

Методическая разработка
Деятельность концертмейстера в детской
музыкальной школе

Липецк -2017

Введение

Работа концертмейстера занимает значительное место в повседневной профессиональной деятельности пианиста. Концертмейстер - это универсальный пианист, который должен владеть обширным объемом знаний в области музыки, бегло читать с листа, транспонировать, подбирать по слуху, редактировать музыкальные тексты, делать переложения. Все эти качества концертмейстер приобретает с течением времени в результате обширной концертмейстерской практики. Одним из важнейших условий эффективной работы концертмейстера становится степень сформированности его профессионально-коммуникативных качеств. Кроме этого пианист должен обладать рядом таких свойств, как многоплоскостное внимание – ансамбль, исполнительские задачи, звуковой баланс, художественный замысел.

Высокий профессионализм и безупречная музыкальная культура концертмейстера должны сочетаться с эмоциональной чуткостью и безупречной выдержкой, творческой изобретательностью и тщательным самоконтролем, трудолюбием и способностью к концентрации внимания, высокой степени ответственности и развитой мобильности, организаторской активности, требовательности к достижению художественного замысла.

Практическое значение данной работы заключается в том, что как работающие, так и начинающие концертмейстеры могут найти в ней полезную информацию и практические рекомендации для применения их в своей профессиональной деятельности.

Глава 1. Задачи концертмейстера в инструментальных классах музыкальной школы

Концертмейстер дословно (нем.) - мастер концерта. Деятельность концертмейстера начинается уже с самых первых уроков. Вся работа над музыкальным произведением от фрагментарного прочтения до целостного охвата композиции проходит при его непосредственном участии. Конечно, учащийся, прежде всего, разбирает и выучивает нотный текст. Но он твердо знает, что на уроке он будет выступать как настоящий артист в сопровождении опытного пианиста. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого музыкального произведения. В деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Концертмейстер помогает ученику обогащать музыкальные представления, лучше понять, усвоить и передать содержание произведения, укрепляет интонацию, развивает ритмическую дисциплину ученика и согласованность исполнения партий. Разнообразие репертуара обязывает концертмейстера владеть различными приемами игры, богатством нюансировки, развитым чувством ритма, стиля. Он должен знать специфические особенности солирующего инструмента – законы звукоизвлечения, дыхания, техники. Игра концертмейстера с взрослым музыкантом отличается от игры с начинающим. Именно в этом возрасте учащемуся предлагается совместно с концертмейстером освоить азы метро — ритма, ансамблевого слушания, синхронности исполнения, темпового соответствия. Необходимо выработать умение приспособиться к личности и исполнительской манере ребенка: неритмично играющего — держать, робкого — воодушевлять, эмоционального — сопровождать. Важно также и умение быстро ориентироваться в тексте, видеть весь текст, помогать в случае допущенной: ошибки, уметь поддержать ученика в концертном выступлении, предугадывать его намерения.

В работе концертмейстера крайне важно чувство меры, слуховой контроль и дирижерское начало, умение переживать и сопереживать. Существует несколько этапов подготовки учащегося к выступлению. Огромный период проходит в классе. Это работа над произведением: разбор, многократные повторения фрагментов, работа над метроритмом, ансамблем, сыгрывание, работа над формой произведения. Преподаватель по специальности совместно с концертмейстером подсказывают ученику верные образы, настроения музыки. Еще одним этапом является выучивание произведения. Здесь необходимы детализация, игра с преувеличением, установление логических связей. Концертмейстер шаг за шагом проделывает с учащимся эту трудную, но, безусловно, интересную работу. Если все сделано правильно, то исполнение на эстраде станет

приятным и уверенным, как для ученика, так и для концертмейстера. Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Мастерство концертмейстера заключается в нахождении нужного звукового баланса, соответствующего акустике помещения. Концертмейстер также помогает воспитаннику приобретать артистические навыки общения с публикой. На эстраде волнуются все, но каждый по - своему. Здесь необходимо учитывать различные типы темперамента юных артистов и быть готовым к любым неожиданностям. Поэтому концертмейстер должен наблюдать за повторяющимися и устойчивыми проявлениями психики ребенка на сцене.

