

## **ДОКЛАД**

**На тему: «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО В ДЕТСКОЙ  
ШКОЛЕ ИСКУССТВ»**

**Мышаловой Л. Э.**

Эстетическое образование – один из факторов формирования сознания и нравственности личности, всестороннего развития творческих и художественных способностей подрастающего поколения. Важным разделом эстетического воспитания является музыкальное, хореографическое и художественное образование.

Дать учащимся общее развитие, приобщить детей к сокровищнице музыкального, художественного искусства, сформировать их эстетические вкусы на лучших образцах классического русского и зарубежного искусства, а также произведениях советских мастеров; тесно сотрудничать с общеобразовательной школой в деле формирования у учащихся их мировоззрения, и осуществлять нравственное воспитание детей- основные направления работы детской школы искусств.

Школа обязана выявить и развить творческие задатки детей, обучить игре на музыкальных инструментах, обучить рисованию, танцевальному искусству и привить им комплекс важнейших практических навыков. Одновременно с этим школа призвана подготавливать наиболее одаренных учащихся для поступления в музыкальное, художественное или культурно-просветительское училище.

Сфера деятельности пианиста-концертмейстера очень широка. Концертмейстер работает в ансамбле с певцом, хором, солистом-инструменталистом и с хореографическими коллективами.

В работе с певцом от концертмейстера требуется знание специфики вокального исполнения, понимания особенностей голоса данного певца, знание вокального репертуара и умение выбрать и построить программу для исполнителя-вокалиста.

В ансамбле с инструменталистом (скрипачом, виолончелистом, валторнистом и т.д.) концертмейстер выступает как полноправный участник. От него требуется не только профессиональное владение нотным материалом, но и чувство партнера, умение вовремя поддержать солиста, направить его создать единый творческий ансамбль.

Концертмейстер должен обладать такими качествами характера, как терпение, доброжелательность, тактичность. Они помогут ему создать крепкое и длительное содружество с солистом-певцом или инструменталистом.

Пианист-аккомпаниатор работает аккомпаниатором в хоре, танцевальных классах, создает музыкальное оформление.

Слово «концертмейстер», относящееся к пианисту, имеет второе значение. Концертмейстер в учебных заведениях – это помощник педагога, работающего с певцами или инструменталистами. Он помогает

раскрыть содержание музыки, создать исполнительскую концепцию. На отчетных концертах, зачетах, экзаменах пианист-концертмейстер вместе с учащимися представляет свою работу на сцене зала.

Во всех музыкальных учебных заведениях очень важно концертмейстерское мастерство.

Концертмейстерское мастерство - самая распространенная область исполнительской деятельности. Это работа с вокалистами, с инструменталистом, с вокальными, танцевальными коллективами, в эстрадных концертах. Всюду - на радио, в филармонии, на телевидении, в музыкальных учебных заведениях, в оперных студиях и театрах, в хоровых коллективах (профессиональных и в самодеятельных) концертмейстер-пианист является фигурой не заменимой, важнейшим компонентом музыкально-исполнительского процесса. Концертмейстер за годы профессиональной деятельности должен накопить репертуар, научиться в определенные, довольно сжатые, сроки сыгрываться с солистом, овладеть рядом навыков для успешной концертмейстерской деятельности. Зачастую первые месяцы работы молодого концертмейстера не проходят гладко. Жизнь выдвигает перед неопытным новичком много сложных проблем, и только практика становится для него той школой, в которой он, непрерывно совершенствуясь, превращается в настоящего специалиста.

Концертмейстер - профессионал обязан владеть основными принципами, навыками и знаниями в области концертмейстерской работы, владеть искусством аккомпанемента оперных, камерных, вокальных и инструментальных произведений.

Самое слово «ансамбль» (что, как известно, означает по-французски «единство») ставит перед исполнителем задачу строгого согласования совместного исполнительского замысла. Концертмейстер должен быть знаком с вокальной и инструментальной литературой разных эпох, стилей и жанров. Это развивает навыки чтения с листа, транспонирования и приводит к максимальной самостоятельности в работе над инструментальным произведением или романсом, арией, оперным отрывком.

