

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Чойская детская школа искусств»**

«Профессия - концертмейстер!»

(методическое пособие для концертмейстеров ДМШ и ДШИ)

Автор-составитель:

Одинцова Ольга Федоровна

с.Чоя. 2018г.

Содержание

Введение.

Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДМШ И ДШИ:

- 1.1. Мелодия и сопровождение, исторические предпосылки, сущность аккомпанемента;
- 1.2. Комплекс необходимых профессиональных навыков, специфика работы;
- 1.3. Психологические особенности ансамблевого исполнительства;
- 1.4. Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера;
- 1.5. Различные виды транспонирования и формы их реализации, подбор по слуху;
- 1.6. Особенности работы концертмейстеров при исполнении клавиров.

Глава 2. РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ:

- 2.1. В вокальном классе;
- 2.2. На занятиях хора;
- 2.3. В классе хореографии;
- 2.4. Роль концертных выступлений, проблема эстрадного волнения.

Глава 3. ВЫДАЮЩИЕСЯ МУЗЫКАНТЫ О ПРОФЕССИИ- КОНЦЕРТМЕЙСТЕР.

Заключение.

Литература.

Пояснительная записка.

Настоящее пособие предназначено для концертмейстеров детских музыкальных школ (ДМШ) и детских школ искусств (ДШИ).

Цель пособия:

обобщить имеющиеся методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой деятельности концертмейстера для того, чтобы укрепить профессиональные позиции концертмейстеров детской музыкальной школы.

Задачи данного пособия:

определить особенности деятельности концертмейстера-пианиста в условиях детской музыкальной школы; сформулировать и упорядочить формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися разных специальностей.

Практическое значение пособия состоит в том, что оно содержит необходимые рекомендации для начинающих концертмейстеров, которые помогут им лучше ориентироваться и совершенствоваться в данной специальности.

Пособие состоит из введения, трех глав, заключения и списка используемой литературы.

В первой главе раскрыт комплекс навыков, необходимых для деятельности концертмейстера. Вторая глава посвящена особенностям работы концертмейстера с учащимися различных специальностей: вокалистами, хореографами, а также в хоровых классах. Третья глава посвящена размышлениям выдающихся музыкантов о профессии-концертмейстер. В заключении подводятся итоги о специфике творческой деятельности концертмейстера музыкальной школы.

Введение.

Помните выражение: "Маэстро, музыку!"

Концертмейстер – и есть тот самый "маэстро". Среди пианистов эта профессия одна из самых распространенных. Квалифицированные концертмейстеры востребованы на всех отделениях музыкальной школы, на концертной эстраде. Солист и концертмейстер – это единый целостный творческий союз. Не каждый пианист способен быть концертмейстером. Искусство аккомпаниатора требует наличия высокого уровня исполнительской культуры, профессионального мастерства и особого призвания.

Концертмейстер должен уметь бегло читать с листа, транспонировать, быть эрудированным музыкантом. В поле его деятельности попадает большой и разнообразный репертуар.

Работа пианиста-концертмейстера в детской музыкальной школе занимает важное место. Творческая собранность, воля, бескомпромиссность художественных требований, неуклонная настойчивость, ответственность в достижении нужных художественных результатов, собственное музыкальное совершенствование отличают концертмейстера, чья задача совместно с педагогом по специальности научить учащегося музицировать в ансамбле, познакомить их с разнообразным миром музыки.

Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДМШ И ДШИ

1.1. Мелодия и сопровождение. Исторические предпосылки. Сущность аккомпанемента.

Концертмейстерство в его различных проявлениях, формируясь в тесном общении с оперной, вокальной, инструментальной музыкой и связанным с ними исполнительством, постепенно обрело статус самостоятельной специфической деятельности. Ее особенность проистекает из сосуществования двух функционально различных партий: клавирного аккомпанемента и солирующего голоса (инструмента), их особого ансамблевого взаимодействия. Аккомпанемент (от франц. *accompagnement*, *accompagner* — сопровождать) — инструментальное сопровождение одного солирующего голоса, мелодии. Мелодию всегда сопровождают ритм и гармония, но не стоит противопоставлять ритмо - гармоническую опору как "вертикаль" - "горизонтальности" мелоса. Содержательность в разной степени присуща всем формам аккомпанемента. "Дело в гармонии... и дело оркестровки... дорисовать... черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной... в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит - одним словом, придать ей характер, жизнь,"- писал М.И.Глинка. Следовательно, на плечи аккомпанемента ложится огромная нагрузка, ибо он должен достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения. Процесс выделения аккомпанемента в самостоятельную разновидность профессиональной работы пианиста начался во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерно - инструментальной и песенно - романсовой музыки потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало появление новых концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. Концертмейстеры того времени, как правило, были музыкантами «широкого профиля» и владели многими навыками: игрой с листа хоровой и симфонической партитуры, чтением

в различных ключах, транспонированием фортепианных партий и т. д. Важнейшую роль в становлении искусства аккомпанемента в России сыграли М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, Н. Метнер. Благодаря их исполнительской культуре аккомпанемент, как вид искусства вообрал в себя черты, свойственные национальному фортепьянному стилю. Певучее, «вокальное» звукоизвлечение, образная выразительность, идеальное владение техникой при отсутствии внешних эффектов стали наиболее ценными качествами игры не только в XIX, но и XX веках. К сожалению, в дальнейшем универсальность пианистов - концертмейстеров была практически утрачена. Среди причин следует указать все большую дифференциацию всех музыкальных специальностей, усложнение и увеличение количества произведений, написанных для каждой из них. Концертмейстеры стали специализироваться на работе с определенными исполнителями. Начавшееся в конце XIX века вычленение концертмейстерства в самостоятельную область творческо-исполнительской деятельности завершилось в XX столетии появлением профессии «концертмейстер». Новая профессия утверждалась в своих правах музыкантами, для которых концертмейстерство стало основным, а в некоторых случаях единственным видом творчества. Имена М. Бихтера, А. Меровича, С. Стучевского, М. Неменовой-Лунц, Е. Шендеровича, В. Чачавы и других выдающихся концертмейстеров стоят сегодня в одном ряду с именами знаменитых исполнителей-солистов. Лучших концертмейстеров отличает не только высочайший уровень профессионализма, но и наличие исполнительской индивидуальности, творческого почерка. Сейчас искусство аккомпанемента расценивается как состояние – это качественно новое понятие, которое вобрало в себя весь исторический опыт развития концертмейстерского искусства.

