

Методическая разработка

Тема: «Особенности работы концертмейстера в классе народных инструментов»

**концертмейстер МУДО Дубровская ДМШ
Логинова Оксана Васильевна
2024 г.**

Содержание

Введение.....	3
1. Особенности концертмейстерской деятельности.....	6
2. Задачи концертмейстера в инструментальных классах музыкальной школы.....	13
3. Работа концертмейстера с солистами-инструменталистами.....	15
Заключение.....	21
Список литературы.....	22

Введение

«Пианист должен уметь аккомпанировать, прелюдировать, разбираться в гармонии, теории музыки, транспонировать и обязательно импровизировать»

Карл Черни

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-педагогической коррекции ансамбля с солистами-инструменталистами, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. Понятие «концертмейстерское искусство» может относиться к исполнителям на различных инструментах, если в процессе работы необходимо решать и педагогические, и ансамблево-исполнительские задачи. Следует напомнить, что первоначально концертмейстерами именовались исполнители, возглавляющие оркестровую группу и отвечающие за качество ее звучания.

Применительно к деятельности музыканта-пианиста, концертмейстерство – одна из самых распространенных и востребованных

профессий. В процессе становления происходило постепенное совершенствование всех входящих в нее компонентов.

Первоначально основой для разнообразной деятельности музыканта служили импровизаторские способности, обеспечивающие профессиональную универсальность. Искусство аккомпанемента рассматривалось, как своеобразная форма импровизации, владеть которой был обязан пианист в XVI-XVIII столетии. Однако помимо профессиональной необходимости, существенную роль играл и эстетический интерес к ансамблевому исполнительству.

Если сочинением по заказу влиятельных лиц, обязанностями руководителя оркестра, капельмейстера, а иногда и капельдинера (Й. Гайдн), композитор обеспечивал себя и свою семью, то, играя по вечерам в ансамбле с близкими друзьями, он удовлетворял свои потребности не только в человеческом, но и в музыкальном общении (В. Моцарт). Так в творчестве венских классиков можно встретить немало переложений фортепианных сонат для исполнения в ансамбле со скрипкой, что было продиктовано указанными выше причинами, а также целями популяризации собственных произведений.

В XIX веке, в силу объективных исторических предпосылок, совершенствовался исполнительский компонент концертмейстерства. Развитие буржуазных отношений привело к демократизации всех форм музыкального искусства, что отразилось в практике платных концертов с доступными по цене билетами для представителей среднего сословия. Гастрольная деятельность певцов, инструменталистов-виртуозов потребовала появления пианистов, владеющих искусством игры в ансамбле, способных быстро усвоить большой объем нотного текста. В этом случае функции пианиста, обычно не предполагающие педагогической помощи, были аккомпанирующими. На данном этапе уже отчетливо проявляется разница между профессиональным психотипом солиста (пианиста, инструменталиста) и аккомпаниатора, на основе чего можно говорить о специфических чертах характера, соответствующих каждому из этих видов деятельности. «Характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор», который царил на сцене, покоря слушателей артистизмом, блестящей техникой, эффектным стилем *jeu perle*. В стремлении безраздельно властвовать над публикой, солист не желал делиться с кем-либо признанием и аплодисментами. «От «антуража» (выступления в концерте солиста других исполнителей) отказался пианист Ф. Лист, и вслед за ним и другие исполнители-инструменталисты». «Карьера виртуоза прельщала во всех странах молодых музыкантов, мечтавших о мировой славе и материальных успехах». Отношение публики к пианисту, который не только не стремился выделиться в ансамбле, но, напротив, в первую очередь подчёркивал достоинства солиста, складывалось не в лучшую для аккомпаниатора сторону.

Специального обучения данной профессии, как в широкой практике частных уроков, так и в стенах музыкальных академий и консерваторий не

существовало. Интерес к деятельности аккомпаниатора, однако, повышается как к возможному источнику заработка. И.Гофман в своей книге «Фортепианная игра. Вопросы и ответы», исходя из актуальности проблемы, даёт отдельные советы желающим совершенствоваться в этой области, особо выделив значение природных задатков, чутья.

Важным моментом для данного вида деятельности явилось развитие педагогического компонента. История становления концертмейстерства как профессии, преимущественно отразившая неравноценное отношение к пианистам, работавшим в этой области, знает пример общественного признания концертмейстера как педагога, психолога, специалиста широкой компетенции, обладающего интуитивным чувствованием солиста и непогрешимым вкусом. Имеется в виду высокое звание маэстро, которым именовался концертмейстер-художник в Италии, шлифующий мастерство певцов на высших этапах их профессионального развития.