В концертмейстерском исполнительстве наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора, как человека способного воссоздавать художественные образы в творческом процессе коллективного исполнения музыки. Исполнительство дает представление об индивидуальных особенностях исполнительского стиля концертмейстера. Задачей исполнительской деятельности концертмейстера (как и солиста) является

интерпретация музыкального произведения. Она максимально развивает творческую самостоятельность, актуализирует прошлый опыт, устанавливает нужные ассоциативные связи.

Психологией и искусствознанием выявлено, что музыкально-творческий процесс в сфере искусства, как и всякий продуктивный процесс — это движение от исходного познания через осмысление, поиск к художественному воплощению представляемого. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в представлении и нотном тексте.

Решение проблемы формирования концертмейстерских навыков и умений в процессе музыкальных занятий не может быть осуществление без рассмотрения вопросов более общего характера. Прежде всего это относится к понятию творчество.

В широком смысле слова творчество можно представить как универсальную категорию, раскрывающую сущность высокого уровня развития человека. Иными словами, творчество — это родовая человеческая черта, указывающая на высшую форму деятельности людей, неизменное условие совершенствования человечества.

Творчество - это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество - активный поиск еще неизвестного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Элементы творчества находят место в любой человеческой деятельности. Разные люди находят различные решения проблем в соответствии со своими знаниями и опытом, характером и способностями, интересами и склонностями. Поэтому так разнообразно творчество. Особенно это относится к работе художника, поэта, музыканта, ученого, писателя, то есть всех тех, кто связан с художественной и поисковой деятельностью. Но, где бы ни возникла творческая задача и как бы она ни решалась, в процессе ее реализации человек сам открывает способ действия, сам подбирает ключи к ее выполнению.

Нестандартные задачи встречаются на каждом шагу. Отдельные элементы сложной структуры творческого мышления закладываются и в период обучения концертмейстерскому мастерству. При этом небезразлично, какими способами усваиваются знания. Если во время обучения студенты открывают «для себя» законы, которые составляют дос-

тояние человечества, а не просто получают их в готовом виде, то в определенной мере они приобщаются к творчеству, к процессу открытия.

Творческая задача психологически всегда предстает перед музыкантом как задача, способ решения которой ему неизвестен. Каждый предмет или явление имеют много сторон и качеств. Но нередко мы привыкаем видеть предмет только в определенном ракурсе. Различного рода научные открытия тем и замечательны, что они просты и вместе с тем необычны. Там, где тысячи людей проходят мимо, ум ученого, проникая в сущность явлений, выявляет новые законы. Когда Ньютона спросили, как он открыл закон всемирного тяготения, он ответил: «Путем мысленного тяготения к этому вопросу». Общая направленность деятельности ученого, его научные интересы неизбежно привели к этому. Никакой случай сам по себе не может помочь человеку, если круг его интересов и запас знаний ограничен и узок. Об этом хорошо сказал академик В.И.Филатов: «Рождение идеи — явление яркое, нередко подобное вспышке света, но этой вспышке предшествует, как правило, длительное, многократное напряжение мысли, интереса, внимания, в результате чего создается то эмоциональное поле, на котором возникает новая идея, догадка».

Для постановки интересных и важных задач в музыкально-творческой деятельности аккомпаниатора обычно бывает недостаточно знаний только по одному своему предмету. Необходимы глубокие познания в других дисциплинах музыкально-теоретического и музыкально-исполнительского циклов. Разносторонность и гибкость мышления человека, его способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в проблематике своего предмета и в смежных областях знаний, - все это может привести к тому, что человек в состоянии сделать открытие или творчески переработать имеющийся материал.

По мере овладения различными сторонами концертмейстерского мастерства перед музыкантом открываются широкие возможности самостоятельного творческого поиска. Ему помогут не только профессиональные умения, обобщенные понятия, эвристические методы и приемы, но и, что самое главное, активное отношение к познанию, сама познавательная деятельность, динамика ее мотивов. Взаимосвязь и развитие всех этих компонентов и приводят к формированию сложного ансамбля, который лежит в основе музыкально-творческой деятельности концертмейстера. Поэтому познавательную потребность можно рассматривать как одно из условий, необходимых для музыкального творчества.

