

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«Детская школа искусств» городского округа Кашира»**

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

ВЫПОЛНИЛА:

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

МАУДО

«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

ГОРОДСКОГО ОКРУГА КАШИРА»

Ю.П. ХАПАЕВА

2020

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение
2. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.
3. Специфика работы концертмейстера
4. Качества и навыки, необходимые в работе концертмейстера
5. Особенности работы концертмейстера с вокалистами.
6. Специфика работы концертмейстера с вокалистами в классе и на концертной эстраде
7. Заключение

Введение

Концертмейстер — самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства.

Это глубоко ошибочная позиция. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента — это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.

О сущности аккомпанемента. Основные исполнительские средства Певец словом и мелодией (голосом) высказывает основную мысль и эмоцию персонажа — лирического, драматического, аллегорического, «от автора» — безразлично. Существенно то, что он воплощает личность. Если в основе мелодии лежит интонационное высказывание личности, то сопровождение мелодии представляется совокупностью дополняющих такое высказывание внутренних и внешних обстоятельств, весьма различных по своему значению: аккомпанемент может характеризовать действия и движения самого персонажа, его состояние, темп и пульс высказывания, раскрывать внутренний мир человека, обрисовывать внешнюю обстановку.

Аккомпанемент как часть музыкального произведения является сложным комплексом выразительных средств, в котором содержится выразительность гармонической опоры, её ритмической пульсации, мелодических образований, регистра, тембра и т.д. Вместе с тем эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее особого художественно-исполнительского решения. Именно высокая и прогрессивно развивающаяся степень собственной значимости сопровождения определила возможность, целесообразность и, наконец, необходимость разделения материала музыкального произведения между двумя (и более) исполнителями — солистом и аккомпаниатором. «В сложном взаимодействии с выразительностью регистра, тембра, динамики,

артикуляции и других средств в современном виде ритмо-гармонической опоры достигается синтетическое единство, подчинённое и содействующее главной мысли — солирующему голосу. По формальному определению, это «сопровождение» (аккомпанемент), а по смыслу — в той или иной мере — конкретные и развёрнутые «дополняющие обстоятельства». От темпоритмической характеристики высказывания, движения, состояния до высоко развитых форм, создающих изобразительный фон, диалогические и драматургические сопоставления, сопровождение всегда выполняет свою художественно-образную роль»

Все виды сопровождения, в том числе простейшая метроритмическая основа ударного характера, различные танцевальные формулы, аккордовая пульсация, гармоническая фигурация, разнообразные формы мелодизации сопровождения и, наконец, система развития имеют не только конструктивное значение, но всегда — хотя и в разной степени — являются носителями эмоционального, изобразительного, смыслового содержания.

Изучение аккомпанемента является, в первую очередь, художественно-эстетической проблемой, а методический подход, трактующий этот предмет как сумму практических навыков, ошибочен в самой своей методологической основе. Анализ музыкального содержания, представляющий, с одной стороны, проблему теоретического и психологического исследования, с другой стороны, является первым положением практической методики и исполнительства. Основанное на понимании содержания исполнительство является и конечной его конкретизацией, без которой объективно данный композитором материал не может быть полностью раскрыт как реальное эстетическое явление. Рассмотрение типичных форм аккомпанемента должно направить внимание исполнителя на ряд важных моментов:

- 1) содержательность различных фактур и их смен;
- 2) роль шаговой основы в сопровождении, особенно в танцевальных формах;
- 3) процесс возникновения мелоса в движении гармонической опоры.

