Методическая разработка на тему:

**«Особенности деятельности концертмейстера»**

Уточкина А.В., педагог дополнительного образования, концертмейстер

Центр творческого развития и гуманитарного образования «На Васильевском»

С появлением консерватории в Санкт-Петербурге началась новая эпоха в музыкальной истории России, эпоха отечественного музыкального профессионализма, навсегда оставившая в прошлом дилетантское отношение к музыке. И в этом огромная заслуга организатора и первого ректора петербургской консерватории А.Г.Рубинштейна. Были открыты классы для тренировки навыков совместной игры, чтения с листа и транспонирования фортепианных и оркестровых произведений.

В последние годы в России на музыкальных факультетах введена специализация, которая дает возможность студенту получить квалификацию «концертмейстер». Предмету «концертмейстерский класс» уделяется большое внимание, учитывая индивидуальные способности учащихся, определены годовые и зачетно-экзаменационные требования. При выборе концертмейстерского направления очень важен высокий уровень профессиональных знаний и умений в исполнительской сфере.

Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: участие в концертах, выступления на конкурсах, фестивалях, экзаменах и др. Исполнительский процесс в концертмейстерском искусстве состоит из двух основных частей: становление исполнительского замысла и его воплощение. Процесс становления исполнительского замысла начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным его воспроизведением на фортепиано. После знакомства с авторским текстом происходит осознание образного строя музыкального сочинения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения. Затем следует новый этап в творческой работе пианиста – эстетическая оценка музыкального произведения. Концертмейстер в этот период вырабатывает собственное отношение к рассматриваемому сочинению. Эстетическая оценка - своего рода эмоционально-образное отражение услышанного. Огромное значение имеет музыкальное восприятие, через которое происходит эмоциональная реакция на звучащую музыку. Именно эстетическая оценка музыкального произведения поможет концертмейстеру продвинуться к следующей задаче – созданию исполнительской трактовки. Постигая композиторский замысел, концертмейстер старается передать свое представление об идейно-художественном содержании музыкального произведения солисту, и вместе с тем помогает своему партнеру по сцене точно донести задуманное до слушателей.

 Одним из важнейших видов деятельности любого музыканта-исполнителя является аккомпанемент. В словаре В.Даля аккомпанемент определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание. Однако следует отметить, что в середине ХХ века слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку и трактуется по-иному, означая музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту и углубляющее художественное содержание произведения. Наконец, в конце ХХ века понятие «аккомпанемент», что в переводе с французского означает «сопровождать», стало рассматриваться исследователями и профессиональными музыкантами в нескольких значениях. Во-первых, это партия инструмента (например, фортепиано, гитары, домры и др.) или партии ансамбля инструментов, которые сопровождают сольную партию певца или инструменталиста и помогают ему точно исполнять свою партию; во-вторых, аккомпанемент в музыкальном произведении служит гармонической и ритмической опорой основному голосу, т.е. мелодии; в-третьих, аккомпанемент – исполнение музыкального сопровождения, искусство которого по своему художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения.

Характер и роль аккомпанемента, несомненно, зависят от эпохи, стиля, национальной принадлежности музыки. Например, в качестве простейших форм аккомпанемента, часто сопровождающих исполнение народной песни, могут рассматриваться хлопанье в ладоши или отбивание ритмической фигуры ногой. В античной и средневековой профессиональной музыке родственным аккомпанементу явлением было унисонное или октавное удвоение мелодии одним или несколькими инструментами. В древней культовой музыке широко использовался принцип гомофонии, где основным был верхний голос, а прочие выполняли функцию аккомпанемента, близкого к аккордовому. С развитием гомофонно-гармонического склада в конце ХVI-начале ХVII веков аккомпанемент понимается как гармоническая опора мелодии. В то время было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанемента, только намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (генерал-бас или цифрованный бас). От исполнителя требовалась изрядная доля фантазии, вкуса, дара импровизации для «расшифровки» подобного аккомпанемента. Со времен Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена аккомпанемент выписывался авторами полностью. В инструментальной и вокальной музыке ХIХ – ХХ вв. аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения превращается в равноправную партию ансамбля.