1.2. Комплекс профессиональных навыков концертмейстера. Специфика работы.

Концертмейстер должен хорошо владеть роялем, иметь достаточные музыкальные данные, уметь охватить форму произведения, а также обладать артистизмом, воображением и способностью вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Ему необходимо быстро осваивать музыкальный текст, комплексно охватывая трехстрочную и многострочную вертикаль. Ему также необходимо иметь педагогическое чутье и такт в работе с учащимися. От мастерства и вдохновения концертмейстера во многом зависит творческое состояние юных исполнителей. Специфика работы концертмейстера в современной музыкальной школе состоит в том, что ему приходится, сотрудничая с представителями разных музыкальных специальностей, знать особенности игры других музыкальных инструментов, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, следуя лучшим традициям исполнительского искусства. Концертмейстеру ДМШ и ДШИ в его профессиональной деятельности необходимы следующие знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста (коллектива), заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение выстроить единый исполнительский замысел с партнером;
- умение транспонировать текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами и хором;
- знание особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, умение правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- чутко реагировать на малейшие изменения темпа, настроения, характера исполнения, в случае надобности быть готовым незаметно подыграть мелодию;
- умение подобрать мелодию и аккомпанемент. Концертмейстер должен иметь большой и разнообразный репертуар, отражающий различные музыкальные стили и жанры. Совершенствование - отличительная черта любого концертмейстера, который проявляет интерес к новой музыке, знакомится с партитурой тех или иных произведений, слушает их в записи и в живом исполнении. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства. Все это способствует его профессиональному росту и мастерству. Специфика деятельности концертмейстера состоит в том, что он не солирует, а является одним из участников музыкального действия. Ему приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста, дирижера, сохраняя при этом свою индивидуальность.

1.3. Психологические особенности ансамблевого исполнительства.

При сравнении концертмейстера и пианиста-солиста ценность первого нередко ставится под сомнение с точки зрения критериев исполнительского мастерства. Замечательный концертмейстер XX века, Е.Шендерович, справедливо отмечал : " Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что не трудно назвать многих солистов - пианистов, весьма крупных концертантов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента,

однако абсолютно не проявивших себя в амплуа солиста". Юридически данное положение подтверждается сохраняющимся различием в статусах педагога и концертмейстера. Таким образом, при высокой практической востребованности в концертмейстерах, имеет место неопределённость типологического статуса профессии, поскольку, совмещая педагогические и исполнительские функции, концертмейстер, образно говоря, «сидит между двумя стульями». Сложность определения критериев профессионального мастерства объясняется феноменальностью главного качества, которым непременно должен обладать концертмейстер, интуицией, которую также именуют чутьём, тактом, «концертмейстерской жилкой». Каждому человеку, чья деятельность связана с высоким уровнем координации действий в группе : команде футболистов, операционной бригаде, актёрам на сцене - хорошо знакомо понятие единого психоэмоционального поля, обеспечивающего взаимопонимание и синхронизирующего процесс совместной работы. В ДМШ концертмейстеры встречаются с учащимися для совместных репетиций и стремятся как можно полнее понять, услышать, почувствовать солистов. При этом психическая энергия их действий объединяется, порождая единое психоэмоциональное поле. Подобный уровень взаимодействия может быть продемонстрирован концертмейстером с необходимой для профессии развитой интуицией при минимуме совместных репетиций. Концертмейстер должен обладать вниманием особого рода. Оно многоплоскостное. Его надо распределить не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту или коллективу и дирижеру – главному действующему лицу. Все это должно восприниматься целостно и требует огромной затраты душевных и физических сил. Быстрота реакции, мобильность, воля и самообладание также являются важными составляющими в профессиональной деятельности концертмейстера. Если учащийся на концерте, экзамене забыл или перепутал музыкальный текст , концертмейстер не должен прекращать игру, он вовремя подхватит солиста и поможет довести произведение до конца. Остановка игры концертмейстера равносильна провалу выступления.

1.4. Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера. Воспитание навыка быстрой ориентировки в фактуре фортепианного аккомпанемента.

В учебной практике ДМШ и ДШИ требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение охватить характер и настроение произведения. Пианист-солист выносит на сцену прочно выученные произведения. Концертмейстер же в силу специфики своей деятельности иногда не имеет достаточно времени на детальную работу. А порой выходит на концертную эстраду, читая с листа незнакомое произведение. Приобретается данный навык благодаря регулярному чтению нот с листа. Прочтению предшествует визуальное ознакомление с нотным текстом. Концертмейстер должен быстро понять художественный смысл произведения, самое характерное в его содержании; необ-

ходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного. Тогда появляется возможность читать текст не "нота за нотой", а крупными звуковыми комплексами. В психологии такое явление называется целостным или синтетическим восприятием.

Цель данного навыка в умении сразу понять структуру произведения, художественную идею и, соответственно его темп, характер, направленность образного развития, темброво - динамическое решение. Аккомпанируя солисту, читая произведение с листа, концертмейстер расчленяет фортепианную фактуру, оставляя самое необходимое, особенно в ситуации "когда руки не идут". Это главным образом ритмический и гармонический план, а мелодическая линия, как правило, звучит в партии солиста. Чаще всего в музыкальной практике пользуются такими вариантами упрощения фактуры: снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких-либо сложных гармонических фигураций и т.д. В связи с этим концертмейстер должен владеть навыками зрительного и слухового охвата всей партии. Трудно бывает тем пианистам, которые судорожно цепляются за все ноты, пытаясь исполнить всю фактуру. "Максимум музыки и минимум нот",- говорят опытные пианисты. При чтении аккордовой фактуры важным моментом является точная зрительная фиксация тех нот, которые при смене гармонии остаются в следующем аккорде, т.к. они закрепляют пальцы пианиста в определенном диапазоне клавиатуры, и уже вокруг них идет варьирование основного текста. Решающим условием непрерывного и выразительного исполнения по нотам является способность предугадывать его варианты изменения. Навык чтения с листа трехстрочной и многострочной партитуры формируется из нескольких стадий постепенного охвата трехстрочной партитуры:

- играют только сольная и басовая партии;
- исполняется вся трехстрочная партитура, но не буквально, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук. Иногда меняется последовательность звуков, снимаются удвоения, при этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом;
- пианист внимательно читает поэтический текст, затем играет одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом надо запомнить, в каких местах располагаются цезуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация. Приступая к игре, концертмейстер должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Чтение с листа не тождественно разбору произведения, оно означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение

навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, чтобы ярче раскрыть музыкальный образ.

