

Муниципальное автономное учреждение  
дополнительного образования  
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» муниципального образования  
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры  
городской округ город Радужный

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ 28 ОКТЯБРЯ 2015 ГОДА**

## **МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

### **Полифункциональная деятельность концертмейстера детской школы искусств**

Подготовила: Синюкова Флюра  
Людвикасовна  
преподаватель, концертмейстер

г. Радужный  
2015 год

Концертмейстерское искусство является неотъемлемой частью как музыкального исполнительства, так и образовательной деятельности преподавателя по классу фортепиано детской школы искусств. Едва ли какая-либо музыкальная деятельность может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности. В широком смысле, концертмейстер – это исполнитель, аккомпанирующий в публичных выступлениях солистам и ансамблям, он же - музыкант, разучивающий партии с певцами и инструменталистами, он же и руководитель оркестровой группы оркестра, в конце концов, он, по сути – правая рука хореографа. Первый среди равных в оркестре или ансамбле, концертмейстер, выступая в качестве аккомпаниатора, очень часто исполняет роль педагога-репетитора и, одновременно, является равноправным артистом, публично воплощающим музыкальное произведение наравне с единомышленниками. Применительно к деятельности музыканта-пианиста, концертмейстерство - одна из самых распространённых и востребованных профессий в реалиях нашего времени.

Рассмотрим становление данной профессиональной специализации в историческом ракурсе. Известно, что музыканты Средневековья совмещали функции исполнителя, владеющего несколькими инструментами, интерпретатора собственных произведений, композитора, педагога, дирижёра и аккомпаниатора. Первоначально основой для разнообразной деятельности музыканта служили импровизаторские способности, обеспечивающие профессиональную универсальность. Искусство аккомпанемента рассматривалось как своеобразная форма импровизации владеть которой был обязан в XVI-XVIII столетиях любой исполнитель. Эстетика Ренессанса, где основной идеей было развитие гармоничной и разносторонней личности, нашла отражение и в музыкальном искусстве. Педагогика и методика были ориентированы на воспитание творчески мыслящего композитора - исполнителя - педагога, для которого сочинение музыки, её исполнение и обучение ей составляли разные грани единой профессии музыканта. 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, 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. Так, в творчестве венских классиков можно встретить немало переложений фортепианных сонат для исполнения в ансамбле со скрипкой, что было продиктовано указанными выше причинами, а так же 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 требовала появления пианистов, владеющих искусством игры в ансамбле, способных быстро усваивать большой объём нотного текста. В этом случае функции пианиста, обычно не предполагающие педагогической помощи, были аккомпанирующими. На данном этапе уже отчётливо 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, скорее даже виртуоз-композитор, который царил на сцене, покоря слушателей артистизмом и блестящей техникой. В стремлении безраздельно властвовать над публикой, солист не желал делиться с кем-либо признанием и аплодисментами. От «антуража» отказался пианист Ф.Лист, а вслед за ним и другие исполнители-инструменталисты, поскольку 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. Со временем интерес к деятельности аккомпаниатора, как к возможному источнику заработка, стал повышаться. И.Гофман в своей книге «Фортепианная игра. Вопросы и ответы», исходя из актуальности проблемы, давал отдельные советы желающим совершенствоваться в этой области, особо выделив значение природных задатков, внутреннего чутья. Он отмечал, что обучение искусству аккомпанемента возможно лишь при опоре на уже имеющиеся задатки, при наличии эмпатии, что по своей природе выходит за рамки специфической музыкальной одарённости в сферу психологии. «Опыт может сделать многое, но не всё. Чутьё - это свойство природное», - писал он.

История становления концертмейстерства как профессии, отразившая неравноценное отношение к пианистам, работавшим в этой области, знает в то же время и 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. 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» сформированным под влиянием народно-песенной и романсовой культуры - её образно-поэтического начала.

Культурные преобразования, произошедшие в нашей стране после Великой Октябрьской революции, обусловили необходимость возникновения новой области концертмейстерской деятельности. Реформа музыкального образования 1922 года установила трёхступенчатую систему профессионально - музыкального обучения, помимо организации широкой сети музыкальных школ-семилеток общего музыкального развития, где со временем всё большее внимание уделялось профессиональной специализации исполнителей-инструменталистов, начиная с детского возраста. Фортепианная партия в произведениях педагогического репертуара, подавляющая часть которого была создана первыми советскими педагогами-инструменталистами, была очень проста и не требовала высокого исполнительского мастерства. К работе в качестве аккомпаниаторов привлекались способные учащиеся-пианисты, из которых позже формировались свои кадры профессиональных аккомпаниаторов.