Для начинающих концертмейстеров большое значение имеет участие в различных видах художественной деятельности. Творчество по природе своей основано на желании сделать что-то по-новому, по-своему, лучше. Творческое начало в человеке - это всегда стремление вперед, к прогрессу, к совершенству. Вот такое творческое начало концертмейстерство и воспитывает в человеке. По своей способности вызывать в человеке творческую фантазию оно занимает здесь, безусловно, одно из важных мест. А без творческой фантазии не сдвинуться с места ни в одной области человеческой деятельности.

Все аспекты художественной деятельности - восприятие произведений искусства, их оценки, попытки исполнять и импровизировать — возникают на раннем этапе развития аккомпаниаторских навыков. Только на этой основе и развертывается художественное творчество. Разные виды художественной деятельности в процессе восприятия проявляют себя неодинаково. Б.М. Теплов еще в начале 40-х годов указывал на односторонность в подходе к трем основным видам художественной деятельности: исполнительству, восприятию и творчеству. Педагогическая мысль специалистов из разных стран уже многие десятки лет исследует природу возникновения музыкального творчества. Сложились две противоположные тенденции. В одних случаях источник творчества ищут в самой жизни, в искусстве. При этом формирование соответствующих педагогических установок объявляется гарантией активного влияния на развитие музыкального творчества. Особенное значение придается усвоению учащимися художественного опыта, а педагогические усилия сводятся лишь к созданию художественной среды.

В других случаях, источником музыкального творчества считается результат внутренних самозарождающихся сил. Становление творческих способностей видится лишь в области спонтанного. Отсюда следует вывод о неуправляемости процессом формирования музыкального творчества и тщетности педагогического вмешательства. Развитие концертмейстерских навыков и умений является важной предпосылкой и неотъемлемой частью музыкального творчества. Оно дает широкие возможности для проявления своего «я» и служит вдохновляющим фактором успеха в исполнительской деятельности.

У концертмейстера должна быть выработана выдержка на темп и ритм, то есть умение от начала до конца сыграть произведение очень ритмично, причем в настоящем темпе. Также он должен видеть и играть в густой фактуре, хотя бы минимум верных нот, соблюдая при этом

четкий ритм. Говоря иными словами, в технических, исполняемых в быстром темпе произведениях следует подчеркивать гармонию первой четверти каждого такта и выделять наиболее значительную интонацию. Вся музыкальная и сценическая подготовка певцов в вокальном классе происходит при помощи концертмейстера, и ни один вокальный номер не происходит без его участия. Концертмейстер помимо знания музыки разучиваемых произведений должен разбираться и в элементах вокальной техники, и вопросах дикции, орфоэпии - во всем, что составляет предмет и сущность певческого искусства. Механической выучке, ремесленничеству, ограниченности надо противопоставить творческое осмысление авторского текста, страстное и всестороннее проникновение в образную сущность музыки и текста. Только таким путем воспитывается исполнительская индивидуальность, артистическая личность певца. И в этом не последнюю роль призван играть концертмейстер. Концертмейстер должен обладать тонким интонационным слухом и голосом достаточно послушным. Чтобы при необходимости показать верную интонацию.

С самого начала концертмейстеру следует обратить внимание на разницу в методике сольного и ансамблевого исполнения. Пианисту трудно отрешиться от чувства «солирования». Поэтому другой солист - будь он певец или инstrumentалист - на первых порах стесняет, сковывает того, кто становится концертмейстером. Нужно научиться слушать и слышать своего партнера, строго согласовывать с ним свои действия и желания. Пианисту надо научиться видеть и слышать все строчки произведения - нотные и текстовые - и воспринимать их как единое целое, как маленькую партитуру. Надо привыкнуть не отделять в сознании фортепианную партию от остального как нечто самостоятельное. В противном случае могут возникнуть недоразумения.

К числу основных технических задач концертмейстера относится общность темпа, ритмического движения (замедления, ускорения) и динамики исполнения. С самого начала нужно уметь ощущать фразировку солиста, певческое дыхание, воспринимать цезуры, осознавать роль гармонической основы (баса) как фундамента.