1.5. Различные виды транспонирования и формы их реализации. Подбор по слуху.

Особое широкое применение транспонирование находит в вокальной практике. Транспонирование в процессе, которого все звуки переносятся вверх или вниз на определенный интервал, позволяет певцу исполнить вокальное произведение в удобной для него тесситуре. Основным условием грамотного транспонирования аккомпанемента является мысленное его воспроизведение в новой тональности. Для этого необходимо четко проанализировать тональный и гармонический план, модуляции и отклонения, структуру аккордов и изменение фактуры. Существуют различные способы и методы транспонирования. Один из них – метод гармонического анализа, который предпочтителен при транспонировании с несложной гармонической фигурацией. При транспонировании более сложных аккомпанементов, наряду с выше названными, применяется метод интервального перемещения, при котором зрительные впечатления переводятся в мышечные ощущения. При транспонировании мелодической линии используется анализ интервального рисунка мелодии. Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в определенной последовательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию. При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием, состоящий в следующем: если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше»; при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже». Специфика работы концертмейстера в ДМШ и ДШИ предполагает необходимость обладания такими навыками, как подбор по слуху сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, проигрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т. д. Такие навыки понадобятся при разучивании народных и популярных детских песен, не имеющих нот с полной фактурой. Гармонизация мелодий по слуху – практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Фактурное оформление подбираемого сопровождения должно отражать жанр и характер мелодии. Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, во втором эпизоде). Концертмейстер должен также овла-

деть навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с учащимися младшего возраста. Все вышесказанное предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического и особенно гармонического внутреннего слуха.

1.6. Особенности работы концертмейстера при исполнении клавиров.

Работая в старших классах струнных смычковых и духовых инструментов, концертмейстер должен обратить внимание на специфику исполнения переложений оркестровых партий в инструментальных концертах. Некоторые аккомпанементы хоровых произведений тоже являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. "Клавир является произведением, рожденным не для рояля, а переложением, единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте,"- писал Е.Шендерович. Специфика клавиров состоит в том, что композиторы, создавшие замечательные оркестровые партитуры, в работе над клавиром часто не учитывали особенности пианизма, перенасыщая фортепианную фактуру, затрудняя естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии клавира. Поэтому концертмейстерам необходимо упрощать эту фактуру, не в ущерб музыке, опираясь на личностный опыт, изобретательность и владение элементами импровизационности. Среди более конкретных пианистических рекомендаций обозначим следующий ряд:

- более удобное распределение рук (например, собрать весь гармонический фон в левой руке, оставив правой одну или две гармонических ноты, и это сразу придаст ей большую свободу и эластичность, а играемой мелодии - большую выразительность);
- если голоса распределяются далеко друг от друга, можно менять фактуру так, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения ;
- чередование рук в случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры;
- повторяющиеся ноты редко удобны, поэтому их можно распределить между руками, ломанные октавы можно исполнять также *martellato*;
- тремоло и сокращенную запись метрически ровных последовательностей нужно строго дифференцировать, и сначала показывать весь аккорд, а потом чередовать его части;
- интервальные и аккордовые последовательности можно упростить для достижения нужного темпа и блеска в легких и непринужденных пассажах. Перед

концертмейстерами, исполняющими клавиры, возникают трудности не только фактурного порядка. Не менее важными становятся вопросы звукоизвлечения (в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов). Говоря о многотембровости фортепианного звучания, нужно сделать акцент на степень музыкальной одаренности концертмейстера, его умение воплотить на рояле различные тембральные краски. В этих случаях пианисту желательно ознакомиться с оркестровой партитурой сочинения и звукозаписью, чтобы иметь представление об оркестровых красках оригинальной версии. Нужно стремиться передать тембровую окраску тех или иных инструментов. Следует учесть, что многие темпы при исполнении на рояле несколько «сдвигаются». Обусловлено это невозможностью достигнуть протяженности звучания аналогичной оркестровой. Атака звука у пианиста, безусловно, более определенная, чем у любой оркестровой группы. Необходимо учитывать еще один важный момент. Пытаясь воплотить на рояле «объемное» оркестровое звучание (особенно в кульминациях), концертмейстеру важно не допустить форсированного, жесткого звука при игре фортиссимо, соизмерять звучание фортепиано с возможностями солиста или хора. Инструментальные концерты, как правило, имеют двойную экспозицию и возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры - ее незаметность. В произведениях, имеющих выдающуюся ценность, желательно совсем обойтись без купюр.

Глава 2. РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

2.1. В классе вокала.

Работая с вокалистами, концертмейстер обязан подходить индивидуально к каждому исполнителю, учитывая степень творческой активности ученика, состояние его певческого аппарата. На первом уроке концертмейстер демонстрирует новое произведение, исполняя его несколько раз. В этом случае пианист может проиллюстрировать голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, или воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом (при этом необязательно исполнять всю фактуру). Важно сразу объяснить замысел композитора, увлечь и заинтересовать певца. Юному вокалисту необходимо пропеть мелодию нотами или голосом, следует выполнять эту работу последовательно, по фразам. Концертмейстер должен понимать специфику работы с вокалистами и обращать внимание на следующие моменты:

- точность воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии;
- целесообразная расстановка дыхания;
- прочтение поэтического текста;

- четкая дикция и артикуляция;
- динамика и балансировка звука.

