрады и игры на память.

3. Специфические особенности многообразной деятельности аккомпаниатора-концертмейстера

Концертмейстер - очень востребованная специальность. Музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы не обходятся без концертмейстера.

Аккомпаниатор необходим на каждом этапе работы музыкантов — от разбора произведения до итога проделанного пути — выступления на сцене.

Концертмейстер, который работает с учащимися — помощник педагога. Он помогает разучивать партии, находить верную трактовку произведения, помогает в организации детей в поездках на концерты, конкурсы и фестивали, как и преподаватель следит за дисциплиной и внешним видом, может подбодрить и пожурить учащихся.

Недаром наиболее удачными и профессиональными бывают те выступления, где существует нерушимый «союз» педагога — концертмейстера — ученика. Именно поэтому те педагоги, которые умеют грамотно донести своё представление материала, и те концертмейстеры, умеющие правильно принять пожелания педагога, имеют творчески слаженный и успешный коллектив.

Несколько иная роль у концертмейстера, аккомпанирующего певцам и инструменталистам — мастерам своего дела. Здесь они выступают как равноправные участники единого ансамбля.

Концертмейстер в этом случае может быть и помощником, и другом, и наставником, и тренером, и педагогом. Всё зависит от его авторитета солидных знаний, постоянной творческой собранности, воли, бескомпромиссности художественных требований, неуклонной настойчивости, ответственности в достижении нужных художественных результатов, собственного музыкального совершенствования.

В музыкальном мире существует два вида искусства, где мастерство концертмейстера имеет важное значение. Это — вокальное искусство и инструментальное искусство. Причём, то и другое может представлять как ансамблевое исполнение (дуэт, трио), так и коллективное (хор, оркестр).

Специфика исполнения аккомпанемента в вокальных и инструментальных произведениях заключается в том, что концертмейстеру приходится выполнять в корне противоположные функции и ставить

15

отличающиеся друг от друга задачи, так как аккомпанемент по отношению к солирующей партии может занимать разное положение: подчинённое, равное или ведущее.

В отличие от аккомпанемента вокалисту, где нужно уметь отходить на

второй план, инструментальный аккомпанемент находится почти на равном положении с солистом. Довольно часто бывает и так, что партия аккомпанемента в инструментальных произведениях приобретает главенствующую роль.

И не случайно в музыкальных колледжах и высших учебных заведениях дисциплины, изучающие аккомпанемент, имеют разное название: аккомпанемент солистам-вокалистам - «концертмейстерский класс», а аккомпанемент солистам-инструменталистам - «камерный ансамбль».

В оркестровых переложениях (оперные арии, фрагменты и отдельные сцены из опер, инструментальные концерты) роль сопровождения в разных разделах произведения может иметь как ведущее значение, так и аккомпанирующее или равное. Концертмейстеру при этом надо постоянно сочетать функции солиста и аккомпаниатора.

В отличие от вокальной музыки, инструментальная не имеет словесного текста, заключающего в себе какое-либо конкретное содержание. Но инструментальная музыка имеет свой образный строй, который через воображение исполнителя подсказывает ему необходимый эмоциональный настрой. Фантазия исполнителя в свою очередь пробуждает фантазию слушателя.

Выразительность музыкальной речи, а значит основу музыки и её горизонтальное объединение составляет дыхание. У вокалистов и исполнителей на духовых инструментах дыхание есть физическое условие и важнейшее действующее начало интонирования. Эквивалентом певческого дыхания является движение и смена смычка у струнно-смычковых инструментов.

Дыхание при игре на фортепиано выступает во многих отношениях в форме представления, хотя ему могут сопутствовать и реальные физические действия, как бы материализующие это представление: «дыхание» руки, кисти и т.д.

Играя в ансамбле, нужно вместе «дышать», жить, а для этого необходимо знать о специфике различных инструментов, голосов, вникать в их технические тонкости.

Кратко остановимся на некоторых особенностях работы в разных областях музыкальной жизни, где приходилось музицировать в качестве аккомпаниатора — концертмейстера.

У струнно-смычковых инструментов очень важно распределение смычка, отсюда другое ощущение времени. Тут и другое звуковедение, интонация ближе к натуральному строю.

Пианисту надо заботиться о преодолении ударности в звучании

16

фортепиано, чтобы красивым певучим звуком настраивать солиста на правильное звуковедение, полнозвучное, но не форсированное, без скрежета и лишних призвуков.

Поскольку у струнников (как впрочем и у многих других

инструменталистов) основа мелодическая, горизонтальная, аккомпаниатор обогащает фактуру по вертикали.

Динамическое равновесие требует от концертмейстера особого внимания к партии левой руки, создающей фундамент общего звучания — басы гармоний. Опорные звуки фортепианных басов нуждаются в ясном произнесении, где-то и в заметном усилении.