Глава 2. Роль концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов

Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнно-смычковых инструментов. Нужно пытаться, по возможности, смягчить атаку звука, прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации кисти и пальцев, а скорее способом «поглаживания» клавиш, добиваться мягкости при исполнении гармонических и мелодических оборотов. Надо заметить, что не всегда найденный прием становится универсальным. Здесь необходимо учитывать характер произведения, историческую эпоху, в которую оно было создано. Например, в произведениях старинных мастеров нужно осторожно пользоваться педалью, ее применение должно быть строго ограничено. В пьесах романтического периода наоборот, педаль будет фактурно-необходимой, обогащающей звучание солирующего инструмента. Репертуар юных скрипачей и виолончелистов состоит не только из пьес, этюдов, но и концертов. Именно при исполнении произведений крупной формы нужно стремиться «оркестровать рояль», то есть пианист - концертмейстер будет выступать в роли оркестра. Знание тембров инструментов симфонического оркестра и умение передать их многокрасочную палитру на рояле — задача не из легких. От воображения концертмейстера зависит, сможет ли он ясно представить легкое стаккато флейты, мягкое обволакивающее звучание валторн, гнусавость английского рожка, яркость и праздничность труб, ворчание контрабасов, раскаты литавр. Если концертмейстер сможет передать звуки оркестра, то исполнение заиграет яркими красками, если нет - то произведение получится плоским, одномерным. Характер оркестровых вступлений (интродукций), проигрышей, заключений тоже целиком и полностью зависит от концертмейстера. Мастерство концертмейстера проявляется в точном определении темпа, в котором будет исполнять произведение ученик, характера и общего тонуса. Здесь особое значение имеет партия левой руки, которая придает звучности глубину и объемность.

Особенно это касается подходов к кульминациям, кульминационных *tutti*. В зависимости от подготовленности учащегося к каждому уроку, его способностей задачи концертмейстера могут быть различными.

Несколько слов о штрихах. Самуил Евгеньевич Фейнберг писал: «...Штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов». То есть под штрихами скрипачи понимают не только ведение смычка вверх или вниз, но и широкий круг самых разнообразных приемов звукоизвлечения. Скрипичное легато артикуляционно однозначно и реализуется всегда одним игровым приемом, в то время как нон легато представлено большим количеством артикуляционных градаций и, соответственно, штриховых вариантов. Особое искусство концертмейстера состоит в выборе штриха, соответствующего или приближенного к штриху исполнителя.

Глава 3. О работе концертмейстера в классе духовых инструментов

В основе обучения молодых исполнителей - духовиков лежит воспитание музыканта в глубоком и всестороннем понимании этого слова. Обучающиеся и преподаватели духового отделения принимают активное участие в многочисленных концертных мероприятиях. Наверное, и по этой причине концертмейстер постоянно находится в состоянии концертной готовности. Пианист в ансамбле духовых инструментов - равноправный участник всего музыкального действия. Репертуар, изучаемый учащимися духового отделения, отличается по содержанию. Основной объем занимают произведения эстрадного и джазового направления. А эта музыка сложнейших ритмических сочетаний. Именно в классе духовых инструментов необходимы такие навыки творческого музицирования как транспонирование и подбор по слуху. Концертмейстер также должен владеть отличной фортепианной техникой, набором специфических фортепианных приемов, так как фортепианные соло в композициях достаточно виртуозны. Основное качество, которое выработано со временем - это умение «держаться» темп и метроритм. Жить живым ритмом произведения исключительно важно, так как ритм в джазовой музыке является мощным средством музыкальной выразительности. Из технических приемов звукоизвлечения предпочтительна пальцевая атака, максимальная весовая игра от плеча. Часто тембральная окраска в своем воплощении на рояле зависит от регистра. При работе в классе духовых инструментов нужно учитывать и моменты взятия дыхания, и жесты дирижера, то есть постоянно

воспитывать коллективное музыкальное мышление. От концертмейстера требуется свободное ориентирование в ансамбле, оркестре, быстрое схватывание и запоминание всего произведения в целом и в деталях. Цифры, способы записи сокращений, повторений, вступления инструментов, отсчет пауз — все это необходимый набор знаний и умений для успешной деятельности концертмейстера. И, в конечном счете, нужно всегда понимать функции своей партии в ансамбле, уметь играть ярко, но не противоречить другим исполнителям, быть и ведомым, и ведущим, держать баланс звучания и по вертикали, и по горизонтали.

