

Борисова Людмила Николаевна

концертмейстер

МАУДО г. Нижневартовска «ДШИ №1»

г. Нижневартовск, ХМАО – Югра

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КЛАССЕ

***Аннотация:** в рамках данной статьи освещена специфика работы концертмейстера в инструментальном классе. В частности, рассматривается работа со струнниками. Отмечены основные навыки, которыми должен обладать пианист-концертмейстер. Раскрыты этапы работы над музыкальными произведениями.*

***Ключевые слова:** концертмейстер, педагогический процесс, пианист, солист.*

В классе инструментального исполнительства огромную роль в процессе обучения и воспитания солиста наряду с педагогом по инструменту принадлежит концертмейстеру. Следует отметить, что искусство концертмейстерского мастерства дано не каждому пианисту, т.к. требует особых качеств, как в плане профессиональной подготовки, так и в плане личностных особенностей, т.е. особого призвания.

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.

Специфика работы концертмейстера в музыкальной школе состоит в том, что ему приходится сотрудничать с солистами или ансамблями разных музыкальных специальностей, поэтому к нему предъявляются требования

универсальности. Это понятие можно условно разделить на техническую и художественную сторону. К технической стороне работы концертмейстера можно отнести навыки и умения чтения с листа фортепианной партии любой сложности. При этом концертмейстер должен видеть партию солиста, понимать роли солиста и аккомпанемента, видеть форму музыкального произведения в целом. Также к техническим навыкам можно отнести владение навыками игры в ансамбле, умение транспонировать текст, если это понадобится в классе духовых инструментов или сольного пения.

К художественной стороне работы концертмейстера можно отнести работа с текстом, а, именно, умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора; 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. И конечно, обязательно знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т. п., альтовый и теноровый ключи.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. «Для этого, – советует Н. Крючков, – надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все негармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования».

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста» [1, 8]. Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. 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. В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо ознакомиться с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

Чтобы достичь взаимопонимания в музыкальном ансамбле существует очень развитый язык музыкальных символов и выразительных нюансов. Общение между солистом и концертмейстером происходит в разных музыкальных произведениях по-разному, в зависимости от роли солирующего инструмента и значения фортепианной партии. Например, в «Жиге» А. Корелли происходит своего рода состязание между скрипичной и фортепианной партией, при этом концертмейстер в своей партии должен симитировать штрихи и фразировку солиста. Но если исполнение пианиста перестает быть «отражательным», то фортепианное изложение становится активным и волевым, выходя на первый план. Другой характер общения происходит в виде сопоставления мелодических линий солиста и концертмейстера, что создает иллюзию разговора двух человек. В любом случае целостное впечатление от диалога возникает при условии полного и естественного общения партнеров, адресующих свои реплики не кому-то вообще, а именно «друг другу». От концертмейстера

требуется предельное внимание к фразировке солиста, к его «исполнительскому дыханию», развитию темы на *crescendo* и *diminuendo*, выразительному *ritenuto* при подходе к кульминации. От степени слитности внутреннего реального звучания будет зависеть качество ансамбля. Степенью владения этой способностью «внутреннего слышания» определяет то, что принято называть ансамблевой чуткостью. А солисты учатся слышать себя, своего концертмейстера и одновременное звучание ансамбля в целом.

Следующим и одним из фундаментальным этапом в работе с солистом является синхронность звучания. Это касается и темпа, и ритма, и динамики, и других компонентов ансамблевого звучания. При нарушении синхронности, музыкальное произведение, прежде всего, теряет свою целостность, яркость музыкального образа. Это происходит, когда не совпадает темп экспозиции и репризы. В таких случаях концертмейстер, как полноценный партнер, берет на себя роль ведущего, направляя общее движение, пока солист не выработает в совместной практике чувство темпа. Здесь важен постоянный слуховой контроль со стороны преподавателя, а также практика игры концертных выступлений.

Существуют моменты, когда солист допускает в исполнении фальшь. Концертмейстер может более ярко подать опорные звуки для исправления интонации, либо подыграть партию солисту в случае, если он не слышит неточностей. Кроме того, часто во время выступлений в силу волнения, сценической боязни или плохого знания текста возникают остановки или темповые и метроритмические поправки. В таких случаях опытный концертмейстер должен следить за игрой и вовремя подхватить инструменталиста, завуалировав погрешности в исполнении.

В любом случае, концертмейстеру должны быть присущи определенный комплекс психологических качеств личности: концентрация внимания, объем памяти, мобильность реакции, выдержка, педагогический такт. Кроме этого, конечно, творческое начало, знание теории музыкального искусства, исполнительского искусства, любовь к музыке и умение передать эту любовь детям.

Список литературы

1. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром [Текст] // Фортепиано. – 1999. – №2. – С. 14–15.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность [Текст] // Музыка в школе. – 2001. – №2. – С. 38–40.
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения [Текст]: Учебное пособие / Н. Крючков. – М.: Музыка, 1961.
4. Юдин А.Н. История и теория концертмейстерского искусства. Век двадцатый: Учебное пособие / А.Н. Юдин. – Электрон. текстовые данные. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2016. – 64 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/51680.html>
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога [Текст]: Монография / Е.М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.
6. Быкова О.В. Методическая разработка на тему «Специфика работы концертмейстера с вокалистами и солистами-инструменталистами» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-na-temu-specifika-raboti-koncertmeystera-s-vokalistami-i-solistamiinstrumentalistami-1207905.html> (дата обращения: 29.05.2018).