Начинать работу над произведением концертмейстеру следует всегда с раскрытия содержания, с выявления художественного образа и стиля произведения и, исходя из этого, искать характер звучания, краску, нюансы, темп и прочее. Технические приемы должны быть определены и точно зафиксированы на как можно более ранней стадии: это уберегает от вредной практики переучивания.

Аккомпаниатору должны быть хорошо известны возможности дыхания данного солиста, максимальная для него продолжительность певческого звука. Различные по характеру произведения требуют различного дыхания. Певец по-разному дышит, исполняя, скажем, сочинения Веклерена и народные русские протяжные песни, дыхание меняется при смене темпа, и оно будет по-разному взято певцом, если он поет народную песню, спокойную и глубокую, или, например, «Попутную песню» Глинки — быструю, энергичную. Дыхание всегда и расходуется по-разному, если интервалы удобны, мелодия плавная, оно берется экономно, его достаточно на большую музыкальную фразу. В широкой кантилене, или же если фраза содержит неудобные интервалы, запас дыхания у певца может иссякнуть раньше.

Чем же пианист может помочь певцу? Искусство аккомпаниатора заключается в том, что он должен верно ощущать запас дыхания у певца. А оно почти никогда не бывает одним и тем же, оно зависит и от физического состояния исполнителя, и от его психологической настроенности. Если певец хорошо владеет дыханием — пианист должен играть свою партию в установленном ранее темпе. Если же он ощущает, что у солиста дыхание короче, то лучше чуть ускорить темп, но стараться сделать так, чтобы это вынужденное ускорение не было бы слишком заметным. Здесь обычно действует тот же закон, что и в сольном фортепианном исполнительстве, а именно: всякое ускорение вызывает необходимость в последующем замедлении. Поэтому концертмейстер, давая певцу возможность свободно излагать музыкальную фразу, должен одновременно контролировать его, следить, чтобы все замедления и ускорения не нарушили логики художественной соразмерности в исполнении и чтобы новое дыхание приурочивалось к концу фразы или же к знакам препинания.

Затруднения для концертмейстера могут возникать и на долгих звуках. Певец, взяв подобный звук, особенно если на нем фраза не кончается, должен чувствовать себя покойно, удобно и знать, что пианист поможет ему закончить фразу. Иной раз певец стремится закрепиться на удачно взятом звуке. Тогда аккомпаниатор должен вовремя начать замедление, следя за солистом, иначе чрезмерно удлиненный звук будет звучать, в то время как фортепианская фраза исчерпает себя. Если на протянутом звуке композитором указано ритенуто, то пианист должен свое ритенуто сделать только во второй половине длившегося звука (особенно если он находится в конце фразы), первую же половину играть в темпе. Это помогает «подстраховать» солиста на случай не-

хватки дыхания. Аналогичный прием можно рекомендовать, если в партии певца простояна фермата; следующие после этой ферматы певца фраза или аккорды в партии фортепиано надо играть в темпе, а фермату делать позже.

Дыхание, как любой другой компонент музыкального исполнения, служит, в конечном итоге, художественной выразительности образа. Поэтому немаловажную роль в исполнении играет так называемое художественное дыхание, не подчиняющееся обычным физическим канонам.

Особую трудность в овладении искусством аккомпанемента представляет, сочинения написанные в быстром подвижном темпе, в мелодии которых отсутствуют паузы. Певец обычно за счет быстрого вдоха укорачивает первые ноты, а не вторые, и пианист должен дать певцу возможность незаметно перевести дыхание: движение фортепианной партии не должно прерываться, чтобы «пульс» пьесы, ее ритм ни на секунду бы не задерживался.

Цезура. Для аккомпаниатора вопрос дыхания в ансамбле чрезвычайно существен. Основной закон ансамбля — дышать одновременно с певцом. Надо научить ученика следить за совпадением моментов дыхания, чтобы не создавалось впечатления своеобразной синкопы: «фортепиано — певец». Характер и длительность фортепианной цензуры всецело диктуется содержанием литературного и музыкального текста сочинения.

Концертмейстеру следует разбираться в исполняемом сочинении и установить места, где одновременная пауза-дыхание может нарушить замысел композитора.