Причины неточной интонации различны. Это может быть отсутствие определенных вокальных навыков, недостаточно развитый слух, физическое состояние ученика в день урока. Необходимо указать на интонационные ошибки в воспроизведении мелодии и помочь устранить их. Для этого полезно проследить гармоническую последовательность в аккомпанементе и соотношение ее с вокальной мелодией. Юные певцы нередко небрежно относятся к ритмическому рисунку мелодии, что соответственно искажает художественный замысел композитора. Полезно предложить ученику исполнить мелодию целиком или конкретную фразу, одновременно тактируя (хлопая в ладоши) или дирижируя. Концертмейстер при этом помогает вокалисту, играя партию аккомпанеента аккордами, сохраняя пульс произведения. С точки зрения агогики внимание концертмейстера должно быть направлено на взятие дыхания учеником, ферматы, tenuto, паузы. Допустимо при исполнении длинных нот вокалистом слегка ускорять темп в сопровождении. Целесообразно отметить в фортепианной партии цезуры (взятие дыхания). Основу содержания вокального произведения составляет поэтический текст, поэтому необходимо обратить внимание ученика на его вдумчивое прочтение с верными логическими ударениями, смысловыми паузами. При этом не забывать, что в работе над фразировкой целесообразно идти от музыкального содержания. Важно выявить наиболее значительные фразы, определить кульминацию и помнить, что слово должно быть не только хорошо произнесено, но и "окрашено" настроением всего произведения. Донесение до слушателей поэтического текста зависит от дикции вокалиста – произношения гласных и согласных, которая в свою очередь зависит от подвижности артикуляционного аппарата певца (рот, губы, язык, мягкое и твердое нёбо). Необходимо помогать вокалисту правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Следует объяснить, как постепенно готовить кульминацию, не допуская динамического предела в низком и среднем регистрах. Вредны пробы высоких нот, если ученик еще не готов к ним, т.к. нерациональная певческая нагрузка разрушающим образом действует на голосовой аппарат, переутомляя его. Концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности зависит и звучание солиста. Выразительное, тонкое исполнение фортепианной фактуры приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от форсированного звука.

2.2. На занятиях хора

Среди концертмейстерских специализаций деятельность концертмейстера хора является наиболее трудоемкой. Концертмейстер хора работает с солистами, коллективом и его группами; он имеет дело с хоровой партитурой; работает с клавирной версией оркестровой партии; он подчинен не столько ансамблевым установ-

кам и своим художественным находкам, сколько воле третьего лица — дирижера-хормейстера. Можно выделить несколько этапов работы концертмейстера над фортепианной партией в произведениях для хора:

- первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком - с совмещением вокальных и фортепианной партий;
- выучивание своей партии и хоровой партитуры;
- правильное определение темпа, динамическое разнообразие;
- репетиционный процесс в ансамбле с хором;
- воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

Перед тем как выйти к хору с новым произведением, концертмейстер знакомится с ним во внеурочное время. Для предварительного ознакомления концертмейстера с хоровым произведением есть своя методика. Сначала рекомендуется сыграть вокальные партии в совмещенном виде на рояле, а также ознакомиться с каждой партией отдельно путем интонирования ее голосом. Задача пианиста — увлечь и заинтересовать хористов при первом исполнении хорового сочинения. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, штрихи, соблюдение цезур для взятия дыхания и т. д.). Умение «пропеть» на фортепиано мелодию является свидетельством мастерства, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера и, не в последнюю очередь, от его любви к голосам, к хору. Это поможет хористам понять сущность нового произведения. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения хоровой партитуры с листа, а также без умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Одним из важных навыков концертмейстера хора является умение играть «под руку», т. е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомиться с основными приемами дирижирования, с 2х, 3х, 4х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звука», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями - это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен учитывать, что любой хоровой коллектив обладает возможностями, намного превосходящими возможности одного певца и по динамике и по гармонической насыщенности, а потому и игра концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной. Целесообразно найти такое звучание фортепианной партии, при кото-

ром пианист не будет ни «под» хором, ни «над» ним. О достижении звукового баланса Дж. Мур пишет, что "... до тех пор, пока аккомпаниатор не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. При этом ему будет казаться, что он достиг звукового баланса, но подобное исполнение не доставит удовольствия ни искушенному слушателю, ни певцу, лишенному столь нужной ему поддержки."

В повседневной практике концертмейстер имеет дело с тремя видами нотного текста, а именно- текстами для хора *a capella*; текстами произведений, написанных для хора и фортепиано; текстами переложений произведений для хора с оркестром, т.е. с клавирами. Необходим дифференцированный подход к каждому из видов нотного текста. Концертмейстер должен наладить особую духовную связь с хормейстером и всецело разделить с ним ответственность за те или иные аспекты интерпретации. Стремление объединиться в творческих устремлениях с партнером, будь то вокалист, дирижер или хоровой ансамбль - одно из главных условий успешного ансамбля. По мнению Е. Шендеровича, «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом, - это основное условие для работы ... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера».

2.3. В классе хореографии.

Рассмотрим деятельность концертмейстера-пианиста, работающего с детьми разных возрастных групп на занятиях хореографии.

Искусство танца без музыки существовать не может. Поэтому на занятиях в хореографических классах с детьми работают два педагога – хореограф и музыкант (концертмейстер). Дети получают не только физическое развитие, но и музыкальное.

Успех работы с детьми во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно и художественно пианист исполняет музыку, доносит ее содержание до детей. Ясная фразировка, яркие динамические контрасты помогают детям услышать музыку и отразить ее в танцевальных движениях.

Уроки хореографии от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Музыкальное оформление урока должно прививать учащимся осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, ребенок сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер. У детей формируются первичные эстетические оценки. На занятиях хореографии учащиеся приобщаются к лучшим образцам народной, классической и современной музыки,

и, таким образом, формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и образное мышление, которые помогают при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве. Концертмейстер ненавязчиво учит детей отличать произведения разных эпох, стилей, жанров.