 Рассмотрим такое понятие как фактура. В широком смысле – это одна из сторон музыкальной формы в единстве со всеми средствами выразительности, а в более узком смысле означает конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение. Фактура аккомпанемента может быть либо усложнена, либо упрощена, в зависимости от технических возможностей пианиста и его музыкальных способностей вообще. Чаще всего в музыкальной практике пользуются такими вариантами упрощения фактуры аккомпанемента как снятие подголосков, упрощение или отказ от различных украшений, октавных удвоений, каких-либо сложных гармонических или ритмических фигураций и др.

 Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. В учебной, а затем и концертмейстерской практике часто бывают ситуации, когда у пианиста нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом, к тому же обилие репертуара, находящегося в работе с учащимися не создает условий для заучивания текстов наизусть и их приходится играть по нотам. От пианиста требуется быстрота реакции и ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке, динамике солиста, умение сразу охватить форму и характер произведения в целом. Прежде чем начать аккомпанировать с листа, пианист должен мысленно охватить весь нотный текст и литературный, если произведение написано для голоса в сопровождении фортепиано, представить себе характер произведения, определить тональность, основной темп, обратить внимание на изменения размера, темпа, динамики, штрихов и многое др. Мысленное прочтение нотного материала является эффективным методом для овладения навыком чтения с листа. Опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она будет доиграна до конца. При читке с листа исполнитель должен хорошо ориентироваться на клавиатуре, чтобы избегать постоянного взгляда на клавиши, соответственно он может мобилизовать все свое внимание на осознание читаемого нотного текста.

При чтении с листа аккомпанемента в ансамбле с певцом, хором или другим музыкальным инструментом категорически запрещаются любые остановки или исправления своих промахов, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает остановиться солиста. Концертмейстер должен постоянно и систематически тренироваться в чтении с листа, чтобы довести эти умения до автоматизма, однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без предварительной подготовки. Подобные навыки развивают у музыканта не только внутренний слух, но и аналитические способности. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, раскрыть внутреннюю линию музыкального образа, определить кульминацию. Необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного, тогда откроется возможность читать текст не «нота за нотой», а более крупными музыкальными фразами и предложениями, точно также как протекает и процесс чтения литературного текста. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, пытаясь исполнить всю фактуру сложного сочинения, но с опытом он научится и расчленять насыщенную фактуру, оставляя минимальную основу своей партии, и группировать ноты по смысловой принадлежности (мелодической или гармонической), и видеть заранее все изменения динамики, темпа, характера, тональности, фактуры и т.д.

«Ноты читал я как книгу», - так о себе говорил русский композитор 19 века А.С.Даргомыжский.

 Транспонирование - один из самых сложных навыков, который входит в число непременных условий, определяющих профессиональную пригодность концертмейстера. Для его освоения необходимо представить звучание произведения в основной тональности, понять внутреннюю логическую схему развития, линию мелодико-гармонического движения. При этом важно знать новую тональность, строение в ней основных аккордов. Для достижения наилучшего результата, как и в чтении с листа, прежде чем приступить к транспонированию произведения, необходимо предварительно посмотреть нотный материал, проанализировать его и только потом приступить к практическому воплощению.

 Нельзя обойти стороной и такой вид деятельности концертмейстера как подбор по слуху. Нередко возникают такие ситуации, когда ребенок услышал по радио, на телевидении, в интернете какую-либо мелодию или песенку, она ему очень понравилась, и с этим огромным желанием он приходит к педагогу и просит, чтобы это произведение оказалось в его репертуаре. Нот, к сожалению, нет, а горячее желание ребенка сыграть именно эту пьесу необходимо поддержать. Как же быть? И вот здесь-то и понадобится умение концертмейстера подобрать на слух и мелодию и аккомпанемент. Встречаются произведения, где нет вступления или заключения, пьесы куплетной формы, где необходимо придумать проигрыш, а может быть даже видоизменить, сварьировать фактуру. Весь этот арсенал должен находиться в профессиональных руках концертмейстера.