Глава 4. Об особенностях работы концертмейстера с вокальными и хоровыми коллективами

Работу концертмейстера с вокальным или хоровым коллективом отличает ряд специфических черт. В распоряжении ансамбля мелодия и поэтический текст, в ведении концертмейстера - гармонический план. В поле зрения пианиста находится нотная строка с записью вокальной мелодии, поэтического текста и фортепианная партия. При работе с вокалистами важно умение координировать мелодию со всей остальной фактурой. Поэтому перед началом работы с коллективом необходимо детально проработать музыкальный текст, справиться с техническими трудностями, научиться играть без зрительного контакта с клавиатурой, то есть добиться автоматизма. Однако нередки случаи, когда приходится играть с листа неизвестные произведения и транспонировать их. Очень важно донести до слушателя смысл поэтического текста произведения. «По-видимому, ни один инструментальный аккомпанемент не играет столь важной драматургической роли, как аккомпанемент вокальных произведений...» - пишет Е.М.Шендерович в книге «В концертмейстерском классе», которая до сих пор является лучшей книгой каждого концертмейстера. Аккомпанемент в вокальных произведениях очень выразителен, это равноправная партия, которая усиливает глубину содержания, так называемый поэтический образ. В вокальном ансамбле, как правило, отсутствует дирижер, роль которого частично выпадает играть аккомпаниатору. Здесь уместно упомянуть об образном соответствии фортепианных вступлений и заключений духу исполняемых произведений, о выборе темпа и его отклонениях в процессе развертывания произведения, о цезурах, соответствующих технике дыхания вокалистов. Особое значение для совместных репетиций имеет психологический климат. В создании настроения для творческого общения концертмейстер принимает активное участие. Увлеченность своей профессией, любовь к музыке, доброжелательная манера разговора, совместное

обсуждение с коллективом ошибок, недочетов, а также умение наладить контакт с партнерами помогают достигать эффективных результатов. Чувствовать певца как себя, обладать способностью к перевоплощению - одна из задач концертмейстера вокалистов.

В многогранной и разнообразной деятельности концертмейстера работа с хоровым коллективом представляется, пожалуй, особенно сложной. Концертмейстер играет под управлением дирижера, подражает звучанию хора, слышит многоголосие и читает партитуры. От концертмейстера требуются следующие качества:

- умение играть «под руку» дирижера, то есть способность понимать жесты и намерения;

- работа над качеством звука;

- развитость интуиции, угадывание начала и конца звука;

В редких случаях брать инициативу в свои руки («держать хор»). Способность понимать дирижерские жесты и намерения приобретается с Изучением основных приемов дирижирования, с двух-, трех-, четырехдольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятия звука», а также концертмейстер должен знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Следующая проблема, с которой сталкивается концертмейстер хора - это проблема звука. Она должна иметь вокальную природу. Деятельность концертмейстера в хоровом коллективе включает в себя не только само исполнение аккомпанемента, но и разучивание с певцом или хором партий, сольных номеров, участие в подборе репертуара. Часто концертмейстеру приходится сталкиваться с отсутствием фортепиано в учреждениях, производственных цехах и т.д. Владение игрой на клавишном синтезаторе спасает ситуацию. При игре на синтезаторе концертмейстер становится еще и аранжировщиком, экспериментирует с тембрами, стилями. В отдельных случаях даже приходится менять технику звукоизвлечения, упрощать фактуру, так как диапазон инструментов составляет меньшее число октав. В современных условиях концертмейстер должен уметь записать фонограммы аккомпанементов. Это касается выступлений на открытом воздухе или при больших аудиториях. Запись фонограммы - процесс сложный. В этом процессе, помимо хора, ансамбля или вокалистов участвует еще и звукорежиссер. Используя достижения технического прогресса, у концертмейстера появляются большие возможности для экспериментирования со средствами музыкальной выразительности.

Глава 5. Специфика работы концертмейстера в классе домры

В работе с солистом-инструменталистом концертмейстер решает, как общие, так и специфические профессиональные задачи, связанные с особенностями данного инструмента.