В процессе обучения хореографии осуществляются следующие задачи музыкального воспитания:

Развитие музыкального восприятия метроритма;

Ритмичное исполнение движений под музыку, умение воспринимать их в единстве;

Умение согласовывать характер движения с характером музыки;

Развитие воображения, художественно-творческих способностей;

Расширение музыкального кругозора детей.

В работе концертмейстера всегда есть объективные сложности. Ему приходится работать с детьми разного возраста (от начинающих школьников до выпускников), с педагогами разных танцевальных направлений – народной хореографии, классического и современного танца. Путь один – постоянное совершенствование, серьезный творческий подход к работе.

В обязанности концертмейстера хореографических классов входит:

Репертуарный подбор музыкальных произведений для занятий, постоянное расширение музыкального багажа и знаний о природе танца, его характерных особенностях;

Изучение опыта работы по эстетическому воспитанию детей в хореографических коллективах, в частности, по музыкальному развитию;

Результативная работа в хореографических классах возможна только в содружестве педагога-хореографа и музыканта. И здесь можно говорить о субъективной позиции, потому что не малую роль играет психологическая совместимость, личностные качества концертмейстера и хореографа. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелюбия непринужденности, взаимопонимания.

Технология подбора музыкальных произведений базируется на глубоких знаниях концертмейстера системно-хореографического образования и предполагает:

знание школ и направлений танцевального искусства;

знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии;

знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов;

знание хореографической терминологии (в частности, на французском языке);

К подбору музыкальных фрагментов предъявляются требования по следующим моментам:

характеру;

темпу;

метро-ритму (размер, акценты и ритмический рисунок);

форме музыкального произведения (одночастное, двухчастное, трехчастное, вступление, заключение).

Музыку для сопровождения танцевальных упражнений необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, не эмоциональному выполнению упражнений танцующими. Не желательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание учащихся; не способствует усвоению и запоминанию ими движений.

Основные этапы ознакомления детей с музыкальным сопровождением на уроках классического и народно-сценического экзерсиса.

Первый этап – первоначальное знакомство с музыкальным произведением. Здесь ставятся задачи:

ознакомить учащихся с музыкальными фрагментами,

научить вслушиваться и эмоционально откликаться на выраженные в них чувства.

Второй этап – формирование умений в области музыкального исполнения движений, восприятия музыкального сопровождения в единстве с движениями. Здесь ставятся задачи:

умение исполнять движения в соответствии с характером музыки,

углубленное восприятие и передача настроения музыки в движении,

координация слуха и характера движений.

На этом этапе выявляются все неточности в исполнении, исправляются ошибки, постепенно вырабатываются оптимальные приемы выполнения хореографических заданий.

Третий этап – образование и закрепление навыков, то есть автоматизация способов выполнения заданий в точном соответствии с характером, темпом, ритмическим рисунком музыкального фрагмента.

Он ставит следующие задачи:

эмоционально-выразительное выполнение упражнений экзерсиса,

развитие самостоятельной творческой активности детей.

На этом этапе закрепляется все то, что отработывалось в процессе обучения на втором этапе. Слуховой и зрительный контроль подкрепляется двигательным.

Автоматизируется способ выполнения задания. Учащиеся сознательно решают поставленные перед ними задачи, опираясь на приобретенные навыки слушания и танца. В процессе систематической работы, учащиеся приобретают умение слушать музыку, запоминать и узнавать ее. Они проникаются содержанием произведения, красотой формы, образов. У детей развивается интерес и любовь к музыке. Через музыкальные образы дети познают прекрасное в окружающей действительности.

Основополагающими дисциплинами в хореографии являются классический и народно-сценический танец. Изучение классического танца обычно начинается с разучивания классического экзерсиса, именно он занимает основную часть урока (экзерсис у палки, на середине зала и *allegro*). Изучение народно-сценического танца так же начинается с изучения экзерсиса у палки и на середине зала.

Подбор музыкального материала на занятиях хореографии ведется концертмейстером в соответствии с программными требованиями хореографа. Экзерсис у палки состоит из конкретных упражнений, к каждому из которых предъявляются свои определенные музыкальные требования.

На первом году обучения дети занимаются ритмикой. В этот момент вырабатывается правильная координация движений, постановка корпуса, головы, рук, развивается мускулатура ног. В процессе этих занятий они получают знания о ритмической организации, размерах, музыкальных образах, которые они воплощают в танцах, этюдах.

В процессе работы происходит знакомство с музыкой и ритмическим рисунком марша, польки, вальса, мазурки, полонеза, на не сложных музыкальных примерах. На следующем этапе обучения дети вновь сталкиваются с этими танцами или движениями, но уже на более сложном музыкальном материале.

На втором году обучения хореографии вводится классический танец, как основа всего последующего обучения, построенного на лучших образцах мирового хореографического искусства.

Остановимся на принципах подхода концертмейстера к подбору музыкальных фрагментов для уроков классического экзерсиса у палки. Классический экзерсис на протяжении всего обучения имеет определенный набор элементов, которые изучаются из года в год, но по мере усвоения, постоянно усложняются, комбинируются. Музыкальное оформление уроков классического танца должно быть весьма разнообразно как по мелодике, так и ритму. Помимо использования нотного материала, возможны и желательны музыкальные импровизации пианиста.

Музыкальные фрагменты для классического экзерсиса должны обладать следующими свойствами:

Квадратность.

Определенный ритмический рисунок и темп.

Наличие затактов.

Темповые и метрические особенности.

Подводя итоги вышеизложенного, хочется еще раз отметить специфичность работы концертмейстера в классе хореографии. Он должен уметь применить свои знания, продемонстрировать владение техникой, при этом проявить артистизм и разносторонние музыкально-исполнительские дарования.

2.4. Роль концертных выступлений, проблема сценического волнения.

