



**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей
«Детская школа искусств города Югорска»**

Методическая разработка

**«Деятельность концертмейстера в учебном процессе детской
школы искусств»**

Автор: М.Г. Кудрявцева
к.п.н., концертмейстер

Югорск, 2017



По мнению известного концертмейстера, профессора Московской консерватории К. Л. Виноградова «нет, пожалуй, ни одной музыкантской профессии более всепроникающей в различные сферы музыкальной жизни, чем концертмейстер-пианист» [1, с. 156]. Без концертмейстера

невозможна работа филармоний, оперных театров, музыкальных учебных заведений различного уровня.

Общеизвестно, что профессиональные творческие союзы выдающихся солистов (певцов и инструменталистов) и пианистов-концертмейстеров создаются на принципах равнозначности исполнительского мастерства, музыкальной культуры и эрудиции, опыта концертной деятельности. Чем выше исполнительский, образовательный уровни и ярче индивидуальность одного, тем выше и значительнее они должны быть у другого; чем ближе партнеры по своим интерпретаторским установкам и принципам, тем слаженнее и гармоничнее будет их игра. Как правило, профессиональных музыкантов объединяет в ансамбль обоюдное желание играть вместе, психологическая совместимость, которая определяется как оптимальное сочетание особенностей партнеров.

Иной предстает работа пианиста-концертмейстера как помощника, наставника, работающего с учениками-солистами в вокальных и инструментальных классах детских музыкальных школ и детских школ искусств. Она существенно отличается от работы с профессиональными исполнителями. В нашем случае концертмейстер не выбирает себе партнеров; участники ансамбля являются представителями различных возрастов, что подразумевает разный уровень слухового и исполнительского опыта.

Работа в классе требует от концертмейстера знания не только своей партии, но и владение сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностях инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения, что способствует более грамотному и чуткому сопровождению.

Практика показывает, что концертмейстер, имеющий большой опыт работы в каком-либо инструментальном классе, овладевает определенными знаниями в области методики обучения игры на солирующем музыкальном инструменте и нередко при необходимости может заменить педагога по специальности.

Излишне говорить, что хорошая концертмейстерская игра всегда благотворно действует на солиста, а небрежное исполнение снижает настроение, творческий настрой, качество ансамбля в целом. Концертмейстер должен хорошо проработать партию солиста (фразировку, артикуляцию, технические трудности), должен уметь соотносить звучность фортепиано с динамическими возможностями солирующего инструмента.

Огромная ответственность лежит на концертмейстере не только в повседневной работе, но и в процессе концертных выступлений с юными солистами. Понятно, что отношения во время репетиций складываются по вертикали: определенные творческие предложения со стороны старшего и выполнение их младшими. Другое дело — выступление на эстраде, например, с юным вокалистом. «Здесь концертмейстер не только сотоварищ по творчеству, но и надежный тыл для солиста. Всегда! Он чувствует состояние голоса, дыхания, психологически-эмоциональную настроенность партнера, которого на сцене пианист должен бережно и надежно любить» [4, с.87]. Забыл солист слова — мгновенно четко, но тихо подскази. Пропустил солист какую-то долю такта, фразы, а иногда и строчку-две, к сожалению, — мгновенно «поймай», подхвати. Никогда не дрогнуть и не дай бог закивать головой или повести плечами, показывая своим видом: «Ах, как это нехорошо», мол, смотрите «я — хороший, вы же понимаете, что я не виноват». Ни при каких обстоятельствах этого не может быть, подчеркивает С. П. Сахарова [4, с.88].

Особую сложность в ансамбле представляют ученики, у которых страдает ритмическая пульсация или недостаточно развита память на темпы. Иногда же солист просто в силу особого эмоционального состояния на сцене совершенно уверен, что он взял верный темп — причем отклонения бывают различные. Ученику может показаться, что темп нормален, в то время, когда со стороны,

очевидно, что это чуть ли не предельная скорость. В этом случае концертмейстер имеет право очень деликатно, почти незаметно влиять, корректировать на сцене темповые отклонения от задуманного.

Важной психологической установкой для концертмейстера всегда является, с одной стороны, — проявить себя личностью, художником, обладающим яркой индивидуальностью. С другой стороны, — проявить ансамблевую чуткость, подчиниться логике развития партии певца или инструменталиста. Нервная система, психологический настрой концертмейстера, играющего с учеником-солистом, постоянно должны быть направлены на партнера.

Здесь уместно затронуть проблему лидерства в ансамбле. Бесспорно, партия солиста — партия главная, а потому изначально лидирующая. И если ученик-солист одарен, энергичен как музыкант, то иерархия подчиненности складывается естественно, в соответствии со значимостью партий исполнителей. Другая картина видится в том случае, если ученик ещё не в полной мере владеет профессиональными навыками, умением адекватно слышать себя со стороны, проявляет пассивность в реализации художественного замысла произведения. Нередко у таких учеников наблюдается бедность музыкальных представлений, неразвитость слухового контроля, однолинейное восприятие музыки.

Поэтому, в этих случаях солисту-ученику необходим определенный «диктат» воли пианиста, а значит ярче бас, акценты, возможно, подбодрить ученика кивком головы перед вступлением и др. А иногда концертмейстер должен сдерживать своей волей бурные необузданные эмоции ученика, особенно в ярких по динамике и быстрых по темпу произведениях. В любом случае нужна гибкость, координация исполнительских намерений ученика и концертмейстера, объединение их общим художественным замыслом музыкального произведения.

