



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

**«Развитие профессиональных навыков в работе  
концертмейстера»**

**Выполнила: Кудрявцева М.Г.**  
*к.п.н., концертмейстер*

**Югорск, 2016**



Настоящая работа представляет собой систематизированные методические заметки, составленные с помощью анализа исполнительской практики в качестве концертмейстера. В методической работе использованы также наблюдения над практикой выдающихся представителей этого

искусства. Значительную часть материала для этой работы дала пятнадцатилетняя педагогическая практика в концертмейстерском классе Детской школы искусств. Многие почерпнуто из специальной литературы по этому вопросу. Достижение профессиональных качеств, необходимых для работы концертмейстера требует усвоения довольно значительного количества навыков, для того чтобы эти качества смогли стать его постоянным достоянием. Этим объясняется довольно часто встречающийся факт, что пианист, хорошо подготовленный в отношении владения роялем, оказывается совершенно негодным концертмейстером, тогда как более слабый технически пианист, но усвоивший необходимые навыки, успешно двигается по профессиональному пути концертмейстера. Нельзя отрицать значения одаренности в профессии концертмейстера, как и во всякой иной профессии, но наличие одаренности не снимает вопрос о значении технической оснащенности, о необходимости хорошего знания специфики своего дела. Наиболее часто встречающееся определение, когда хотят отметить мастерство хорошего концертмейстера, обычно звучит так: он аккомпанирует чутко. В этой похвале заключен многообразный смысл и ею хотят высказать приблизительно следующее: концертмейстер умеет хорошо разбираться в произведении и построить свое исполнение в соответствии с содержанием пьесы, с характером ее звучности, с составом исполнителей, особенно с трактовкой главной партии, с характером инструментов или голосов, с размерами помещения, с составом аудитории и т. д. Кроме того он умеет

проникнуть в намерения композитора и исполнителей, старается эти намерения поддержать и укрепить. Он быстро схватывает все художественные эффекты как в отношении общих исполнительских задач, так и сопровождения, поскольку этого требует содержание пьесы. Чутко аккомпанировать означает идти навстречу некоторым вольностям, которые допускают иной раз исполнители главной партии. Эти вольности проистекают не из незнания, а из сознания собственной суверенности и касаются лишь некоторых деталей, не требующих от опытного концертмейстера ничего, кроме некоторого внимания. Как же воспитать внимание к профессиональным тонкостям и приобрести все те навыки, присущие чуткому концертмейстеру? Ответ на этот вопрос можно найти в данной работе.

Искусство аккомпанемента является широко распространенной областью деятельности пианиста, не менее важной по своему художественному значению, чем деятельность солиста, певца или инструменталиста. Достижение профессиональных качеств, необходимых для концертмейстерской деятельности, требует усвоения довольно значительного количества навыков.

Какие же навыки нужны пианисту для того, чтобы он смог уверенно чувствовать себя в роли концертмейстера?

Возьмем, например, быстрое осмысленное прочтение нового музыкального текста. Для этого необходимо чтобы пианист заранее уже создал у себя в уме представление того, что он сейчас должен будет воплотить на рояле, что он сейчас услышит. Нужно, чтобы он представил себе возможно полнее и членение нотного текста на смысловые куски, и гармонический фон, и движение на нем мелодии, ощутил бы темп и ритм движения звуков, отображенных нотными знаками. Одним словом, соединил бы все компоненты музыки в их бесконечном разнообразии в целостную музыкальную картину. Лишь при таком быстром создании предваряющего слухового представления можно ожидать, что воплощение на рояле нового текста получит реальные

предпосылки для возможно более полной и точной передачи его музыкального смысла. Но это касается прочтения только чисто фортепьянной фактуры.

Концертмейстеру же, при чтении нотного текста, приходится, помимо фортепьянной фактуры аккомпанемента, воспринимать также партию певца или инструменталиста, расположенную на отдельном нотном стане или даже на нескольких нотных станах, когда ему приходится аккомпанировать дуэту, трио или иным ансамблям.

Чтобы свободно ориентироваться в подобной партитуре, ему необходим ряд навыков, и в первую очередь умение сыграть мелодию солиста (или совмещенные партии участников ансамбля), сопровождая ее соответствующей гармонией. Эту гармонию концертмейстеру часто следует извлечь из большого количества звуков, выражающих ее в виде широко развитой фигурированной ткани.