В период обучения учащимся приходится часто выступать перед аудиторией на зачетах, академических, классных концертах, экзаменах, конкурсах, фестивалях. Поэтому одним из самых существенных моментов является его поведение на эстраде, сценическое самочувствие. Вся работа, которая велась учеником над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления; только оно определяет меру выученности материала, степень одаренности ребенка, его психологическую устойчивость и многое другое. Исполнительское поведение требует особого воспитания. Немаловажную роль для выступлений на эстраде играют первые выступления ученика. Начинать можно с классных концертов, учитывая, что дети младшего возраста с удовольствием играют перед своими сверстниками и родителями, практически не волнуясь. Важно понимать, что состояние, которое именуют "концертным или эстрадным" волнением, - явление положительного порядка. Педагог совместно с концертмейстером обязан так вести учебный процесс, чтобы ученик воспринимал выступление как награду за труд, праздничный процесс, а не повинность. Неу-

дачное выступление на концерте может стать "психологической травмой", нарушающей дальнейшее продвижение ученика. Концертмейстеру следует изучить личностные особенности ребенка, отрицательные и положительные стороны его психики, характера, эмоционально - волевой сферы. Необходимо определить и тип темперамента ученика.

Сангвиник быстро увлекается, но рано остывает, играет ярко, хвастливо, но не склонен к глубине. Не обижается на критику, но быстро забывает её. Недорабатывает текст.

Холерик волнуется сильно, увлечённо играет, если пьеса нравится, и может сыграть даже лучше, чем на репетиции. Замечания вызывают злость, обиду, ищет причины вовне, если неудачно выступил.

Флегматик – тугодум. Уравновешен, настойчив, трудолюбив, трудоспособен. Но мало эмоционален. Замечания принимает деловито, молча, не спорит.

Меланхолик – малоработоспособен, быстро утомляется, замечания принимает болезненно. Эмоционален, неудачи переживает долго.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками - солистами. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Нужно как можно раньше, еще в классе, научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу. Концертмейстеру не следует диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог должны стремиться выявить инициативу ученика. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как средство эмоционально разбудить ученика. Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов: знать, в каком месте текста он сейчас играет, помочь сделать эту погрешность менее заметной. Более каверзной является другая типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы. Иногда даже способный ученик может запутаться в тексте и останавливается. Во избежание такой ситуации лучше обговаривать до концерта, с каких мест может быть возобновлено исполнение. Концертмейстер хора часто оказывается в ситуации, когда нет возможности репетировать в концертном зале накануне выступления, и

пианист вынужден приспосабливаться к акустике зала, звучанию хора и рояля прямо во время выступления. В этом случае концертмейстеру необходимо проявить исполнительскую волю, мобилизовать свое внимание, контролировать звуковой баланс и сохранить свободу "пальцевую" и "умственную". Успех выступления зависит от предварительной домашней работы концертмейстера, которую нужно рассматривать, как повседневный, упорный и терпеливый труд. Необходимо также развивать свою исполнительскую память, т.к. наиболее неудобные в пианистическом плане места в фортепианной партии иногда рекомендуется учить наизусть. "На эстраде надо только слушать себя и следить за логикой исполнения. Исходная точка создается раньше", - говорил К.Н. Игумнов. Роль концертных выступлений велика. Для учеников они носят воспитательный характер, заставляют проявлять характер и волю, концентрируют внимание и самоконтроль. "Даже если они (ученики) не станут артистами, то на родительских и академических концертах они почувствуют захватывающий дух сцены, они будут заниматься, гордиться собой, им будет к чему стремиться дальше", - говорил Л. Баренбойм, - познать артистическое самочувствие полезно всем, это пригодится в любой работе». Для концертмейстеров роль концертных выступлений не менее значима. Чем чаще он музицирует на эстраде, тем меньше у него страх перед аудиторией, боязнь ошибиться, забыть ноты. Остановка игры концертмейстера равносильна провалу.

Глава 3. ВЫДАЮЩИЕСЯ МУЗЫКАНТЫ О ПРОФЕССИИ - КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О ликах пианизма и концертмейстерского искусства поэтесса Лилия Виноградова беседует с исполнительным директором Российской гильдии пианистов-концертмейстеров – пианисткой и педагогом Ольгой Бер и ее мамой – профессором РАМ им. Гнесиных Марией Наумовной Бер...

В нынешнем году исполняется пятьдесят лет, как Мария Наумовна Бер начала работать концертмейстером в вокальном классе. «Это оказалась фантастическая любовь всей моей жизни, которая не угасает до сих пор, и, как ни странно, расцветает все больше с каждым днем», – признается пианистка.

За плечами Марии Наумовны сорок лет концертмейстерской практики с вокалистами и двадцать два года преподавательской деятельности – сначала концертмейстерского мастерства и затем камерного пения в вокальном классе.

Свою любовь к камерному пению Мария Наумовна объясняет своей давней увлеченностью театром: «В процессе создания романса я нашла возможность воплотить все свои артистические интересы», – замечает пианистка.

Дипломант всероссийских и международных конкурсов Ольга Бер выбрала путь, отличный от маминого. Она начала преподавать, будучи еще студенткой Государственной классической Академии им. Маймонида. Но благодаря широте му-

зыкальных интересов, не остановилась на работе с вокалистами и в разное время была концертмейстером в хоре, ансамбле народных инструментов, инструментальных классах.

«Профессия концертмейстера предоставляет для пианиста наиболее широкий спектр возможностей самореализации, – отмечает Ольга. – Другое дело, что вопрос трудоустройства для пианистов, даже самых хороших, стоит всегда весьма остро. Если пианист морально не готов играть с кем-то и для кого-то – спуститься на ступеньку ниже своих достижений, то это бывает довольно трагический момент. Возможностей на самом деле много: кто-то уезжает на дальнейшую учебу за границу, другие остаются в России и поступают в аспирантуру, но ничто из этого не гарантирует желанную занятость в будущем. С этой точки зрения работа в различных ансамблях – всё-таки определенный выход из ситуации. Дело в том, что наша профессия априори творческая, и многое зависит в первую очередь от самого человека. Придумывай, создавай, реализуй – этого за тебя никто делать не будет», – заключает пианистка.

В настоящее время Ольга Бер – концертмейстер Московской государственной консерватории и преподаватель концертмейстерского мастерства Музыкального колледжа при консерватории. Однако главным своим детищем она считает Гильдию пианистов-концертмейстеров России, которую вместе с Марией Баранкиной создала в 2003 году. Неудивительно, что бессменным экспертом ежегодной Школы концертмейстерского мастерства, проводимой Гильдией, является Мария Наумовна Бер, которая всецело поддерживает большие начинания дочери.