Гармоническую основу в аккомпанементе для скрипки следует расцвечивать больше басовыми тембрами, а для виолончели интенсивней использовать верхние и средние регистры, которые сами по себе контрастны низкому звучанию этого инструмента.

Иногда концертмейстеру приходится и помочь детям настроить инструмент.

При работе с **ансамблем** вырабатываются дирижёрские качества, представление об оркестровом звучании.

Умение вести за собой музыкальный коллектив предполагает правильно задать темп, характер произведения, всегда держать в поле зрения ведущих в партии, быть предельно внимательным, нести бóльшую ответственность.

В классе **духовых инструментов** особое внимание следует обратить на повышенную роль ощущения дирижёрской руки: ауфтакты, моменты взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа.

Фразировка выстраивается на распределении дыхания. Артикуляция, разная атака звука (начало звукоизвлечения) зависят от губных мышц. Надо быть очень внимательными и к скорости вдоха, которая меняется в зависимости от характера, темпа.

Следует прорабатывать и оговаривать такие особенности исполнения, как места взятия дыхания, распределение дыхания на фразу. При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста.

Перед самым выступлением желательно дать ребёнку время для нормализации дыхания после ходьбы на сцену (это относится и к вокалистам).

В классе **струнно-щипковых** требуется деликатное сопровождение (особенно с начинающими) в силу не громкого звучания самих инструментов; аккуратное обращение с педалью; ясность, прозрачность фактуры; объёмное наполнение длинных тремолирующих нот; понимание характера русских народных песен. Здесь работа на пересечении сфер народной и классической музыки.

Игра в четыре руки — один из труднейших видов ансамбля. И если, играя с инструменталистом, можно уголком глаза увидеть касание струны смычком или медиатором во время взятия ноты или аккорда, а аккомпанируя певцу или духовику взглянуть на губы, то на фортепиано не так-то просто

взять аккорд или ноту одновременно с партнёром, так как здесь невозможно уловить момент касания струны молоточком.

Но благодаря большому желанию единства, ритмическому чутью, быстрой реакции и реальному чувству локтя всё-таки можно достичь синхронности исполнения. Главное, чтобы не было посягательств на «чужую территорию»: вовремя убирать руки с «пограничной зоны».

При работе с **вокалистом** надо чувствовать слово так же глубоко и тонко, как певец, чтобы лучше понимать агогику исполнения. Как и у духовиков, темп и фразировка здесь зависят от дыхания. И если инструменталист с аккомпаниатором делят ответственность за достижение баланса и не стремятся уравнивать звучания (по желанию композитора может преобладать то инструмент, то фортепиано, а кто-то уходит на второй план), то играя певцу, именно концертмейстер ответственен за правильное соотношение звучностей между фортепиано и голосом.

График звучаний певца и пианиста совпадают. Следует лишь различать исполнение произведений камерного стиля и переложения оперных партитур, требующих оркестроподобного звучания.

Звук, воспроизводимый голосом, способен развиваться, в то время как фортепианный, возникающий в результате удара молоточка о струну, угасает. Чтобы не было слишком заметного расхождения в звукоизвлечении, концертмейстеру нужно стараться преодолевать молоточковую ударную природу фортепианного звука, всё время приближаясь к звучанию голоса, пению.

Во время репетиционной работы надо уметь находить разные способы устранения фальшивых нот, показывая гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами, а на начальном этапе разбора уметь дублировать мелодию.

Работая с певцом, надо всячески помогать ему почувствовать внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодии, разбираться во всех интонационных изгибах.

Также хорошо подсказывать целесообразность жестов и движений, которые могут вызвать физическую (вокальную) скованность и напряжённость.

Со стороны концертмейстеру легче следить за правильным, не поверхностным дыханием, оберегая голосовые связки от переутомления и зажатости, не позволяя певцу чрезмерной нагрузки и работы в больном состоянии.

Очень важно соблюдать цезуры и люфт-паузы для взятия вокалистом дыхания, для сброса напряжения, не «гнать» его вперёд. А также помогать

18

правильно распределять силу звука на протяжении всего произведения. Для этого необходимо разобратся вместе в динамике и кульминационных моментах, помочь проникнуть в образное содержание.

При работе с **хором** концертмейстер должен уметь поддерживать хор на распевках, подбирать гармоническое сопровождение в песнях, где записана только мелодия или цифрованный бас. В младших классах желательно дублировать мелодическую линию, даже если она не выписана в аккомпанементе, пока дети самостоятельно не смогут держать свою партию.

«Инструмент» певцов — голосовые связки — очень деликатен. В момент рождения звука на «пиано» жесты хормейстера бывают почти незаметными. И поскольку «точка» в жесте бывает почти не видна, концертмейстеру приходится полагаться только на свою интуицию, угадывать, когда должен возникнуть звук.