Таким образом, можно сказать, что «концертмейстер, работающий в музыкальных учебных заведениях, выступает в нескольких ипостасях. На первом этапе работы над музыкальным произведением он наряду с педагогом по специальности — грамотный наставник, далее — умный эрудированный интерпретатор, помогающий ученику-исполнителю в постижении замысла

музыкального произведения, и, наконец, в совместном сценическом выступлении — равноправный, тактичный, гибкий участник ансамбля» [3, с.37].

Длительная совместная работа позволяет концертмейстеру достаточно близко познакомиться с характером и темпераментом юного исполнителя. Опыт показывает, что для успешного ансамбля необязательно сходство характеров. Иногда контакт и человеческий, и творческий устанавливается быстрее, когда черты характера дополняют одна другую. Для ансамблевой гармонии необязательны близкие отношения с учеником, достаточно уважительных. Но крайне важно, чтобы концертмейстер и ученик-солист чисто по-человечески были друг другу симпатичны. По словам французского дирижера Шарля Мюнша, тем, кто друг друга ненавидит нельзя разрешать участвовать в музыкальном исполнении.

Особенно динамично развиваются отношения концертмейстера и учеников, занимающихся активной концертной и конкурсной деятельностью. Интенсивные межличностные контакты, их творческая и психологическая насыщенность, общность интересов и целей деятельности ведут к установлению доверительных, дружеских отношений. Это становится особенно возможным, если концертмейстер обладает хорошо развитыми эмпатийными способностями, то есть способен к сопереживанию, умеет проникнуть во внутренний мир ребенка, почувствовать его эмоциональное состояние, а, нередко, поддержать словом, вселить уверенность. Никто не оспаривает ведущую роль педагога по специальности в вопросах предконцертной подготовки ученика. Но в условиях академического концерта, конкурсного выступления педагог всегда находится в концертном зале, он слушатель. Концертмейстер же, выступая партером в ансамбле, не только сопереживает, но и реальными действиями оказывает помощь и поддержку молодому музыканту.

Дети очень отзывчивы на доброе и участливое отношение к ним. И если концертмейстер — это не просто должность и деловое выполнение служебных обязанностей, а старший, более опытный и заинтересованный музыкант, то именно с его появления в классе начинается самая интересная творческая работа.

Следует отметить, что в ансамблевой практике существуют негласные правила сценического поведения, о которых не должен забывать концертмейстер-пианист, выступающий с учеником. Коснемся некоторых из них. Первое правило гласит — выход концертмейстера на сцену должен быть на несколько шагов после солиста. Стул у рояля следует обходить только слева, к публике поворачиваться только лицом, а не спиной. Пауза перед началом произведения зависит от солиста, а концертмейстер не должен проявлять нетерпения или вальяжно отдыхать. Не менее значимо поведение концертмейстера и после окончания музыкального произведения. Сценическая реальность такова, что, когда отзвучала последняя нота произведения, концертмейстер остается в тени, а аплодисменты достаются солисту. Такова жизнь, и ничего обидного в этом нет. Если же в душе аккомпаниатора появляется обида или болезненное ощущение — он не концертмейстер, не партнер по своей натуре, потому что психологически надо ощущать успех солиста как общий успех.

Стоит признать, что как среди слушателей, так и среди некоторых музыкантов считается, что концертмейстер — это что-то вроде актера второго плана, «вспомогательный персонал», выполняющий некую подсобную функцию. Против такого подхода неоднократно выступали известные концертмейстеры и педагоги. «Говорить о второстепенности функции аккомпаниатора неправомерно хотя бы потому, что фактура партии аккомпанемента в вокальных и инструментальных пьесах бывает настолько сложна, что часто требует от пианиста мастерства высокого класса» [1, с.157]. Мастерство это измеряется, конечно, не только элементарной синхронностью, выверенным балансом соотношения партий или легкостью преодоления чисто пианистических трудностей. Главное — в создании целостной впечатляющей звуковой картины-образа, рождающегося в совместном творческом акте партнеров.

Подлинных мастеров, художников своего дела среди аккомпаниаторов не так уж и много; примечательно, что они встречаются реже (во всяком случае, обретают артистическое имя), чем хорошие пианисты-солисты. Пианист-аккомпаниатор, независимо от того, играет ли он с профессиональным солистом или с учеником —

основа целого, всей воссоздаваемой музыки произведения. В руках его сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия сама дать не в состоянии.

В заключение хочется подчеркнуть, что сегодня понимание истинной роли и места концертмейстера постепенно пробивается в жизнь. Так, стало доброй традицией на исполнительских конкурсах всех уровней награждать лучших концертмейстеров дипломами. В музыкально-педагогической практике утверждается положение о том, что деятельность концертмейстера напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на музыкальное развитие учащихся-солистов, на уровень совместных концертных выступлений.

Литература:

1. Виноградов К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. — М.: Музыка, 1988. С. 156–179.
2. Задонская Е. М. Психология взаимоотношений участников камерного ансамбля // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001. С.8–16.
3. Кленова Н. М. В концертмейстерском классе (из опыта практической работы) // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001. С.37–41.
4. Сахарова С. П. Воспитание концертмейстера: сборник методических статей / С. П. Сахарова. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001.