Литературный текст. Работая над вокальным произведением, аккомпаниатор должен научиться бережному обращению с литературным текстом, вникать в замыслы автора. Он должен знать, чем навеяно то или иное стихотворение, при каких обстоятельствах возникло. Если оно является частью более крупного цикла, полезно прочесть поэтическое произведение целиком. Речь идет о том, чтобы воспитать чуткое, предельно бережное внимание к замыслам авторов литературных текстов и воплощающей их музыки. Иногда в этом может помочь какая-нибудь деталь.

При работе над многими вокальными произведениями и циклами, педагог должен обращать внимание студентов не только на эмоциональное содержание.

**Слуховое восприятие.** Существенным для успешного развития концертмейстера является уровень его слухового восприятия. Недостаточное слуховое гармоническое развитие оказывается прежде всего в небрежном отношении к звучанию басового голоса — фундамента гармонии, ладовой опоры. Он важен для певца-солиста и потому, что певец слыша бас, легче ощущает гармоническую окраску своей мелодической линии, и потому, что басовый голос нередко служит для певца метроритмическим ориентиром.

**Вопросы темпа и ритма.** Эта проблема наиболее сложная; здесь многое зависит от художественной индивидуальности исполнителей. Главная задача пианиста — приводить к «стержневому», единому темпу все отклонения (даже в пределах полутакта), которые допустит певец. Для выработки гибкости, умения следить за изменяемым солистом темпом концертмейстеру надо уметь контролировать буквально каждый звук.

**Паузы.** Большое внимание нужно уделить паузам. Пианист должен очень точно «заполнять» время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить общий ритмический рисунок. В начале работы с певцом неопытные пианисты, следя за голосом, зачастую невольно останавливаются на паузах, как бы «поджидая» вступление певца. Если певец также недостаточно опытен, он может, со своей стороны, недооценивать значение аккордов сопровождения и ошибочно принять за начало всей фразы именно «свои» ноты, игнорируя фортепианный аккорд, с которого фраза фактически начинается.

**Чувство ансамбля.** В процессе работы сплошь и рядом вталкиваешься с тем, что аккомпаниатор хорошо ориентируется в своей партии и чувствует солиста, играет музыкально, выразительно, но контролирует певца лишь только на одной, сильной доле такта, не обращая должного внимания на фактуру всего такта. Если произведение написано в быстром темпе, то создается даже впечатление слаженности, но это впечатление только внешнее. Настоящей слаженности нет, и это покажут те места произведения, где движение идет мелкими длительностями. В вокальной партии всегда много мелких нот и текста, требующих дляенной выразительности исполнения отклонений от ровного движения. Вот здесь-то контроль и должен осуществляться пианистом буквально на каждом звуке — тогда "любое растягивание или убыстрение темпа будет удобно для исполнения обоим участникам ансамбля".

Общность динамических оттенков — еще один неотъемлемый компонент ансамбля. Это качество также требует тренировки. Не под-

держанное пианистом с крещендо у певца не создает впечатления общего усиления звучности. Нередки случаи, когда в фортепианной партии сочинения не указаны оттенки, имеющиеся у певца. Концертмейстеру нужно следить за малейшими изменениями в силе звучания голоса.

**О силе звучания.** Фортепиано как сопровождающий инструмент должно звучать чуть слабее певческого звука. Какова бы ни была динамическая шкала в сочинении, соотношение это надо соблюдать. Но разница в силе звука должна быть минимальной. Наиболее распространены в работе две ошибки. Первая — попытка «перекрыть» голос певца. Другая крайность — игра серым, бескрасочным звуком.

**О характере звучания.** Знакомясь с произведением, нужно установить характер звучания.

**Качество звука.** Большое внимание следует уделять качеству фортепианного звука. Звук должен быть певучим, разнообразным. Не случайно Ф. М. Блуменфельд говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах «вокальное», а не «ударное» отношение к звуку.