Вместе с развитием инструментального образования, ростом исполнительского уровня учащихся и значительным расширением репертуара, возрастали требования к концертмейстеру не только в отношении его исполнительского мастерства, но и его педагогической ценности как партнёра-наставника в ансамбле, музыканта-художника. Уже в советское время Н. Крючков и А. Люблинский, авторы первых фундаментальных исследований в области концертмейстерства, учитывая особенности царившей в то время материалистической идеологии, осторожно делали прогноз, что в процессе сознательной тренировки навыков чтения с листа, транспонирования, репетиций с певцами или инструменталистами любой пианист способен научиться искусству аккомпанемента. Но между овладением навыками и знаниями и мастерством в любой области лежит та же дистанция, что и между ремеслом и искусством.

Дж. Мур, концертмейстер с мировой известностью, в своих воспоминаниях подчёркивает, что узкоспециальные навыки, коим при обучении уделяется первостепенное значение, сами по себе не определяют концертмейстерских способностей. Напротив, на протяжении всей книги автор не устаёт напоминать, что не менее важна чуткость - это человеческое качество, делающее концертмейстера мастером, художником, психологом. К концертмейстерской чуткости и интуиции, которую также именуют «концертмейстерской жилкой», апеллирует абсолютное большинство авторов многочисленных научно-методических источников, накопленных за три столетия.

Интуитивный уровень профессионального мышления и операционных действий, характеризующийся высокой скоростью креативных решений, для многих видов деятельности означает уровень мастерства, стоящий на порядок выше уровня ремесленнического профессионализма. Он желателен для педагога, врача, строителя и учёного, но многие достигают высоких результатов в профессии, обходясь и без интуиции. Для концертмейстера же интуитивный уровень - главный критерий профессионального мастерства, который невозможно заменить ни высоким уровнем исполнительского искусства, ни педагогическими способностями, ни даже их суммой. И, если по типологическим признакам концертмейстер может быть отнесён и к исполнителям и к педагогам, то по требованиям, которые профессия предъявляет к интуитивным свойствам, это музыкант, обладающий сверхразвитыми психологическими свойствами эмпатии, позволяющей налаживать с партнёром по ансамблю любого возраста, уровня исполнительских способностей, характера музыкальное и человеческое взаимопонимание. Не случайно В. Чачава назвал сутью концертмейстерского искусства триединство солиста, аккомпаниатора и равноправного партнера.

Концертмейстерская работа во многом зависима от внешних обстоятельств, что проявляется в постоянной смене творческих партнеров, репетиционных и сценических площадок, ускоренных сроках подготовки

концертных программ, широком диапазоне часто возникающих нестандартных ситуаций в процессе концертных выступлений, которые требуют быстрого реагирования. В концертмейстерской деятельности профессиональная мобильность является одним из основополагающих факторов, обеспечивающих стабильность творческого процесса и достижение художественного результата. К огромному сожалению, современная система профессиональной подготовки музыкантов-концертмейстеров построена без учета формирования качества профессиональной мобильности специалиста и направлена преимущественно на освоение специальных умений и навыков владения музыкальным инструментом, о чем неоднократно писали музыканты-педагоги Н.А. Крючков, Н.Я. Лузум, Е.М. Шендерович и другие. Обучение концертмейстеров в учебных заведениях, как правило, базируется на традиционных формах ансамблевого исполнительства с солистами-вокалистами и инструменталистами, носит сугубо академический характер и ориентировано на совершенствование навыков аккомпанемента. Проблемы межличностного взаимодействия музыкантов-партнеров, психологической адаптации концертмейстера в творческом коллективе, подготовки его к постановочно-сценической работе остаются «за кадром». Хотя очевидно, что в общем процессе воспроизведения музыки место концертмейстера всегда посредническое, сопровождающее, так как он действует не один.

Работа пианиста-концертмейстера в детской школе искусств (ДШИ) занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки исполнения музыкальных произведений в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского вокального исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Наиболее ярко посредническая миссия проявляется в отношениях: преподаватель ДШИ – концертмейстер – солист (обучающийся ДШИ). Объект отношений концертмейстера может быть расширен, тогда в него войдут и

инструмент, и музыкальное произведение, и даже композитор, который естественно попадает в поле отношений музыкантов. В таком случае концертмейстер становится посредником между солистом и музыкальным сочинением (или его автором). В конечном счете, посредничество является тем ключевым элементом, который позволяет говорить о сопровождении как о сущности профессии. Отсюда, сущностью деятельности концертмейстера в современной музыкальной практике следует считать «сопровождение» не только как чисто художественный процесс музицирования (аккомпанирования), но «сопровождение» как способ творчества, проявляющийся в поддержке любых инициатив в области музыки.