С середины XIX века концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, оформляется в самостоятельную профессию. И если Италия показала пример достойного отношения и уважения к концертмейстеру, не как к слуге, но мастеру, то Россия стала первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные заведения предметов данного профиля. В 1867 году А.Рубинштейн предложил открыть в консерватории специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов. Не случайно именно в России, где психологическое направление в искусстве увенчалось созданием получившей всемирную известность системы К.Станиславского, тип концертмейстера-маэстро, в продолжение итальянских традиций, позже ярко проявился в лице М.Бихтера, В.Чачавы и других замечательных пианистов.

Усиление психологического начала в профессии было обусловлено особенностями русского «музыкального менталитета». «С первых шагов становления русская концертмейстерская школа находилась под влиянием эстетики народно-песенной и романсовой культуры - её образно-поэтического начала. Напевность исполнения, тонкий лиризм, непосредственность и теплота душевного высказывания, проникновенность интонирования - эти качества определили облик не только певца, но и аккомпаниатора».

Концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, трансформировали фортепианные партии на любые интервалы и т.д.

Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением

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

1. Особенности концертмейстерской деятельности

Концертмейстер – помощник преподавателя, аккомпаниатор, ансамблист. В чем особенности деятельности этого специалиста и суть многообразия видов деятельности в процессе работы?

Концертмейстер работает в классах народных инструментов, исполняет аккомпанирующую партию в произведениях. Он исполняет аккомпанирующую партию в произведениях, написанных с сопровождением фортепиано или выполняет роль аккомпанирующего инструмента, часто заменяющего оркестр.

Работа концертмейстера требует постоянных занятий за инструментом, изучения и освоения концертного репертуара. Такая работа расширяет творческий кругозор музыканта, формирует и совершенствует его артистизм, позволяет быть активным пропагандистом музыки.

Искусству аккомпанемента посвящено не так много книг и отдельных статей. Еще меньше литературы по методике преподавания этого предмета (Н.Крючков, Е.Шендерович, М. Смирнов и др.). Авторы отмечают, что аккомпанементу принадлежит не подсобная роль, не чисто служебная функция гармонической и ритмической поддержки. А концертмейстер в процессе исполнения становится равноправным членом единого целостного музыкального организма.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма. Но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний особенностей игры на инструментах в тех классах, где они работают, знание специфики работы на разных отделениях музыкальной школы.

При всем разнообразии и определенных особенностях работы в разных классах и на различных отделениях, можно попытаться сформулировать ряд общих специфических черт в работе концертмейстеров детских музыкальных школ.

Одной из таких важных особенностей является ***умение и готовность быть «вторым».***

Отсутствие этого качества становится особенно заметным во время публичных выступлений, так как, пытаясь выделиться, можно заглушить, «забить» солиста, нарушить ансамбль и не иметь возможности этот ансамбль ощутить. Все должно подчиниться замыслу композитора, солиста или руководителя коллектива, важно чувствовать меру, осторожно сохраняя звуковой баланс.

Другое, не менее важное требование – ***точнейшее следование тексту.*** Динамика и агогика, как и сам текст, должны быть соблюдены самым

тончайшим образом. Недопустимо в текстах, особенно классиков, написанных именно для фортепиано, переделывать оттенки, мелизмы и прочее.

Часто возникает в исполнении партии аккомпанемента другая сложность, когда данная партия сочинялась не для фортепиано с учетом особенностей инструмента (удобства фактуры, регистровой красочности, ясных задач педализации и т.д.), а является переложением, то есть из вариантов воплощения на фортепиано музыки, первоначально написанной для оркестра. Огромное количество таких приемов мы наблюдаем в работе концертмейстера особенно в классе хореографии.

Надо отметить, что большинство композиторов считало фортепиано единственным инструментом, способным воспроизвести сущность оркестровой партитуры и в данных случаях партия фортепиано представляет собой не что иное, как приспособление красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента – фортепиано.

Композиторы, создававшие превосходные оркестровые партитуры, в работе над клавиром зачастую не учитывали технических неудобств пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру значительными сложностями, затрудняющими естественное исполнение фортепианной партии. [Например: переложение И.С.Бах – Шедевры классики: популярные мелодии для фортепиано – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 84 с.].

Концертмейстеру часто приходится упрощать эту фактуру, добиваясь более рационального способа изложения. Как, например, в пьесе «Мумба-Юмба» с учащимися ансамбля народных инструментов «Парк-аккордеон» во II части мною, концертмейстером, вычленяются и упрощаются некоторые музыкальные фразы с целью улучшения качества звучания аккордеонов, бас гитары.