Рекомендуется непременно развивать творческое воображение пианиста, а не только совершенствовать его технический аппарат. Иногда способность услышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах помогает пианисту выразительно сыграть свой текст. Такая способность особенно важна при исполнении оперных клавиров. Концертмейстер при этом должен понимать, что воспроизведение тех или иных инструментальных тембров имеет своей целью не изменять собственный тембр фортепиано (это физически и невозможно), а способствовать созданию художественных образов. Аналогична роль часто встречающихся в аккомпанементах иллюстративных фигур, в которых ясно выражен момент изобразительности.

Концертмейстер должен выучивать свою партию с той же тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Только тогда, не связанный трудностями и неожиданностями, сможет он свободно следовать за певцом, чувствовать его намерения, гибко и чутко откликаться на все динамические и темповые изменения, внимательно реагировать на внезапные или случайные отклонения солиста от заранее намеченного плана и сохранять ансамбль. Лишь когда пианист до конца уверен в себе, он не станет в звучании «прятаться» за певца.

**Роль фортепианного вступления.** Играя вступление к вокальному произведению, пианист сразу же определяет общий темп. Поэтому перед тем, как начать, надо сосредоточиться и мысленно пропеть первые

такты вокальной строчки в пределах фразы, в условленном заранее с солистом темпе. Иначе фортепианное начало может оказаться в одном темпе, а вступление певца в другом (если, конечно, вокалист устойчив в своих художественных намерениях). Одновременно с анализом фактуры сопровождения (особенностей ритма, применения аппликатуры и педали, с показом чисто технических приемов) происходит ознакомление с классификацией голосов, типичными свойствами каждого из них, особенностями регистров и т. п. Концертмейстер должен знать, что характер голоса во многом определит силу звучания аккомпанемента и возможную плотность звука (басы, например, хорошо звучат под насыщенный аккордовый аккомпанемент на форте, зато им хуже удается пение в быстром и очень быстром темпе и т. п.). Знание законов tessitura, дыхания, цезур, характера использования голоса (кантилена, речитативы, элементы декламации) — все это обязательно следует усвоить аккомпаниатору.

При постоянном исполнителе — певце предварительный период подготовки фортепианной партии может быть очень коротким, потому что большинство указаний дается практически при совместной работе.

В процессе работы над вокальным произведением можно предложить ряд приемов. Вначале необходимо тщательно разучить свою партию, уметь исполнять ее и слушать себя без солиста. Затем, играя, слушать воображаемого солиста (петь внутри себя, но ни в коем случае не мычать!). Также необходимо проиграть партию солиста, играть и самому петь за солиста, а также играть сразу 3 строчки нотного текста (включая вокальную). Кстати, играя вокальную строчку без сопровождения, студент-пианист должен исполнить ее по всем законам музыки, а не просто «выступивать» мелодию.

Но, как известно, существует и еще одна строчка — литературная. Поэтому надо внимательно разобрать слова стихотворения, понять взаимосвязь литературного текста с музыкальным. Концертмейстеру не следует рекомендовать певцу учить наизусть стихи произведения вне музыки. Слова должны запоминаться вместе с мелодией, а не вне ее. Иначе заранее заученный текст будет мешать.

Разбирая фортепианную партию, легко установить, что она состоит из сольных эпизодов (прелюдия, постлюдия, интерлюдия), чистого аккомпанемента (фортепиано осуществляет ритмическую и гармоническую поддержку) и фрагментов, в которых фортепиано приобретает качества равноценного партнера в ансамбле с солистом. Вместе с тем, все три компонента исполнения образуют единый процесс. Таким

образом, концертмейстер-пианист - это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста. Это единство и составляет суть концертмейстерского искусства, и, чтобы сохранить его, пианисту требуется многогранное внимание (учитывая, что одновременно приходится следить и за четвертой строчкой - за словами).

При этом концертмейстер - это не только пианист, выступающий вместе с певцом, но и музыкант, изучающий с ним оперную партию или другие вокальные сочинения. Работа с певцом - одна из самых сложных и ответственных задач концертмейстера, и первые шаги в этом направлении должны быть сделаны в концертмейстерском классе. Здесь пианист в первый раз сталкивается с таким понятием, как «вокальный слух», который не тождествен понятию «музыкальный слух» и который необходимо развивать.