Опыт работы концертмейстеров ДШИ показывает, как сопровождение реализуется в контактах концертмейстера с солистом, камерным ансамблем или оркестром (организационный аспект), в процессе подготовки к концерту (педагогический аспект) и концертной деятельности (исполнительский аспект). Роль концертмейстера в этих отношениях может меняться от пассивной к активной и даже лидирующей, но суть всегда остается одна: обеспечение полноценного процесса художественного творчества солиста или коллектива музыкантов, то есть сопровождение творческого процесса. В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа и транспонирования.

В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроения. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сценофобии, страха перед повторением ошибок. Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными



различным влияниям окружающего мира. Поэтому, в ряду многих музыкальных профессий, концертмейстерство наиболее требовательно к универсальным коммуникативным способностям.

Особенности этой профессии отмечаются не только в многообразии видов творчества, типов и функций, но и в необходимости концентрации у музыканта этого профиля специальных способностей. Так, М. Смирнов пишет, что искусство требует от пианиста-аккомпаниатора не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, а также досконального знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах, с партитурой и т. д. Процесс созревания художественного замысла, его претворение в конкретных звуковых образах у концертмейстера и солиста различны, учитывая специфику исполнения на различных музыкальных инструментах. Индивидуальная работа может предшествовать или сопутствовать общим репетициям, но координация отдельных приемов и совместная их отработка являются непременным этапом преодоления трудностей ансамблевого произведения.

При совместном исполнении возникают задачи, требующие определенных навыков, один из которых – ансамблевая фокусировка слуха. Концертмейстер должен отказаться от привычной для солиста фокусировки слуха, так как звучание рояля необходимо соотносить со звучанием солиста. Дело не только во взаимном «прислушивании» партнеров друг к другу, в ясном понимании функций каждой партии в создании художественного образа, - слушать себя, слушать партнера – вот проявление настроенности внимания.

Игра в ансамбле требует от концертмейстера и исполнителя серьезного пересмотра привычных представлений о силе и тембре звучания. Грамотное исполнение подразумевает, в первую очередь, синхронное звучание инструментов концертмейстера и солиста, единство темпа и ритма, динамического плана, уравновешенность звукового баланса, согласованность в исполнении штрихов и фразировки.

Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью звуков и пауз у концертмейстера и солиста. Синхронность является основным качеством камерного ансамбля, так как требует единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса. Художественное единство совместной игры не может быть достигнуто путем принудительной нивелировки общего подчинения некоему среднему стандарту: он будет равно неудобен для партнеров. И темп, и ритм исполнения должны быть естественными для исполнителей. Следует учесть, что концертмейстеру при определении темпа помимо художественных соображений важно принимать во внимание «технические» возможности солиста. При выборе оптимального темпа исполнения нужно внутренним слухом прослушать окончание произведения, и начать его заново в нужном темпе и характере. Одновременное вступление концертмейстера и солиста (начало произведения) обычно достигается незаметным жестом одного из участников камерного ансамбля. Для подачи такого незаметного, но достаточно ясного и волевого сигнала и для мгновенного его восприятия необходима тренировка.

Синхронность вступления достижима легче, если речь идет о звуках, находящихся на сильной доле такта. Сложнее совместное исполнение в начале произведения синкоп, затактных фраз. Оно требует более искусного «сигнала» и особой договоренности партнеров.

Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем его возникновение. Не вместе снятое окончание музыкальной мысли производит такое же неприятное впечатление, как и не одновременность взятия звука. Синхронность вступления и снятия звука достигается легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры. Музыка начинается уже в ауфтакте. Единство «чувствования темпа» особенно слышно в паузах и в выдержанных звуках. Невыразительное исполнение пауз приводит к ускорению темпа, разрушению метроритмической структуры музыки. Концертмейстер и исполнитель должны обладать правильным ощущением

пропорций времени для художественно-выразительного исполнения. Как известно, реальное значение каждого нюанса нотного текста определяется общим характером произведения и смыслом того или иного фрагмента. Исполнительские умения в области приемов звукоизвлечения имеют в конечном итоге единственный результат – передать тончайшими изменениями силы звука и его тембра (краски) разнообразие движения силы чувств. В процессе работы с солистом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии.