Эти общие задачи следует дополнить рассмотрением основных выразительных средств, которые наиболее ярко иллюстрируют принцип конкретизации музыкального содержания в исполнении, а именно: артикуляции, агогики и динамики. Если в инструментальной музыке тот или иной оттенок и его мера определяется знанием стиля и жанра, ощущением общих музыкальных закономерностей, индивидуальными ассоциациями, темпераментом и вкусом исполнителя, то в музыке вокальной исполнение подчиняется также и более объективным и точным критериям логики. Момент понимания образа, метода его воплощения поэтом и композитором, роли того или иного исполнительского средства, особенностей технологии «вокальной речи» становится необходимой опорой художественности сопровождения и ансамблевого контакта. В вокальной музыке словесный текст является надёжным аргументом. То, что в инструментальной музыке может быть предоставлено произвольности вкуса, в вокальном аккомпанементе обретает убедительную художественную мотивировку. Конкретность образа подсказывает более точную меру штриха. Едва ли не самым частым камнем преткновения в аккомпанементе является агогика вокального исполнения. Малоопытному ансамблисту агогические отступления певца представляются произвольными, неожиданными, а подчас и «незаконными». Многие

вокалисты не безгрешны в этом отношении. Однако нарушения меры не опровергают самого принципа. Надо ясно понять, что вокальное исполнительство не «покушается» на основы музыкального ритма — живая ритмизованная ткань музыки насыщена вокальностью, песенностью. Чем яснее это будет пианисту, тем осмысленнее будет и его сольная инструментальная «речь».

В формальном отношении агогика представляет собой ускорение или замедление движения, не приводящее к перемене среднего темпа. Применительно к фразам, предложениям и более крупным построениям термины агогики (*accelerando*, *ritardando* и др.) достаточно ясны. Мельчайшие же агогические отклонения, содействующие естественности и выразительности музыкально-речевого произнесения, мало доступны точным обозначениям и регламентации — в них проявляются в основном индивидуальное ощущение, вкус, эмоциональность исполнителя. Опытные мастера ансамбля воспринимают ритмические отступления солиста преимущественно тонким ощущением его артистических намерений. Такая чуткость, безусловно, является наиважнейшей способностью ансамблиста.

В вокальной музыке наиболее отчётливо выступает агогика интонаций. Она особенно ярко проявляется в экспрессивности интервального скачка. Ход мелодии на большой интервал всегда свидетельствует о значительном эмоциональном сдвиге. Концертмейстеру не следует воспринимать агогические отступления солиста как неожиданность, случайность, произвол: он должен понять их логичность и эмоционально-смысловую оправданность, воспринять и усвоить художественный образ и все тонкие оттенки музыкальной речи персонажа. Это именно и составляет основную предпосылку ансамблевой синхронности.

Динамика — одно из наиболее действенных средств индивидуальной интерпретации. В зависимости от конкретной художественной функции, в сопровождении может быть использован весь диапазон силы звучания, от крайнего *pianissimo* до предельного *forte*. Кривая динамики, так же как уровень звучности, подчиняется солирующему голосу и определена содержанием. Мельчайшие динамические нарастания и падения (микродинамика) служат интонационному звукосопряжению, равно естественности и выразительности слова и фразы, и во многих случаях выступают в совместной связи с агогикой.

В вокальной музыке сюжет, персонаж во многих случаях подсказывают и динамику аккомпанемента. Тем не менее, всегда следует учитывать меру силы, аккомпанируя, к примеру, лирическому сопрано или драматическому тенору и соответственно этому регулировать весь динамический план. Разумеется, надо считаться и с индивидуальными данными исполнителя. Тесситура (регистр) голоса также является важнейшим регулятором динамики.

Чем интонационно богаче сопровождение, тем ярче его образ. Это одна из основных проблем артистического перевоплощения аккомпаниатора-художника. Психологическая настройка дружественности, сопереживания, пристального и трепетного внимания ко всем перипетиям событий, чувствований, оттенкам речи воплощаемого солистом персонажа — вплоть до полного слияния с ним — создаёт подлинно высокое качество ансамбля. Так называемое «аккомпаниаторское чутьё» есть не ремесленническое умение следовать за солистом синхронно и динамически, но

способность почувствовать замысел и намерения солиста и с добровольной послушностью и осторожной инициативой сочетать с ними трактовку своей партии.

Специфика работы концертмейстера

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной партии, романсного репертуара, знание вокальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать певца, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста.