Если пианист владеет этим навыком, то проработанный таким образом музыкальный текст произведения с аккомпанементом создает у него достаточно ясную картину его интонационного содержания. И когда затем на репетиции он встречается с солистом, то может следить за всеми индивидуальными особенностями его исполнительской трактовки. Еще более нужной становится такая проработка текста, если мы имеем дело с ансамблями в сопровождении рояля. Хорошее знание звучания ансамблирующих голосов необходимо для того, чтобы пианист не плелся за ансамблем, а составлял его опору.

Кроме выше упомянутых навыков, концертмейстеру приходится встречаться с необходимостью проаккомпанировать произведение в транспонированном виде. Такая необходимость встречается, за немногими исключениями, только при исполнении вокальных произведений. Поэтому навыки транспонировки вполне можно ограничить переложением произведений на секунду или терцию выше или ниже оригинальной тональности, так как певцы редко пользуются переносом на большие интервалы. Так же этот навык значительно свободнее и быстрее развивается

при одновременной тренировке в двух предыдущих навыках и в свою очередь укрепляет интонационное внимание при прочтении нотного текста и в его оригинальной тональности.

Овладев всеми этими навыками, пианист становится в значительной степени подготовленным к выполнению многообразных художественных задач своей артистической профессии. Следует добавить, что выработка всех перечисленных навыков представляет собой трудоемкий процесс и требует систематической и упорной тренировки.

Функции концертмейстера заключаются главным образом в подготовке нового репертуара. Они носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует ряда специфических навыков и знаний. Очень часто встречающийся факт, что пианист, вполне удовлетворительно исполняющий сольный репертуар довольно значительной трудности, при ознакомлении с новым произведением должен затрачивать часы для того, чтобы получить хотя бы смутное о нем представление? Что бы мы сказали об опытном драматическом актере, которому бы простое грамотное прочтение новой пьесы доставило столь же большие затруднения? Конечно, научиться читать нотный текст значительно сложнее, чем словесный. И не только потому, что живую речь, переданную словами, мы усваиваем с самого детства, в то время как музыкальные восприятия начинаются позже и не составляют постоянного содержания нашей умственной деятельности. Помимо этого, читающему словесный текст приходят на помощь и ясное членение речи на слова, и расстановка знаков препинания, и использование заглавных букв, и абзацный отступ и т. д. Все эти приемы ясного смыслового членения словесного текста дают уже при беглом взгляде четкое восприятие смысла читаемого.

Как же нужно подходить к нотному тексту, чтобы чтение нот стало осмысленным актом?

Ответ прост: прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте. Для этого

чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек мотивов, попевок и кончая музыкальными фразами, периодами. Но при чтении нот те смысловые членения, которые в словесном тексте наглядно отображаются путем расстановки знаков препинания и другими формами членения, должны осуществляться самим играющим. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку. При комплексном подходе к прочтению нового музыкального текста главной задачей является правильное расчленение текста на комплексы звуков, образующих в совокупности осмысленное сочетание. Единовременный охват таких сопряженных звуков легко вызывает слуховое представление, в начале занятий носящее лишь общий характер, но с практикой быстро уточняющееся. Такое представление легко закрепляется музыкальной памятью.

Возможность воплощения на рояле полной фактуры произведения является его главным преимуществом, определившим его ведущее значение среди аккомпанирующих инструментов, поэтому точное прочтение гармонии является для пианиста навыком первостепенной важности. Умение быстро определить общую гармоническую подоснову богато разработанных фигураций в ее наиболее простом выражении дает возможность быстрого охвата значительного комплекса звуков. И в то время как пользующийся механическим способом чтения нота за нотой уподобляется человеку, за деревьями не видящему леса, пианист, осмысленно группирующий звуки, охватывает сразу не только их смысловую общность, но и выразительную роль каждого из них в выполнении общей интонационной задачи. Быстрый охват