Резюмируя вышеизложенное отметим, что работа концертмейстера – это сфера педагогической деятельности музыканта-пианиста, требующая достаточно обширных универсальных знаний, исполнительских умений и навыков, высокой музыкальной культуры, наличие целого комплекса личностных качеств. Являясь одним из видов исполнительской деятельности, функционал концертмейстера ДШИ глубоко специфичен и значительно отличается от деятельности пианиста-солиста. Специфика концертмейстерской деятельности обусловлена особенностями жанра ансамблевого исполнительства, предполагающего способность совершать согласованные действия для воплощения единого художественного замысла. В основе ансамблевого исполнительства единение художественных интересов и вкусов партнеров, то, что принято называть чувством ансамбля.

В этой связи концертмейстеру ДШИ необходимы специальные навыки совместного ансамблевого исполнительства, основанные на общности художественных задач, единстве эстетических ценностей и взглядов партнеров, на их взаимопонимании, психологическом контакте и творческой слаженности.

Несмотря на ряд существенных отличий от педагогических и исполнительских видов деятельности пианиста, для концертмейстера, работающего с обучающимися ДШИ, остаются актуальными наиболее универсальные полифункциональные критерии профессионального мастерства: интуиция, чутьё, эмпатия, такт, гибкость, которые позволяют обеспечить

ансамблевое единство и способствуют созданию художественной целостности музыкальной концепции.

В заключение хочется сказать, что работа концертмейстера с обучающимися ДШИ существенно отличается от работы концертмейстера, имеющего дело с исполнителями-профессионалами. Концертмейстеру ДШИ необходимо быть не просто хорошим пианистом, но и замечательным ансамблистом (уметь слушать и слышать юного исполнителя, подстраиваться под него и всячески ему помогать), чутким педагогом, реагирующим на изменяющееся поведение детей, тонким психологом, умеющим снять психологические зажимы и устранить моральный дискомфорт перед сценическим выступлением, а также мудрым, доброжелательным, эрудированным человеком.

### Список использованной литературы:

1. Боброва Э.В. Концертмейстерское мастерство Текст. / Э.В. Боброва // Программа дисциплины специализации по специальности 030700 «Музыкальное образование». – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004.
2. Бочкарев Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению / Л. Бочкарев: Автореф. дис. канд. психологических наук. М., 1975.
3. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром / Г. Брыкина // Фортепиано, №2, 1999.
4. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. ст., вып. 1 / Сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1988.
5. Горошко Н.Н. Формирование мастерства пианиста-концертмейстера: учебно-метод. пособие по курсу «История и теория концертмейстерского искусства»: Текст. / Н.Н. Горошко. Магнитогорск, МаГК им. М.И. Глинки, 2007.
6. Готсдинер А. Музыкальная психология Текст. / А. Готсдинер. М.: N13 Магистр, 1993.
7. Дапквашвили, Т. Камерный и инструментальный ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства Текст. / Т. Дапквашвили. – Тбилиси, 1989.
8. Дарвина О.Г. Исторический аспект формирования исполнительского стиля концертмейстера: учеб. пособие Текст. / О.Г. Дарвина. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2009.
9. Крючков Н.Л. Искусство аккомпанемента как предмет обучения Текст. / И.А. Крючков. Л.: Музгиз, 1961.
10. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс Текст. / Е.И. Кубанцева. – М.: Academia, 2002.
11. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003.

12. Лузум Н. Концертмейстер в камерно-вокальном исполнительстве Текст. / Н. Лузум // Концертмейстер: призвание и профессия: сб. ст. – Н-Новгород: НТК им. М. Глинки, 2000.
13. Максимов В.П. Основные компоненты концертмейстерского искусства Текст. / В.П. Максимов, Д.И. Варламов // Теория методика и практика музыкального исполнительства и педагогики: Межвуз. сб. науч. ст. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2002.
14. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке Текст. / Дж. Мур / Пер. с англ.; Предисловие В.Н. Чачавы. М.: Радуга, 1987.
15. О работе концертмейстера / Под ред. М. Смирнова. М.: Музыка, 1974.
16. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров / В.Н. Чачава // Фортепиано, №2, 2003.
17. Шендерович Е.М.: В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996.
18. Юдин И.И. Формирование концертмейстерского мастерства: Учеб.-метод. пособие. – Орел, 1999.