Функции концертмейстера, работающего с солистами, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта. Опыт показывает, что главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания пианиста скрыта главная черта концертмейстерской деятельности. В процессе аккомпанирования слуховое внимание пианиста проходит ряд характерных этапов развития и формирования. А именно: первый этап непосредственно связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую пианисту необходимо прочно выучить и свободно, уверенно исполнять; второй этап — обусловлен с восприятием партии солиста, которую пианист также внимательно разучивает, подпевая себе во время исполнения; третий этап — самый сложный, в нём происходит слуховая адаптация, постепенное слияние обеих партий в ансамбль и, наконец, четвёртый этап — заключительный, кульминационный, когда в слуховом сознании пианиста обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый звуковой поток, в котором уже не воспринимаются две партии, а слышится единый ансамбль. Все перечисленные этапы очень значимы и взаимосвязаны, так как нарушение их последовательности или недостаточная работа над тем или иным этапом может стать причиной отсутствия исполнительского ансамбля и неудачного исполнения. И, наоборот, достижение такого исполнительского ансамбля является ярким свидетельством концертмейстерского мастерства пианиста. Часто партию сопровождения рассматривают как исполнение второго плана, как подчинённую солирующему инструменту. Такая постановка не верна и не всегда обоснованна, так как, во-первых, партия сопровождения даже если она и является гармоническим фоном для ведущего голоса, то в любом случае от качества её звучания зависит общий успех исполнения, а во-вторых, во многих

произведениях композиторы фортепианную партию по роли и значимости уравнивают с солирующей.

Научиться хорошо, аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо, играть на рояле. Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Вспоминаются слова одного из крупнейших педагогов — Марии Николаевны Бариновой, профессора Ленинградской консерватории: «Влияющий на успех солиста аккомпаниатор должен быть не ниже солиста по талантливости. Деятельность аккомпаниатора вовсе не является менее достойной, чем деятельность эстрадного пианиста. Талант пианиста, если таковой есть, выразится ярко и в аккомпаниаторе, если же таланта нет, то и эстрада пианиста не спасёт». Умение слиться с намерениями своего солиста и естественно, органично войти в концепцию произведения — основное условие совместного музицирования. Современный пианист, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, а в целом — его другом и соратником. Для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнёром, для того, чтобы он мог быть настоящим помощником солиста, он должен владеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмейстера и дирижёра. Аккомпаниатору необходим музыкантский охват, видение всего произведения : формы, партитуры, состоящей из трёх строчек; это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста. В этом и состоит специфика его профессии. В подкрепление этой мысли считаю уместным привести слова замечательного певца-музыканта, одного из основоположников вокального камерного исполнительства Анатолия Леонидовича Доливо: «...певец и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени оценить это музыкальное содружество. Если певец по наитию слетевшего к нему вдохновения изменит своё толкование песни тут же, на эстраде, чуткий друг мгновенно разгадает его замысел, новый «угол преломления» песни. Такой пианист уже за несколько тактов чувствует силой интуиции художника малейшие изменения, которые произойдут в движении песни, и последует за ними. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и выгоднее певцу, ибо сознание, что с ним его надёжный, чуткий друг, придаёт ему силы».

Качества и навыки, необходимые в работе концертмейстера.

Прежде всего, концертмейстер должен хорошо владеть роялем — как в техническом, так и в музыкальном плане. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижёрскую сетку и т.п.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одарённостью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро, осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трёхстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера — это внимание совершенно особого рода. Оно многокомплектное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту — главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Воля и самообладание — качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твёрдо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. При этом хотя бы предварительный просмотр произведения в целом обязателен даже при самых минимальных требованиях осмысленного исполнения. Да по существу в практике, в профессиональных условиях, так всегда и бывает. Выход на эстраду с аккомпанементом даже не просмотренного произведения следует считать совершенно ненормальным явлением, т.к. это ближайший путь к халтуре. Не всегда репертуар, исполняемый концертмейстером, бывает ему технически доступен или, по крайней мере, не всегда пианист имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной исполнения в совершенстве. В таких случаях следует предпочесть целесообразные упрощения нарушению основного содержания произведения. Особенно часто такая необходимость может встретиться при игре оперного клавира. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшей звучности.

Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанеента при повторениях куплетов и т.д. Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии — её жанр и характер. Чтение с листа — это органическая составная часть общего музыкально-исполнительского потенциала, и без этого умения ни один пианист (да и не только пианист) не сможет стать крупным музыкантом-художником. Для того чтобы понять художественную сущность произведения, нужно уметь быстро осваивать музыкальный текст, охватывая его комплексно. Научиться зрительно, охватывать музыкальный текст, умение сразу понять, как строится произведение, какова

его структура, художественная идея и, соответственно, его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение — цель данного навыка.

Особенности работы концертмейстера с вокалистами.

Исполнительские задачи концертмейстера
Творческая деятельность концертмейстера особенно ярко проявляется в исполнительстве. Поэтому важно, чтобы концертмейстер постоянно совершенствовал своё исполнительское мастерство: больше импровизировал и читал с листа, вырабатывал навыки подбора по слуху и транспонирования. Профессиональные исполнительские качества складываются на основе сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступления в концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике, аккомпанирование студентам и т.д. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом-концертмейстером. Исполнительский процесс в концертмейстерском искусстве состоит из двух основных частей: становление исполнительского замысла и его воплощение. Процесс становления исполнительского замысла начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным его воспроизведением на фортепиано. После знакомства с авторским текстом происходит осознание образного строя музыкального сочинения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения. Затем следует новый этап в творческой работе исполнителя — эстетическая оценка музыкального произведения. Концертмейстер в этот период вырабатывает собственное отношение к рассматриваемому сочинению. Эстетическая оценка — своего рода эмоционально-образное отражение услышанного. Огромное значение имеет музыкальное восприятие, через которое происходит эмоциональная реакция на звучащую музыку. Именно эстетическая оценка музыкального сочинения поможет концертмейстеру продвинуться к следующей задаче — созданию исполнительской трактовки.

Создание исполнительской концепции — видение музыкального произведения путём оформления в рамках подлинного образа своего индивидуализированного образа, творческим воссозданием в поле композиторской мысли собственной исполнительской мысли.

Можно с уверенностью сказать, что концертмейстер — это интерпретатор музыкального сочинения. Постигая композиторский замысел, концертмейстер старается

передать своё представление об идейно-художественном содержании музыкального сочинения солисту и вместе с тем помогает партнёру точно донести задуманное до слушателей.

Вторая часть исполнительского процесса — воплощение творческого замысла. Перед концертмейстером возникают задачи, связанные с правильным и точным донесением композиторской идеи до слушателей и умением подчинить аудиторию своему воздействию. Именно теперь концертмейстеру необходимы эмоциональный подъём, творческая воля и артистизм.

Главная черта профессионального мастерства концертмейстера — это способность воздействия на аудиторию путём передачи внутреннего содержания художественного образа методом сценического перевоплощения. Именно в этом и состоит его артистизм. Исполнительская деятельность — это одно из важнейших средств повышения концертмейстером своего мастерства.

Специфика работы концертмейстера с вокалистами в классе и на концертной эстраде

Творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение. Рабочий процесс делится на 4 этапа:

1) — работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как вообразимые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки визуального прочтения партитуры, а также умения зрительно определять её особенности (внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная интегральная система, куда входят : музыкальный слух музыкальная память, эмоционально-волевые качества исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма и прочее.

2) — индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, выразительность динамики и т.п.

3) — работа с солистом — предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, знание партии партнёра. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

4) — рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

Прежде всего, концертмейстер должен осознать, что он является посредником между педагогом-вокалистом и певцом и не имеет права вмешиваться в сугубо вокальные, так сказать, «узко технологические» вопросы. Длительный период пребывания в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера так называемый вокальный слух. Это умение проанализировать, в чём заключается ровность звуковедения (особенно при смене регистров), и напомнить певцу вокальные установки педагога. Слух концертмейстера

должен фиксировать различные параметры вокальной партии: манеру подачи звука, то есть близость вокальной позиции, моменты звуковысотности — в одном случае; внимание к ритму, поэтическому тексту артикуляции и дикции вокалиста — в другом случае.