простой организации звуков и затем их медленное выполнение на рояле по памяти значительно проще для процесса ориентировки в новом тексте. При этом зрительное внимание играющего освобождается для прочтения партии солиста. Еще большую активность музыкального мышления и памяти стимулирует одновременный охват сопоставленных друг с другом гармонических комплексов. Ведь типовые формы таких сопоставлений (типа кадансов), образовавшиеся путем длительного отбора, несут для нас и музыкальную форму и содержание. Поэтому такой способ прочтения можно по праву приравнять к прочтению грамматических оборотов. При такой тренировке лучше ограничиваться изложением гармонической основы в наиболее простой форме, то есть брать аккорды в тесном расположении без повторных звуков. Упростив гармоническую ткань за счет исключения многочисленных задержаний и сложностей ритмических пульсаций, мы получаем легко воспринимаемую гармоническую последовательность, без труда запоминаемую. При проигрывании таким образом аккордов гармонической основы музыкальной фразы будет полезным проследить мелодическое движение баса. Образование в слуховом представлении связи движения басовых звуков является одним из главных средств связного исполнения (*legato*) и всей фактуры музыкальной фразы в целом. Сохранение в слуховом представлении мелодии баса с ее динамическим рельефом помогает создавать и укреплять связность всех компонентов музыкальной фразы, то есть думать певуче. Сжатие гармонической фактуры помогает более наглядному представлению ее динамического развития. Представление динамического плана в сжатом виде обеспечивает органическое развитие динамики на больших масштабах времени и помогает сохранению истиной кульминации. После достаточной тренировки такие представления возникают мысленным путем без предварительного проигрывания и являются одним из условий быстрой ориентировки в тексте нового музыкального произведения. Для тренировки в чтении нотного текста, изложенного на трех и более нотных станах, быстрое определение гармонической основы составляет необходимое

требование. Этот навык требует от концертмейстера знаний теории и гармонии, а постоянная тренировка способствует успешному усвоению теоретических обобщений.

Большую пользу в деле быстрой ориентировки в нотном тексте приносит комплексное восприятие в отношении мелодических связей. Мелодическое движение быстрее и осмысленнее воспринимается, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью. Даже на ранних этапах обучения единовременный охват довольно значительного количества нот, образующих в совокупности хотя бы элемент музыкальной мысли, осуществляется легче, чем медленное равнозначное выигрывание одной клавиши за другой, при котором музыкальное мышление тормозится, так как не в состоянии ухватить связи звуков. Если же благодаря более быстрому восприятию группы нот, отражающей музыкальную мысль, эти связи звуков достигают сознания, то такое мелодическое образование сразу же закрепляется в памяти играющего. Благодаря активизации музыкального мышления интерес к прочтению все новых и новых музыкальных мыслей все время повышается, а это является залогом успешного овладения быстрой ориентировкой в нотном тексте. В то же время механический способ медленного разбора нота за нотой затормаживает и выводит из строя музыкальное мышление.

Комплексный подход к прочтению нового текста можно вкратце сформулировать так: «Читать ноты быстро, исполнять медленно».

Важным фактором свободного исполнения на рояле нового музыкального текста, помимо образования предваряющего слухового представления, является ясное зрительное представление клавиш, на которых будет воплощена предстоящая музыкальная мысль. Следовательно, такое зрительное представление должно быть также комплексным, то есть включающим не только клавишу, ударяемую в данный момент, но и целую картину клавиш. Для быстрой ориентировки в расположении клавиш полезно воспитывать устойчивое зрительное представление клавиатуры. Для



этой цели рекомендуется почаще играть в темноте пьесы, выученные наизусть. Быстрая и грамотная ориентация в партии аккомпанемента обязательна для концертмейстера. Но для работы с солистами этого недостаточно. Нужно воспитывать более сложный вид внимания. Концертмейстер должен научиться, играя партию аккомпанемента, ясно и точно воспринимать партию солирующего голоса (певца или инструменталиста). Так же полезно знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, штрихов; альтовый и теноровый ключи. Для ознакомления с полной фактурой вокальных и инструментальных произведений с аккомпанементом рояля наиболее близким путем является проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении гармонической основы партии аккомпанемента. Сыгранное таким способом произведение создает достаточно ясное представление о сочинении в целом. Такой способ исполнения тесно связывает аккомпанемент с партией солиста, позволяя следить за индивидуальными чертами трактовки ведя сопровождение. Эта форма работы над музыкальным произведением имеет еще ряд практических достоинств. Подобные переложения стимулируют развитие музыкальной фантазии и композиционной техники, помогает переходу к практике импровизации. Умение ввести в исполнение целенаправленные изменения полезно еще в одном отношении. Не всегда репертуар, исполняемый концертмейстером, бывает ему технически доступен или не всегда пианист имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной в совершенстве. В таких случаях следует предпочесть целесообразные упрощения нарушению основного содержания произведения. Особенно часто такая необходимость может встретиться при игре оперного клавира. Далеко не всегда фортепианное переложение оркестровой фактуры достаточно удобно с точки зрения фортепианной техники. Бывают крайне неудобные и даже трудно исполнимые переложения. В таких случаях вполне допустимо введение изменений в фактуру переложения, если при этом сохраняется все существенное для передачи смысла музыки и в то же время достигается