От специфики солирующего инструмента и репертуара зависит конкретное решение ансамблевых и пианистических задач, направленное на воплощение основных ансамблевых параметров: единства художественных намерений партнеров, синхронности звучания, динамического баланса, одинаковости штрихов, тембрового слияния инструментов. Методические рекомендации Н. Н. Темновой «Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры» содержат анализ задач концертмейстера в классе домры, исходя из специфики домры как сольного инструмента и особенностей домрового репертуара.

Основные приемы игры на домре — удар и тремоло (быстрое чередование ударов), которые непрерывно дополняются за счет применения приемов, заимствованных из практики игры на других инструментах (струнных смычковых, балалайки): пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приемов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло — льющийся и певучий.

Игра на грифе создает приглушенное, матовое звучание, а у подставки, наоборот, дает открытый, слегка «гнузавый» звук, напоминающий банджо. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. Струна ми, особенно в прижатом состоянии, звучит довольно глухо. В целом динамическая шкала может быть достаточно разнообразной:

От нежнейшего пианиссимо на пиццикато в левой и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Домра обладает широкими виртуозными возможностями, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

В поисках тембрового и динамического слияния с домрой концертмейстер должен стремиться к сухому, четкому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с домрой пассажах. В таких случаях *legato* у пианиста должно быть *non troppo legato*, слегка маркатированное, с очень резким отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему

синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приемов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнении, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков и аккордов.

С точки зрения синхронности особого внимания требует такой прием как флажолеты: для их взятия домристу необходимо чуть больше времени, чем для обычно удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть бдительным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадал.

Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а звучание партии правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас-аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть легким и прозрачным, за исключением тематических произведений с обозначенной яркой динамикой.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенным характер звучания домры в нижней тесситуре (на струне *ми*), лёгкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук домры, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано.

Педаля при игре с домрой должна быть прозрачной: в исполнении аккомпанемента типа «бас-аккорд» в быстрых эпизодах от ее применения лучше отказаться. Традиционную педаль можно использовать в фортепианных соло, а также в кантиленных произведениях или фрагментах, когда фортепиано плавностью и мягкостью должно компенсировать возможный недостаток певучести домры на тремоло у учащихся. Проблема педализации в игре со струнными щипковыми инструментами является очень важной, но в ее решении не всегда можно надеяться на помощь педагога данного класса. Начинающему пианисту лучше обращаться за помощью к более опытным коллегам, которые могли бы послушать репетицию или концертное выступление. Следует поинтересоваться не только общим впечатлением от игры, но и отдельными параметрами исполнения, в частности педализацией. Кроме того, желательно как можно чаще записывать совместную игру с солистом на видео- или аудиоаппаратуру и внимательно прослушивать записи. Этот способ помогает концертмейстеру не только в решении вопроса о педализации, но и в целом для улучшения качества ансамбля.

Заключение

Как известно, концертмейстер должен слышать произведение объемно - и по вертикали, и по горизонтали. Вот почему так часто выступает принцип самоограничения, когда приходится отступить на второй план ради выявления главного, основного, во имя целого. А для этого требуется опыт, мастерство знание, стиля композитора, ясное понимание формы исполняемого произведения. Тщательное прочтение нотного и словесного текстов, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темпам, внимание к точному выполнению ритма, логической акцентировке, интонационной чистоте - таковы основные задачи концертмейстера. Выполнение их дает возможность совместно с солистами участвовать в воплощении творческого замысла композитора, передать слушателям образ произведения правдиво, одухотворенно, выразительно и ярко. Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность. Концертмейстер должен быть готов ко всему: всевозможным импровизациям, подсказке забытого слова, подыгрыванию мелодии (если солист не держит тональность), проведению урока с учеником без преподавателя по специальности. Область концертмейстерской практики для многих пианистов является творческой потребностью, влияет самым благотворным образом на дальнейшее совершенствование художественной индивидуальности. Талант режиссера живет в его фильмах, художника - в картинах, поэта - в стихах. Исполнительский труд концертмейстера часто преходящ, сиюминутен, неуловим. В этом его сложность и благородство.

Составитель: Ярошенко В.С. преподаватель фортепиано ДМШ №5

1.