Проводя занятие в классе, концертмейстер не только готовит певца к будущему выступлению, но и сам тщательно работает над своей партией, ибо в момент выступления на эстраде (или экзамене) он является творческим партнёром солиста. В период подготовки произведения певец и пианист совместно проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики.

Ещё более сложные задачи встают перед слухом концертмейстера тогда, когда ему приходится работать над разучиванием вокального ансамбля. Хорошее знание партий каждого голоса, создание ясного слухового представления общего звучания всех голосов требуют от пианиста тщательной тренировки и укрепления внутренних слуховых представлений.

В работе с певцом на концертмейстере лежит обязанность не только установления ансамбля, но и помощи певцу в изучении им своей партии, в достижении точной интонации, в правильном формировании фразы, в наиболее выразительной передаче слов текста через интонации композитора.

Создавая при изучении нотного произведения вместе с певцом исполнительскую форму, концертмейстер наравне с вокалистом должен проникать в драматургию поэтического текста, находить его певческое выражение, а для этого ему следует как можно чаще слушать талантливых певцов. Основной художественной целью аккомпанирования является достижение общего ансамбля. Хороший ансамбль обуславливается единством художественных намерений обоих партнёров — солиста и пианиста — и одновременно пониманием каждым из них своих функций в воплощении содержания произведения. Есть ещё одна область в исполнении концертмейстера, требующая внимания. Речь идёт о мелодическом движении басового голоса. Вследствие своего низкого регистрового положения он обычно скрыт от сознательного восприятия (а часто также и исполнителя). А в то же время качество звучности басового голоса, ясность его мелодического движения предопределяет характер и качество общего звучания. Творческое участие концертмейстера особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, — в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения. Концертное исполнение — итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и вокалиста над музыкальным произведением. Его главная цель — совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Важным фактором успешной концертной деятельности является умение создать контакт с аудиторией. Этому в немалой степени способствуют профессиональные качества концертмейстера. При положительной реакции со стороны публики аккомпаниатор сможет беспрепятственно осуществить свои художественные замыслы, а это в свою очередь даст возможность вокалисту достигнуть нужной цели. Во

время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, помогает партнёру, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность.

Для певца концертмейстер должен быть равноценным партнёром, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение, ярость в музыкальном произведении. Пианист должен быть источником вдохновения для певца, и его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях.

Вообще, деятельность концертмейстера предполагает наличие таких качеств, как чуткость к партнёру, психологическая поддержка перед выступлением и музыкальная непосредственность на выступлении, так как поющий, от волнения, может забыть слова, выйти из тональности. И тогда концертмейстер оказывает помощь: шёпотом подсказывает слова, не переставая играть; наигрывает мелодию вокальной партии, повторяет или растягивает своё вступление, если певец запаздывает, но эту помощь оказывает так, чтобы это было незаметно для слушателей. Поэтому во время выступления пианист должен быть предельно внимателен к вокалисту. Шендерович Е.М. в книге «В концертмейстерском классе» утверждает, что глаза концертмейстера во время исполнения должны быть прикованы к нотному тексту. С этим позволю себе не согласиться — глаза пианиста вовсе не должны быть постоянно прикованы к нотам. Это не совсем правильно, в поле зрения концертмейстера обязательно должен быть и певец, так как с ним нужен зрительный контакт. В этом случае концертмейстер ещё лучше понимает и чувствует певца, а певец, в свою очередь, ещё лучше ощущает поддержку пианиста, в том числе и моральную. Хорошо аккомпанировать концертмейстер может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово, а ещё лучше — предчувствует заранее, предвкушает то, что и как будет исполнять партнёр.

Заключение

Концертмейстер — это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики — в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер — правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер — наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер — оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной

настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Литература

1. Баринаева М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1 М.: Музыка,1988
3. Доливо А.Л. Певец и песня. М.; Л., 1948
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство — музыкально-творческая деятельность Музыка в школе— 2001 — № 4
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
7. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.:Музыка,1972
8. Мур Джеральд Певец и аккомпаниатор. М., 1987
9. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4
10. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996