Работать над любым сочинением надо уметь долго - для того чтобы реализовать поставленные исполнителем задачи, стараясь приближаться к тем высотам музыкального текста, с которыми пианист имеет дело. С другой стороны, концертмейстер должен обладать способностью быстро выучить произведение. Ведь в практической работе пианисту нередко приходится за очень короткие сроки разучить музыкальный текст и выступить с солистом.

Следует отметить, что профессия концертмейстера - одна из самых распространенных профессий музыканта: концертмейстеры работают в оперных театрах, во всех (кроме фортепианного) классах музыкальных учебных заведений - вокальном, оркестровом, дирижерском.

### Особенности работы пианиста-концертмейстера с репертуаром для струнных инструментов

Струнные инструменты — уникальные инструменты, звук которых по своей природе больше всего близок к человеческому голосу, его диапазону. Естественно, композиторами используются превосходные качества этого инструмента, его пение. Очень помогает здесь знание вокала. У певцов важно слышать дыхание, а у струнных - дыхание смычка. При работе в классе струнных инструментов большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости ведения смычка, смены смычка, различной атакки звука.

Совершенно особый раздел — работа над штриховой техникой. Различные штрихи, которые исполняются концом смычка, серединой смычка, моменты соотношения штриха с вибрационным импульсом, различная

тембровая и вибрационная окраска звука, использование разных струн, как особой тембровой окраски, - всё это важные моменты, которым в классе уделяется большое внимание. Конечно, чисто технологические задачи часто прорабатываются без концертмейстера, но, когда идёт совместная работа, то так или иначе эти моменты имеют значение в разрешении художественных задач. Например, при работе над старинными сонатами (это классический репертуар) задача концертмейстера совсем не такая лёгкая, как может показаться на первый взгляд, так как аккомпанемент в этих произведениях не представляет особой сложности с точки зрения количества нот. Но если концертмейстер не участвует во всех сложностях исполнения струнника, то будет просто "подыгрывание". Концертмейстер, работающий с инструменталистами должен владеть этими знаниями. Тогда не будет очень многих ошибок, которые возникают у концертмейстеров, не имеющих подобного опыта. К примеру, у солиста в быстром темпе идёт "техника", а у концертмейстера - ритмичный аккомпанемент. Когда у солиста встречаются большие позиционные скачки, скачки через дальние струны и т.д., пианист не имеет права оказаться "раньше" солиста. Такой аккомпанемент только мешает исполнителю. Конечно, самое главное для концертмейстера - это иметь хорошие уши, очень внимательно слушать солиста и себя, но всё-таки эти инструментальные тонкости ещё и надо знать.

Очень частая ошибка пианистов, когда при разрешении каданса, концертмейстер оказывается "раньше" солиста, то есть не даёт ему доказать фразу. К этому же относится и слышание инструментальных переходов, аналогичных вокальным. Они могут быть и на усиление звука, и на диминуэндо. Здесь концертмейстеру важно слышать напряжение в звуке или растворение звучания, чтобы сопровождение в этот момент соответствовало наполнению смычка. Это то, что должен знать, слышать и чувствовать концертмейстер.

Особая страница - это исполнение сонат. В этом случае струнник и концертмейстер - равноправные партнёры. В большинстве случаев (если взять сонаты Бетховена, Брамса, Шопена, Рахманинова и т.д.) пианист здесь тоже является солистом. Но нужно, тем не менее, всегда помнить: фортепиано легко заглушает низкие тона виолончели. Поэтому пианист должен быть осторожен и особенно внимателен к звуковому балансу с солистом.

В работе концертмейстера в хореографическом классе основное внимание следует уделять выделению сильной доли и точному соблю-

дению ритма, а также он должен тщательно следить за всеми движениями исполнителей.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, а также досконального знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах. Концертмейстеру нужно сделаться не только пианистом: он как бы и певец, скрипач, тромбонист, ударник, он и дирижер вокального коллектива и хора. Пианист обязан не просто знать кроме своей и сольную партию: хорошо аккомпанировать он сможет лишь тогда, когда все его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово и еще лучше предчувствует, заранее предвкушает то, что будет делать партнер. Чувствовать себя исполнителем сольной партии – необходимое условие в процессе работы над произведением с певцом или инструменталистом.