большая возможность доброкачественного исполнения. Такая пере редакция тем более законна, что и сам автор переложения всегда вынужден прибегать ко многим изменениям текста композитора в виде пропуска отдельных голосов, переноса в другие октавы и т. д. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшего звучания.

В вокальных произведениях концертмейстер должен уметь проинтонировать голосом партию певца со словами, либо, исполняя эту партию на рояле совместно с гармонической основой, уметь одновременно произносить текст в певческом ритме.

В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно если мы имеем дело с виртуозными пьесами. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента.

Чем свободнее концертмейстер оперирует навыками ноточтения, чем быстрее и точнее возникают слуховые представления при прочтении нотного текста, тем с большим успехом он может осуществлять свои функции. Конечно, эти навыки сами по себе не исчерпывают мастерство, но вооруженный ими пианист свободнее осуществляет свои артистические намерения, более осознанно подходит к решению исполнительских задач.

В профессиональной практике концертмейстеру приходится прибегать к игре в транспонированном виде только при сопровождении вокальных произведений. Наличие этого навыка у концертмейстера создает много удобств для певцов. Есть даже ряд произведений, игра которых в транспонированном виде вошла в традицию. Например, ария Зибеля и ария Валентина из оперы «Фауст» Гуно. Кроме того, нередки случаи, когда певцу по соображениям тесситуры необходимо исполнить то или иное произведение в более высокой или более низкой тональности. Такая необходимость может возникнуть в случае нездоровья певца. Иногда при прохождении новых

произведений со слишком напряженной тесситурой полезно в начале разучивать их в более низкой тональности во избежание утомления голоса при повторениях. В практике староитальянского вокального искусства избрание даже профессиональным певцом наиболее удобной для него тональности рекомендовалось такими авторитетными педагогами, как, например, Каччини. В нашей современной концертной практике многие певцы придерживались бы этого разумного обычая, если концертмейстеры могли в этом отношении всегда пойти навстречу их пожеланиям. Транспонирование обычно используется в пределах повышения или понижения оригинальной тональности не более чем на терцию. Изучение навыков транспонирования имеет значение не только в плане их непосредственного практического приложения, но и помогает более быстрому и точному прочтению нотного текста в оригинальной тональности. Это полезное следствие занятий достигается при использовании метода интервального перемещения. В этом случае и зрение, и слух приучаются к очень внимательному отношению к интервальным связям звуков, к определению каждой ноты не по ее абсолютной высоте, а из соотношения с высотой предыдущей. Это условие ведет к образованию связного восприятия нотного письма. Навык транспонирования вырабатывается, основываясь на ранее перечисленных навыках. Процесс транспонирования, как и прочтение нотного текста в оригинале, является процессом многосторонним, требующим гибкого приспособления внимания к различным музыкальным формам. Вместить его в один какой-либо прием, в один рецепт можно только в отвлечении от живой практики. А практика-это систематические занятия, требующие от концертмейстера владения всеми перечисленными навыками.

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

Рассмотрев круг навыков, необходимых пианисту для практической деятельности концертмейстера и методику их воспитания, а также способы их использования в художественных целях полезно добавить ряд практических советов для успешной профессиональной деятельности.

- Не следует жалеть дополнительных трудов и усилий. Свободное время посвящать ознакомлению с бытующим в театре и на эстраде репертуаром. Посещать выступления более опытных профессионалов.
- С охотой встречать согласие партнеров на дополнительные репетиции. Использовать все возможности совместной работы с ними над репертуаром.
- Не прекращать тренировки в основных навыках, продолжая их совершенствовать.
- Добросовестно относиться к своим выступлениям. Все выступления должны быть равно ответственными, независимо от аудитории и условий.
- Не упускать возможности знакомиться практически с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства.