 Сфера деятельности концертмейстера достаточно разнообразна, что предоставляет пианисту возможность выбрать ту или иную область применения своих талантов и предпочтений, будь то хореография, сольное или хоровое пение, музыкальное оформление театральных спектаклей, игра в ансамбле с каким-либо музыкальным инструментом и многое др.

Хор – это творческий коллектив, в котором пробуждаются и развиваются способности к совместному музицированию, коммуникативные качества. Хормейстер добивается от коллектива единой манеры звукоизвлечения, артикуляции, дикции, следования дирижерскому жесту, следит, чтобы сливались голоса по тембру и динамике. Методика проведения занятий зависит от профессиональных предпочтений дирижера-хормейстера, в свою очередь обязанностью концертмейстера будет вникнуть в системный подход своего коллеги с тем, чтобы с успехом поддержать его в совместной работе или заменить в его отсутствие без ущерба для коллектива. Концертмейстеру необходимо ознакомится с основными приемами дирижерской техники, с 2,3,4-ех дольными сетками, с такими понятиями как ауфтакт, точка, цепное дыхание, так же он должен знать какими жестами изображаются штрихи, оттенки, взятие или снятие звука. Важным моментом в работе концертмейстера является умение видоизменять звучание музыки в зависимости от жестов дирижера. Например, показ динамических оттенков зависит от индивидуальности дирижера, один показывает f размашистым широким жестом, а другой небольшим, но очень энергичным. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается дирижерской сетки, мало уделяя внимание тактированию и всецело погружаясь в звук, его формирование, качество и способы звукоизвлечения. В свою очередь концертмейстеру придется сосредоточить все свое внимание на жестах хорового дирижера, в какой-то степени даже предугадывая, предвосхищая музыкальное желание своего коллеги.

Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание. Преодолеть молоточковую ударную природу фортепианного звука можно при условии определенного звукоизвлечения, пения на клавиатуре, стараясь подражать человеческому голосу. Причем подражать надо не абстрактному голосу, а конкретной партии, звучащей в данный момент в хоровой партитуре. Например, партия баса должна исполняться довольно густым бархатным звуком, богатой обертонами, партия сопрано - легким, как бы парящим звуком, меццо-сопрано или альтовая партия - темным, обволакивающим, а партия тенора - звонким, ярким звучанием. Умение «пропеть» на фортепиано мелодию свидетельствует о высоком мастерстве пианиста-концертмейстера, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущей тембром, зависит от степени воображения пианиста-исполнителя, и не в последнюю очередь и от его любви к голосам и хору. Продолжая мысль о пении на клавиатуре, приведу свидетельство современника М.И. Глинки:

«…Я глубоко благодарен Глинке за те поэтические минуты, которые испытывали мы, слушая его страстную и разумную игру на фортепиано. Каждая клавиша фортепиано издает у него тысячи разнородных звуков! И как мягки, как сладостны его звуки! Как плавны у него переходы! Ну, так ласково сливаются одни звуки с другими, так непрерывно бегут они друг за другом, что каждая его нота влюблена в другую и стремится за нею по внушению чувства!» Певческое мышление в инструментальной музыке всегда главенствовало в русской и композиторской и исполнительской школах. Начиная с того же М.И.Глинки эту традицию продолжали такие великие исполнители как Антон Рубинштейн, Сергей Рахманинов, Александр Зилоти, Владимир Горовиц и другие. И, наконец, подытоживая выше сказанное, хочется привести высказывание Ф.И.Шаляпина о его совместных выступлениях с С.В.Рахманиновым: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: не я пою, а мы поем».