Фортепиано, раскрывающее оркестровую красочность произведения... Фортепиано, дисциплинирующее музыкальное исполнение... Фортепиано, дарующее жизнь шедевр... Всё это возможно только в руках одаренного концертмейстера, – утверждает многогранный музыкант, эрудит и философ музыки Александр Майкапар...

Музыкант убежден, что концертмейстер не только не обделен в творческом поиске, но и несет ответственность за решение весьма неординарных и увлекательных художественных задач.

«Совершенно неверна та позиция, которая гласит, что концертмейстер должен максимально стушеваться и дать дорогу солисту, – делится размышлениями Александр Майкапар. – Даже в каких-то неоспоримых эпизодах, где голос доминирует, связующие несколько нот музыкального сопровождения соединяют одно вокальное построение с другим. Если это будет сделано невнятно, то целостность произведения будет разрушена».

А что говорить, когда пианист принимает участие в исполнении оперных арий, – продолжает музыкант, – ведь здесь сплошь и рядом возникают ассоциации с орке-

стром и различными инструментами. Штабель (австрийский пианист и педагог, — прим. ред.) говорил: “Когда я беру на рояле терцию, я уже слышу два инструмента”. И я его очень хорошо понимаю. Возможно, я скажу крамольную вещь, но весь фортепианный Бетховен состоялся в последний период творчества. Его поздние сонаты (№№ 30, 31) — это подлинно фортепианная музыка. А его знаменитая «Лунная соната» (№14) — по своим идеям это оркестровое произведение, записанное для возможностей сыграть его на фортепиано.

И вот в руках концертмейстера уникальная возможность — выявить всю оркестровую красочность произведения. Разве это не увлекательная задача сама по себе? А выступить в роли дирижера и наставника вокалиста, обуздать его исполнительские амбиции — стать дисциплинирующим началом музыкального исполнения — разве это не увлекательно?».

«Мы должны понимать, что в наших руках — в руках музыканта — заключена жизнь и смерть шедевра, — говорит Александр Майкапар. — До тех пор, пока произведение игнорируется по каким-либо причинам (утраты, забвения, неизвестности автора и т.д.), оно не существует — его попросту нет. Музыка обретает жизнь в исполнении. И мысль о том, чтобы даровать жизнь шедевр, должна возвышаться в сознании каждого музыканта».

В интервью Лилии Виноградовой выдающийся концертмейстер Большого театра, Лия Абрамовна Могилевская делится уникальными подробностями своей творческой биографии, раскрывая суть профессии, в которой она достигла колоссальных вершин...

«Она феноменально одарена природой: абсолютный, не побоюсь сказать, — абсолютнейший слух, редчайшая, почти моцартовская музыкальная память. Вкус, умение видеть деталь и охватить целое, прирожденное чувство музыкальной драматургии. К этому нужно добавить пианистический дар, дирижерскую — да-да, дирижерскую — одаренность, педагогический такт и чутье. Все это — редкие качества в нашем музыкальном цеху...»

Родион Щедрин: Более тридцати лет Лия Могилевская была ведущим концертмейстером Большого театра. За это время она стала чутким и верным наставником для целого поколения прославленных певцов. Вместе с выдающимися дирижерами, режиссерами и артистами она принимала активное и непосредственное участие в создании оперных постановок главного театра страны.

В настоящий момент Лия Абрамовна постоянно живёт в Нью-Йорке. Пианистка любезно отозвалась на просьбу Лилии Виноградовой рассказать о своей феноменальной творческой работе.

Лия Могилевская: «Концертмейстер – это человек, который должен любить театр и вокалистов больше, чем себя. Он должен подчинить всю свою жизнь и профессию тому, чтобы сделать певцов музыкантами. В моей жизни бывали случаи, когда дирижеры спрашивали у певцов: “С кем вы учили партию?”. Они отвечали: “С Лией Могилевской”. Дальнейших вопросов у дирижеров не возникало, потому что я всегда ходила на оркестровые репетиции, и заранее знала, на что надо обратить внимание при работе с вокалистами

Лия Могилевская: «В 1968 году Мстислав Ростропович взялся репетировать «Евгения Онегина». Я очень боялась приходить к нему играть, хотя была назначена среди концертмейстеров этого спектакля. Я его не знала, он меня не знал, и я на все спевки приходила с небольшим опозданием, чтобы кто-нибудь до меня успел занять рояль. Однако он разгадал мою хитрость, и однажды задержал репетицию. Когда я пришла, он меня встретил со словами: “О! Пожалуйста, идите, наконец, и поиграйте! ”. С тех пор я начала у него играть почти все спевки, а он со мной каждый вечер ездил к Борису Эммануиловичу Хайкину домой – тот ему давал уроки дирижирования, а я играла. В половине девятого утра за Мстиславом Леопольдовичем приезжала машина, и мы ехали в театр, где я играла уже с ним, как он хотел. Однажды Борис Эммануилович подошел ко мне и спросил: “Мне сказали, что ты ходишь на репетиции к Ростроповичу. Чему ты там учишься? Неужели тебе мало моих спевок?”. Я ему ответила: “Борис Эммануилович, не обижайтесь – все, что вы делаете и в «Онегине», и в других операх, я знаю наизусть. Но поскольку сейчас я должна играть по руке такого неопытного дирижера как Ростропович, мне нужно привыкнуть к его манере, поэтому я хожу к нему на репетиции”. Так очень интеллигентно и полюбовно мы разрешили этот вопрос».

И вновь в гостях у Лилии Виноградовой – известный искусствовед, художественный и музыкальный критик, заслуженный деятель искусств России – Андрей Андреевич Золотов. Беседа посвящена теме: Георгий Свиридов – пианист и концертмейстер...