Перевертывание нот. Эта необходимость сопровождает концертмейстера всю его жизнь на эстраде. Настойчивый совет приучаться самому переворачивать страницы. Пользование услугами случайных лиц может создать весьма критические положения. Подобный любитель способен перевернуть сразу две страницы, либо, заслушавшись певца или скрипача, вообще забыть о своих обязанностях. Для «безаварийного» перевертывания страниц следует просмотреть последние такты каждой страницы и первые такты каждой следующей за ней и установить наиболее удобные для перевертывания места. Таким удобным местом могут быть паузы в одной из рук, или возможность совмещения обеих партий в одной руке. Такой удобный момент может оказаться не непосредственно перед переворотом, а несколько ранее или наоборот, позже, то есть уже на другой странице. В таких случаях следует запомнить ту часть текста, которая во время перевертывания не будет в поле зрения. Постепенно, с опытом, такая «техника» станет привычкой и тем разрешиться этот имеющий практическое значение вопрос.

Нужно выработать также привычку перед выходом на сцену обязательно перелистывать все страницы нот, чтобы убедиться, что они лежат в нужном

порядке, удобны для перевертывания. В случае необходимости следует легко отогнуть нижние или верхние края страниц.

При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, концертмейстер должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки не допустимо. В равной степени не допустимо свою досаду на ошибку выражать мимикой или каким-либо жестом.

В случае, если произошло расхождение с солистом (независимо от того по чьей вине оно получилось), концертмейстер должен быстро по нотам «поймать» солиста, «перескочив» на соответствующее место в партии аккомпанемента. Звучность рояля на это время следует приглушить, чтобы не были резко заметны неизбежные при этом неполадки.

Если солист пропустил свое вступление, концертмейстеру нужно умело и находчиво вернуться назад и музыкальными средствами (замедлением темпа, некоторым усилением звука) показать солисту момент вступления. Возможно (если исполнитель- певец), при этом придется помочь найти солисту и первый звук его вступления, ударив его за мгновение до этого. А возможно и подсказать первые слова. Предвидеть все случаи подобных неожиданностей, конечно, трудно. Следует всегда быть наготове и найти остроумный выход из такого «несчастливого случая».

До начала концерта рекомендуется ознакомиться с инструментом, с его достоинствами и недостатками, с состоянием педалей, убедиться в исправности всех клавиш и в достаточной освещенности пюпитра.

Перед балетным номером следует позаботиться о том, чтобы рояль был повернут таким образом, чтобы концертмейстер мог видеть танцующих. Репетиция с балетным номером безусловно обязательна. Пианист, не будучи в состоянии здесь руководствоваться слуховыми ощущениями, должен пользоваться в какой-то мере зрением.

Перед выступлением рекомендуется хотя бы одна репетиция.

Концертмейстер должен заботиться о своем артистическом самочувствии на эстраде не менее всякого иного артиста, и поэтому перед выступлением

должен отдохнуть и сосредоточиться. Он должен помнить, что от его самообладания и артистической сосредоточенности зависит не только успешность его выступления, но и успех сопровождаемого им солиста.

Проходить на сцену и со сцены концертмейстеру лучше сзади рояля, тогда как солист может появляться и перед роялем. Начинать играть следует только по знаку исполнителя (о чем с ним заранее условиться).

Концертмейстер по своей профессиональной специфике является участником коллективного творческого содружества и в своей профессиональной деятельности должен неизменно считаться с этикой его этикой.

Данные методические рекомендации носят практический характер и несомненно могут оказаться полезными для концертмейстеров.

### **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

1. Николай Александрович Крючков «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». Ленинград, 1961 г.
2. Рудольф Гартман «Работа концертмейстера». Берлин, 1925г.
3. Филипп-Эммануил Бах «Опыт изложения правильного способа игры на клавиноде. Вторая часть, в которой излагается учение об аккомпанементе и свободной фантазии». Берлин, 1762 г. Перевод Н. А. Крючкова.
4. Франсуа Куперен «Искусство прикосновения к клавесину». 18 век