 Одним из аспектов деятельности концертмейстера хора является то, что в своей повседневной практике он работает не только с хоровым коллективом, но и с группами партий, солистами, хоровыми ансамблями, при этом пианист имеет дело с хоровой партитурой, количество нотных строк которой составляет три-четыре, а то и более. Голоса могут перекрещиваться, (а если в партитуре присутствует партия тенора, то надо еще мыслить на октаву ниже), нотные штили в партитуре пестрят сменой то вокального, то инструментального облика, - все это требует от концертмейстера в высшей степени внимания не только зрительного ряда, но и средоточия мысли. Пианист в хоровом классе сталкивается с тремя видами нотного текста, а именно: тексты произведений для хора a capella (пение без инструментального сопровождения), тексты произведений, написанные для хора в сопровождении фортепиано и тексты переложений произведений для хора с оркестром, т.е. клавиры. Пианисту-исполнителю необходимо осмыслить, дифференцировать подход к каждому из видов нотного текста. Со стороны может показаться, что когда хор поет произведение a capella, пианист безучастен, дал тон для настройки (а может даже и этого не сделал, т.к. хормейстер воспользовался камертоном) и сидит, скучает, но это в корне неверно. Хоть акапелльное произведение и не содержит фортепианную партию, но предполагает активное участие концертмейстера. Слух пианиста идентифицируется со слухом поющих. Если концертмейстер имеет дело с клавирами, а за свою творческую исполнительскую жизнь он обязательно сталкивается с подобными произведениями, то ему необходимо научиться адаптировать нотный текст сообразно своим техническим возможностям и в то же время, не нарушая музыкальную концепцию, характер произведения.

 В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа, подбор по слуху или транспонирование. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных выступлений, концертов, концертмейстер в полной мере выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти яркую ассоциативную подсказку для артистического настроя. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить причины неважного исполнения, тем самым предотвращая в дальнейшем появления страха перед сценой. Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющих еще не вполне окрепшую психику и подверженным различным влияниям.

Необходимо отметить еще один момент: достижение всех поставленных перед концертмейстером целей и задач возможно при тесном взаимодействии с педагогом, при абсолютном профессиональном и взаимном доверии друг к другу. Для развития этих качеств полезным бывает совместное музицирование, нередко формирование профессиональных ансамблей, что приводит к взаимопониманию не только в исполнительском, но и в психологическом плане.

 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.

Следует подчеркнуть значимость единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла концертмейстера и солиста. Аккомпаниатор, тщательно анализирует особенности солирующей партии, изучает ее мелодическую линию, смысл и динамику развития, точность фразировки, рассматривает форму произведения, вычленяет из плотной фактуры главное и второстепенное, создает определенный колорит звучания, постигает замысел музыкального произведения, проникает в его характер.

 Волнение на эстраде проходит красной нитью по жизни любого музыканта, будь то солист или концертмейстер, маститый профессионал или делающий первые шаги юный исполнитель. Возможно, есть общие рекомендации по преодолению страха и волнения на сцене, но, на мой взгляд, каждый ищет свой путь, свои методы воздействия на собственный организм, свой способ преодоления излишних эмоций. Одно могу сказать определенно, лучшее «лекарство» от волнения – практика и еще раз практика! Чем чаще музыкант выходит на сцену, тем меньше он занимается поисками средств для преодоления своих страхов. При этом его голова все более занимается «прямым своим делом» - выявлением музыкально-художественного образа произведения.

 Удачными во всех отношениях профессиональными выступлениями чаще всего бывают те, в которых существует нерушимый союз педагога – концертмейстера – ученика. Именно поэтому те педагоги, которые умеют грамотно и корректно донести информацию, и концертмейстеры, умеющие правильно понять и принять пожелания педагога, имеют творчески отлаженный и успешный союз.