Кроме умения «пропевать» на фортепиано мелодию, при работе с хором важно умение играть хоровые аккорды четырёхголосного гармонического склада с соблюдением равной силы звучания всех четырёх голосов. Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не верхний голос, как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, где басовая партия является фундаментом хорового аккорда и должна звучать более определённо.

На этапе разучивания репертуара иногда надо показать звучание отдельных голосов в хоровой партитуре и звучание всего музыкального полотна. Здесь нужна способность беглого чтения с листа, умение совмещать хоровую партитуру с аккомпанементом, при этом необходимо добиваться выразительности. Через показ на инструменте концертмейстер обращает внимание на чистоту интонирования, характер звучания, фразировку и ритм.

При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передать авторский текст, создать целостный художественный образ, взять нужный темп, верно распределить кульминации. 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.

Строгость и выразительность движений концертмейстера во время исполнения влияет и на восприятие слушателей зала, в котором выступает хоровой коллектив во время концерта. При выступлении детского хора концертмейстер должен уметь быстро подсказать слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности — незаметно подыграть мелодию.

Практическая деятельность аккомпаниатора — концертмейстера многообразна, интересна, всегда ставит творческие задачи. Она включает в себя различные формы исполнительской практики.

Основной принцип деятельности любого исполнителя — принцип

интерпретации музыкального произведения, который заключает в себе движение от замысла к его воплощению.

Всё это говорит о том, насколько широк круг личностных качеств, знаний и умений, стоящих перед аккомпаниатором— концертмейстером.

4. Заключение

Концертмейстерство — это сумма особых свойств личности и узкоспециальных навыков. Это мастерство глубоко специфично. Оно требует от пианиста и огромного артистизма, и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию нотного текста, и самое главное — интуиции.

Кроме наличия технических резервов (беглости, выносливости), аккомпаниатор должен любить выступать на сцене, любить общаться с людьми, особенно важен союз концертмейстера и педагога при работе с детьми.

Концертмейстерство — одна из тех профессий, где обязанности и способы действий не прописаны чётко, оставляя за специалистом право их широкого выбора. Яркой отличительной чертой является индивидуальный путь совершенствования и конечная «планка» мастерства, определяющаяся специфическими особенностями характера и личными внутренними качествами каждого концертмейстера.

Специфика состоит ещё и в том, что концертмейстер должен найти смысл и удовольствие быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причём, участником второплановым. Концертмейстеру приходится приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста. Ещё труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

Быть на вторых ролях, уметь слушать, играть с партнёром — очень важная деталь профессионального мастерства концертмейстера, который с детства привык к индивидуальным занятиям, как единственно возможной форме работы.

Деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение. Концертная деятельность оказывает огромное влияние на развитие творческого исполнительства концертмейстера, его профессионального мастерства. А творческое состояние солиста почти всегда зависит от мастерства и вдохновения

20

концертмейстера.

Искусство аккомпаниатора — концертмейстера бескорыстно, всю свою жизнь он слушает своего партнёра, считается с ним. Эту область музыкальной деятельности можно назвать Золушкой, (воспользовавшись

термином известного британского альтиста).

Такие замечательные музыканты как Джеральд Мур, Важа Николаевич Чачава, Ирина Михайловна Кандинская, мои преподаватели - Мария Михайловна Воскресенская, Нина Александровна Бобрышева, Татьяна Сергеевна Чернышова, Александр Зиновьевич Бондурянский своей деятельностью утвердили новый тип аккомпаниатора-художника, своим мастерством подняли престиж этой скромной музыкальной профессии. Все они учат вдохнуть жизнь в аккомпанемент и наполнить его глубоким смыслом, чтобы в свою очередь быть источником вдохновения тем, с кем суждено идти вместе.

Концертмейстерство — это непрерывный труд, требовательность к себе и бескорыстная любовь к музыке, это особый вид искусства. Это и радость от постоянной встречи с прекрасным. Ведь музыканты-исполнители передают послание — вот их непосредственная задача. Они посредники между композитором и слушателями. Они всегда имеют что сказать публике, ведь их текст написан Мастером.

5. Список литературы

- 1) Википедия. Концертмейстер /<https://ru.wikipedia.org>
- 2) Коган Г. «У врат мастерства. Работа пианиста». М., 1969г.
- 3) Мур Дж. «Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке». М., 1987г.
- 4) Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». М., 1987г.
- 5) Островская Е. «Концертмейстерство: педагогика, исполнительство и психология». Журнал «Фундаментальные исследования» №1, М., 2009г.
- 6) Шендерович Е. «В концертмейстерском классе». М., 1996г.