При работе в классе концертмейстер может произвольно изменить и облегчить трудные места, чтобы не останавливать движение музыки. В процессе разучивания произведения с инструменталистами пианист может применить метод **вычленения сольной партии из партитуры**, сводя фортепианную партию к основным гармоническим и ритмическим функциям. Сделать это не так просто, как может показаться на первый взгляд, и предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстеры должны создать полноценную звучность аккомпанемента, а в переложениях стремиться по возможности к оркестровой масштабности рояля.

Необходимым и серьезным качеством в работе концертмейстера является также **развитое умение чтения с листа и транспонирование**.

Конечно, в концертах или на экзамене чтение партии с листа или транспонирование почти не встречается, но в рабочем процессе в классе эти качества крайне необходимы.

Многие качества, присущие концертмейстеру-пианисту приближают его к дирижеру, что вызывает в свою очередь обладание такими чертами, как

дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение «цементировать» ансамбль и всю форму исполняемого произведения в целом.

Отметим, что достижения всех поставленных перед концертмейстером задач возможно лишь при полном взаимодействии с педагогом, при абсолютном профессиональном доверии. Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

Работа концертмейстера в разных инструментальных классах, с хором или солистами, в классе хореографии или в работе с всевозможными коллективами имеет как общие, так и в каждом конкретном случае свои специфические особенности. Это разговор особый, требующий отдельного рассмотрения.

В рамках разговора об общих особенностях работы концертмейстера отметим, что любая другая музыкальная деятельность едва ли может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности и универсальности.

Ко всему сказанному, концертмейстер *должен быть очень эрудированным музыкантом*, в поле деятельности которого находится огромный и разнообразный репертуар.

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

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

Перечислим, какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру:

• в первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
- знание правил оркестровки;
- знание особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра;
- знание ключей «До» - для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов;
- наличие тембрального слуха;
- умение играть клавиры (концертов, опер, балетов, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля;
- умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз различные партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию;
- для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, желательного и немецкого, французского языков, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках, в первую очередь - окончаний слов, особенности фразировочной речевой интонации;
- знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов;
- осведомленность об основных движениях классического балета, балльных и русских народных танцев;
- знание основ поведения актеров на сцене;
- умение одновременно играть и видеть танцующих;
- умение вести за собой целый ансамбль танцоров;
- умение импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии, в классе вокала и с инструменталистами;

- знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах - гусях, балалайке, домре;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент;
- навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром, даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

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

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

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

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

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

Современный концертмейстер должен обладать высоким уровнем технической подготовки, ярким художественным вкусом и культурой, а самое главное – у него должно быть особое призвание к этому делу. Этот высокий уровень доступен далеко не каждому пианисту.

2. Задачи концертмейстера в инструментальных классах музыкальной школы

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об

аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности посвящены многие исследования. Но в основном это рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами. Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами – единичны. Специфика деятельности концертмейстера в работе с народными струнными инструментами почти не освещается.

В настоящей работе сделана попытка восполнить этот пробел. Методом исследования стали наблюдения за практической работой концертмейстеров и обобщение собственного многолетнего опыта работы в качестве концертмейстера в классах народных инструментов балалайки, домры (мандолины), а также в ансамблях народных инструментов. Знание истории развития народных инструментов, эволюции народно-инструментального репертуара помогает понять «душу» русской народной музыки.

Одной из добрых традиций концертмейстера школы можно считать то обстоятельство, что большая часть занятий в классе ансамбля проходит с участием концертмейстера. 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. По словам Е.М. Шендеровича «... 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 как бы «приручение», «укрощение» произведения: разбор, многократные повторения фрагментов, работа над метроритмом, ансамблем, сыгравание, работа над формой произведения. Преподаватель по инструменту 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 приятной миссией, 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 сюрпризам. Поэтому концертмейстер должен наблюдать за повторяющимися проявлениями психики ребенка на сцене.

3. Работа концертмейстера в ансамбле с солистами - инструменталистами

Особенности звукоизвлечения.

Многие концертмейстеры, начинающие работу в классе народных инструментов (домры, балалайки), обладающие хорошей музыкальной интуицией и чуткостью, испытывают пианистическое неудобство от того, что привычная игра «на опоре», которой учат на специальности, здесь не подходит, так как домра является щипковым инструментом, и её звучание не отличается полётным, долгим звуком.

Концертмейстеру, посвятившему себя работе с народными струнными инструментами (домрой, балалайкой), необходимо иметь представление об основных приёмах **звукоизвлечения** на инструментах, с которыми приходится играть. Знание особенностей штриховой и звукоизобразительной палитры поможет в аккомпанементе найти им соответствующее звучание, найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами данных инструментов.