Вокальная музыка в творчестве крупнейшего русского композитора Георгия Васильевича Свиридова занимает совершенно особое место. По свидетельствам очевидцев, композитор, обладавший виртуозной пианистической техникой, был одним из лучших исполнителей собственных сочинений на рояле. Работать с певцами Свиридов предпочитал сам, добиваясь совершенного результата исполнения своей музыки. Этот трудоемкий творческий процесс отличала не только высокая требовательность композитора, но и колоссальная симпатия, которую он испытывал к артистам. С любимыми исполнителями своих произведений Свиридов сотрудничал десятилетиями, и контакты с ними пронес через всю жизнь. Подлинные шедевры свиридовской музыки сложились в выдающихся ансамблях компози-

тора с Евгением Нестеренко, Еленой Образцовой, Ириной Архиповой, Александром Ведерниковым, Дмитрием Хворостовским.

Андрей Золотов: «Свиридов с невероятным чаянием, большим нервом и колоссальной любовью к артисту пестовал со своими певцами произнесение слова. Сам играл на рояле потрясающе! Нина Львовна Дорлиак, побывав однажды на его концерте, сказала: “Мне не с кем его сравнить – разве что со Славой”, подразумевая самого Рихтера. Его игру отличала поразительная выразительность. Когда он аккомпанировал певцам Мусоргского, Бородина или Глинку, в этом ощущалась не только его любовь к этим авторам, но и личное понимание их музыки. Таким образом он идентифицировал себя с ними как творец. Его дар перевоплощения был столь велик, что, не зная, можно было подумать, что играет сам Мусоргский или Глинка...»

Гостя Лилии Виноградовой – великая артистка мировой и российской оперы, исключительно одаренная драматическая актриса, гордость нашего отечества – Елена Васильевна Образцова. Программа посвящена бессменному и любимому концертмейстеру певицы – выдающемуся Важе Чачаве.

Они познакомились в Испании, на конкурсе, где Важа Николаевич аккомпанировал Зурабу Соткилаве. Она потратила несколько лет на то, чтобы перевезти пианиста из Грузии в Москву. На протяжении более чем тридцати лет все сольные концерты Елена Образцова пела только с ним.

Елена Образцова: «Он был настоящий музыкант и товарищ. О нас даже сняли фильм под названием «Больше, чем любовь» – настолько мы проникли в сердце, мысли и музыку друг друга. Это было немыслимое переплетение очень тонких вещей, которые нас объединяли. Когда мы выходили на сцену, мы делали музыку, и это было огромным счастьем совместного музицирования. Он, конечно, не был аккомпаниатором – он был создателем музыки вместе со мной...»

Полное единодушие на сцене, а на репетициях бывало разное. Они спорили иногда до сильнейшего накала эмоций. Случались и курьезы: например, на первых порах Важа Николаевич даже учил Образцову русскому языку.

Елена Образцова: «Мы ужасно ругались: он был с виду тихий-тихий, но в тихом омуте, как говорится, черти водятся. Неожиданно возбуждался, начинал кричать, учить меня русскому языку... Я обижалась: “Как ты, грузин, можешь учить меня русскому языку?”. А потом оказывалось, что он был всё-таки прав. Работать с ним было чрезвычайно интересно! Важа Николаевич был необыкновенный, знающий, начитанный человек! Я очень его люблю до сих пор – не понимаю, что его уже нет, он всё ещё со мной...»

Заключение.

Работа концертмейстера в ДМШ и ДШИ включает в себе **творческую деятельность**, которая проявляется в работе с учащимися любых специальностей. Мастерство концертмейстера требует от пианиста разностороннего музыкально-исполнительского дарования, артистизма, владения ансамблевой техникой, навыками чтения с листа и транспонирования. Для педагога концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер – партнер, помогающий созданию и воплощению единого художественного образа. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности: большого объема внимания и памяти, высокой работоспособности, мобильности реакции и находчивости в неожиданных ситуациях, выдержки и воли, педагогического такта и чуткости, увлеченности и любви к своей работе.

Концертмейстер – это призвание, которое по своему предназначению сродни труду педагога. Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских школ искусств неоспоримо велика.

Литература.

Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 71-72.

Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII - XX веков: фортепианно - вокальный аспект.: материалы диссертации - Магнитогорск, 2003.

Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 31-48.

Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. - С. 98-100. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.

Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.

Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.

Медведева М.В. Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера ДШИ: дипломная работа. -МГУКИ Рязанский заочный факультет, кафедра хорового дирижирования, 2003. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С.59 – 73.

Музыкальный энциклопедический словарь. Ред. Г.В. Келдыш. – Изд. 2-е. - М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998. – С. 270.

Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987. - 432 с.

Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология. - М.: "Фундаментальные исследования" №1, 2009

Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.88-110.

Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. –Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 84-91.

Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. - М.: Музыка, 1971 - 48с.



«ПЕДРАЗВИТИЕ»

ДОМЕННОЕ ИМЯ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ: WWW.PEDRAZVITIE.RU
ТЕРРИТОРИЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ: РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ И ЗАРУБЕЖНЫЕ СТРАНЫ
АДРЕС РЕДАКЦИИ: 398035, ЛИПЕЦКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. ЛИПЕЦК, УЛ. ВЕРМИШЕВА, ДОМ 22, КОРПУС А
АДРЕС ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЫ ИЗДАНИЯ: MAIL@PEDRAZVITIE.RU

РЕЦЕНЗИЯ

№1107 от 30.10.2018 г.

Автор: Одинцова Ольга Федоровна
Должность: концертмейстер
Учебное заведение: МБУДО "Чойская детская школа искусств"
Населённый пункт: Республика Алтай, Чойский район, село Чоя
Наименование материала: методическое пособие
Тема: "Профессия - концертмейстер"

Оценивая работу в целом, можно отметить следующее. Представленный материал разработан методически грамотно, имеет логически стройное содержание, которое полностью раскрывает заданную тему.

Материал оформлен в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС).

Составлению рецензируемого материала предшествовала серьёзная подготовка и анализ педагогических знаний. Безусловной заслугой автора является то, что он изучил, систематизировал, обобщил теоретический и практический опыт и представил его в виде структурированного и последовательного результата.

Достаточно высока практическая значимость представленного материала. Работа может быть рекомендована и востребована другими педагогами, работающими на данном уровне образовательной системы РФ.

Заключение:

Рецензируемый материал имеет важное значение и оценён положительно.

Рецензент
Редакция Всероссийского
издания "Педразвитие"
Главный редактор



Е.А. Ситникова