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 «гнусавый» 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 маркированное, 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 исполнительстве, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Динамика.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания домры в нижней тесситуре (на струне *ми*), легкое, 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. Пример: «Мар, дядя» (Танцуй девушка) - цыганская народная песня - вступление, поддерживая аккордовую технику в верхнем регистре, концертмейстер может позволить себе динамику «на равных». В пассажной технике – фортепиано отступает на второй план, но играть следует очень **активно, цепко**.

При аккомпанировании народным инструментам *crescendo* на фортепиано в пассажах нужно делать позже, как бы «подхватывая» солиста, усиливая впечатление общего звучания, *diminuendo* – раньше, делая это сознательно для того, чтобы «освободить» звуковое пространство для солиста.

Педализация.

О педали можно сказать коротко: правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Среди концертмейстеров, много лет играющих с народными инструментами, существует такое понятие: педаль берется «кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста (возможности инструмента), приём

звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения и многое другое. Очень часто концертмейстеры злоупотребляют левой pedalю. Куда как проще играть с левой pedalю – не нужно напрягать слух, заботиться о балансе ансамбля. Левая педаль нивелирует всё! И в том числе краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Состояние инструментов, на которых приходится работать, или выступать в концертах – непредсказуемое. Поэтому левая педаль должна быть всё время «на подстраховке» и по необходимости ею нужно пользоваться, применяя возможно неполную педаль. В то же время необходимо контролировать звучание рояля.

Художественный образ.

Одной из задач концертмейстера является умение драматургически выстроить вступление, суметь за короткий отрезок времени настроить слушателя на *образное содержание произведения*, будь то обработка русской народной песни (Вариации на тему русской народной песни «Травушка - муравушка») или произведения других жанров.

Совершенно особую роль в развитии сольного домрового исполнительства и создании репертуара для этого инструмента, в том числе обработок народных песен, сыграл народный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных Александр Цыганков. «Его произведения несут в себе отпечаток яркой творческой индивидуальности их автора - блестящего виртуоза, обогатившего арсенал выразительных средств множеством новых приемов, заимствованных из арсенала других инструментов, владеющего богатой палитрой звучания, обладающего чарующим артистизмом и сценическим обаянием».

В.Н. Городовская (1919-1999гг.) в концертной пьесе «Выйду ль я на реченьку» также использует красочный приём в партии фортепиано – стук. В партии балалайки похожее звучание имеется в цифре 9 – удар по деке.

В «Концертных вариациях на тему русской народной песни «Калинка» В. Городовской есть ремарка: «стучать по крышке рояля, имитируя стук каблуков» (8 тактов). Это представляет достаточно сложный момент для концертмейстера, так как после этого красочного приёма, за одну восьмую паузу, необходимо точно попасть на клавиатуру и продолжить игру.

Народные аккомпанементы требуют от концертмейстера хорошей технической базы, умения играть легко в быстрых темпах пассажи «туше» - «шепчущей» звучностью. Движения пальцев почти невидимые, игра лишь кончиками - «кожей» подушки пальца. Иногда бывает достаточно веса пальца, но с особой артикуляцией - «говорком» (*parlando*). Ансамблевую трудность представляет совместное исполнение пассажей: Б. Трояновский «Уральская плясовая»

Своеобразные спецэффекты наблюдаются и в партии фортепиано, памятуя о том, что роль домры и фортепиано в дуэте имеют полноправное значение. Пример: С. Лукин «Серьёзные вариации» на тему Итальянской

польки С. Рахманинова. У солиста - флажолеты, пианист исправляет «поломку» флажолеты на фортепиано - актёрское мастерство.

Ансамбль (особенности метроритма, динамики).

Для точнейшего совпадения в ансамбле можно рекомендовать совместно с солистом поучить пассажи с опорой на первые ноты группировок.

Умение реагировать очень быстро на то, что именно в данный момент играет солист, нередко необходимо в произведениях плясового характера, где встречаются синкопы без первой доли. Нужно играть их, не теряя при этом ощущения ритмической пульсации (М. Цайгер «Я с комариком плясала», заключительный раздел Allegro). Концертмейстер должен обладать абсолютным чувством ритма, иначе он никогда не станет достойной частью ансамбля. Звуковые пределы *f* и *p* необходимо учить. Это не только звуковая трудность, но одновременно и техническая проблема. Требуется большое искусство, чтобы не заглушить солиста. Концертмейстер должен умело выстраивать подголоски, смягчать фон, делая его подчас «совсем воздушным».

Профессиональной деятельности концертмейстера должны быть присущи мобильность и быстрота реакции. В случае, если солист на концерте или экзамене вдруг «теряет» текст, перескакивает или пропускает какой-либо эпизод, а в практике детского исполнительства это встречается довольно часто, то опытный концертмейстер, не переставая играть, должен подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца (Пример М. Угрюмовой «Белолица – круглолица» 3 часть звучала очень медленно... вследствие потери во время исполнения медиатора).

Приведу понравившееся мне высказывание доктора искусствоведения Д.К. Кирнарской: *«Если человек виртуозно одарён, то тембр звука, характер его взятия, его артикуляция самопроизвольно рождает у музыканта те движения, которые нужны, чтобы получить именно этот звук»*

Главное условие ансамбля - согласованное звучание рояля и солиста. И дело не только в динамике, но и в характере звучания, настроении. Необходимо напомнить, что партия солиста на протяжении всего произведения должна звучать в сознании концертмейстера и совпадать с реальным звучанием солиста - от этого зависит успех ансамбля.

Репертуар (особенности партии фортепиано).

На сегодняшний день имеется оригинальный репертуар для балалайки и домры, по качеству не уступающий репертуару академических инструментов. Исполнительское мастерство на народных инструментах находится на высоком уровне, но именно «жанр обработки стал своеобразной лабораторией, в которой шло расширение образно-стилистического диапазона музыки для балалайки и домры. В жанре современных обработок присутствует вариационный метод развития. Изменился музыкальный язык – происходит обогащение песенных мотивов необычной ритмикой и терпкими полифоническими соединениями (А. Данилов «Калинушка» обработка

донской казачьей песни), ассимиляция фольклорных образцов с джазовой стилистикой (Е. Шабалин «Ах ты берёза», А. Данилов «Коробейники»).

Особенно хочется отметить органичность изложения партии фортепиано в произведениях А. Цыганкова, во многом связанное с личностью пианистки, являющейся в течение почти сорока лет его неизменным партнером — Инной Шевченко. «Такое особое пианистическое удовольствие в исполнении аккомпанементов, при всей их насыщенности и виртуозности, позволяет пианисту сконцентрировать свое внимание на сугубо концертмейстерских задачах, решение которых может служить настоящей школой концертмейстерского мастерства»

Все это и многое другое говорит о том, что роль фортепианного аккомпанемента все более возрастает. Это уже не «музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение», это равноправное партнёрство. Аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление.

Фортепианные транскрипции.

Не всегда репертуар, исполняемый концертмейстером, бывает ему технически доступен или, по крайней мере, не всегда пианист имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной исполнения в совершенстве. В таких случаях следует предпочесть целесообразные упрощения музыкальной ткани, но, ни в коем случае не нарушая основного содержания произведения. Особенно часто такая необходимость может встретиться при игре оперного клавира. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшей звучности.

Немаловажным является вопрос об оркестровом звучании фортепиано, не всегда фортепианная партия бывает удобной, концертмейстер должен знать правила оркестровки, а также уметь грамотно переложить неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысла композитора. В этом случае педагог инструменталист (народник) должен помочь концертмейстеру сделать правильные «купюры», высказать свои пожелания, если оркестровая фактура сложная и неудобная.

Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т.д. Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – её жанр и характер.

Заключение

Таким образом, творческая деятельность концертмейстера включает и исполнительскую, и педагогическую, и организационную, где музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса.

Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских музыкальных школ неоспоримо велика, а владение в совершенстве «комплексом концертмейстера» повышает востребованность пианиста в разных сферах музыкальной деятельности от домашнего музицирования до музыкального исполнительства.

«Чтобы понимать музыкальную речь во всей ее содержательности, – писал К.Г.Мострас, – нужно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт, надо быть человеком большого ума и большого чувства». Это высказывание очень точно передает образ пианиста-концертмейстера. Несмотря на то, что к данному виду деятельности часто относятся свысока, а сами концертмейстеры всегда остаются «в тени», – их искусство требует высокого музыкального мастерства и бескорыстной любви к своей профессии.

Список литературы

1. Алексеев, А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. / Киев.: Музична Украина, 1974. - 114 с.
2. Горянина Н. Психология общения. / М.: Академия, 2004. – 416 с. - С.5.
3. Гофман И. Фортепианная игра. // Ответы на вопросы о фортепианной игре./ Москва. 1961, - 44 с.
4. Ксенакис Я. Беседы // Альманах музыкальной психологии Homo. musicus/ 1995. – С. 41.
5. Новиков А. Докторская диссертация. М.: Эгвес, 1999. – С. 19.
6. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – С.5.

7. Яконюк В. Музыкант. Потребность. Деятельность. / Мн.: Белорус, акад, музыки, 1993. – 147 с.