

**Творческие, педагогические и психологические аспекты
деятельности концертмейстера
класса струнно-щипковых инструментов**

Горбунова Ольга Васильевна,
концертмейстер класса струнно-щипковых инструментов
МБОУ ДОД г.о.Самара «Детская музыкальная школа№5»

Профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него таких качеств, как высокая работоспособность, большой объем памяти и внимания, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка, воля, педагогический такт и чуткость, наличие музыкально-исполнительских навыков, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, отличного музыкального слуха.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются в разучивании с солистами нового учебного 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.

Концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами: он должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать образным музыкальным мышлением. Концертмейстер должен владеть не только своим инструментом, но и досконально изучить особенности игры на различных инструментах. Специфика работы концертмейстера заключается в том, что он не только пианист, но и балалаечник, и домрист, и т.д.

Успех работы концертмейстера зависит от согласованности совместной творческой работы с преподавателями по специальности. Необходимо взаимопонимание, объединение усилий для решения общих педагогических и художественных задач. Уважение, корректное отношение к концертмейстеру как человеку очень важному для ученика – этот чисто человеческий аспект нельзя обойти стороной. Отношения в цепочке «педагог-ученик-концертмейстер» должны носить корпоративный характер.

Установить творческий, рабочий контакт с солистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Концертмейстер для солиста должен стать помощником, наставником. Он должен быть

хорошим ансамблистом и чутким товарищем, способным поддержать в любую минуту. Все ученики, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но и человеческой чуткости.

Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

На что должен обращать внимание концертмейстер при игре с солистом любой специальности? Концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно.

Важен вопрос фортепианного вступления – ярко и выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика. То же самое относится и к сольным эпизодам внутри пьес.

На концертмейстере лежит ответственность за выбор нужного темпа, за передачу настроения, ибо часто фортепиано создает нужное настроение, колорит еще до вступления солиста.

Одной из серьезных проблем, особенно для начинающего исполнителя, является метро-ритмическая сторона исполнения. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать ученика от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать вместе с учеником, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться метрической ровности и ритмической точности.

Важнейшая проблема в совместном музицировании солиста и концертмейстера – **проблема звукового соотношения, особенно со струнно-щипковыми инструментами.** Динамика партии фортепиано в ансамбле с балалайкой и домрой должна быть на порядок меньше. При этом концертмейстер должен играть выразительно, выпукло и помнить о дифференциации звучания. Акценты в общих кульминациях или акценты в партии фортепиано, контрастирующие с партией солиста, необходимо играть достаточно ярко, на уровне динамики солиста, крещендо делать очень аккуратно и начинать его позже солиста, включая собственное динамическое и эмоциональное самоограничение.

Звук балалайки тихий по своей природе, но достаточно звонкий, как и у домры. В ансамбле с этими инструментами очень важна дифференциация звучания – должны быть яркими бас и верхние голоса. Это требует особого чуткого прикосновения к клавишам.

Что касается педали, то ее должно быть как можно меньше по той же причине. Приходится избегать колористической, красочной педали, чтобы звуковая картина была прозрачной, ясной, понятной ученику.

Педаль, несомненно, требует особого внимания, в некоторых аккомпанементах приходится использовать ее часто, особенно в сложной фактуре с широким расположением аккордов, с большим разбросом линии баса и средних голосов. Подголоски, аккорды нужно играть как бы бескрасочно и беззвучно, так как обертоны, образующие от басового звука, достаточно обеспечивают богатую общую звуковую палитру.

Для создания художественного образа произведения солисту и концертмейстеру необходимо соблюдать единство в исполнении штрихов.

Выбор динамики, штрихов, манеры прикосновения к клавишам зависят от стиля исполняемых произведений. Современный репертуар в классе струнно-щипковых инструментов состоит из обработок народных мелодий, оригинальных произведений, переложений в различных жанрах, формах, стилях. Все это предполагает звуковое разнообразие, например, при исполнении переложений музыки Куперена, Люлли, Перселла и др. нужно добиваться клавесинного, прозрачного звучания, чтобы передать дух эпохи. А в балалаечных обработках часто используется в быстрых плясовых акцент на слабой доли, как это бывает в джазовой музыке.

Очень часто в обработках народных мелодий в партии фортепиано встречается неудобная фактура (баянная, гитарная). Концертмейстер должен приспособить фактуру, сделать ее удобной для исполнения, то есть быть аранжировщиком. Приходится иногда упрощать фактуру, даже не исполнять некоторые пассажи, оставить только гармоническую поддержку, как, например, в «Кадриле» Тростянского можно не исполнять хроматический пассаж в минорной вариации, чтобы дать возможность солисту звучать чисто, без фальши в исполнении. В «Полонезе» Андреева, наоборот, нельзя пропустить в партии фортепиано начальный затактовый мотив, так как это противоречит художественному замыслу.

Совместный творческий процесс с солистом-учеником – это не всегда союз равных. Часто основной груз воплощения художественного образа исполняемого произведения ложится на концертмейстера. Проявляя свои ощущения и понимания художественного образа, характера концертмейстер способен обогатить и откорректировать исполнительскую трактовку музыки.

Формирование у учащихся художественного мышления, эмоционально-ценностного отношения к миру предполагает различные формы организации учебного процесса. Организация учебного процесса и содержание обучения должны быть направлены на развитие целого

комплекса компетенций: художественно-познавательной, мотивационной, развивающей, креативной, коммуникативной.

Современные взгляды на обучение и воспитание требуют пересмотра методов и приемов обучения, включения инновационных технологий. В своей работе я, как концертмейстер, использую методы развивающего обучения.

Развивающее обучение – это обучение, которое направлено на формирование личности ученика, на изучение индивидуальных особенностей детей и учет их в учебном процессе, на развитие природных задатков и духовных потребностей учащихся.

Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому ученику, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех учащихся. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей ученика. Иногда работу над произведением на занятии начинают по отдельным фрагментам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность ученику исполнить все произведение целиком (независимо от того, как он играет), после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

Если ученик творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания учащегося. Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой.

Специфика совместного исполнительства заключается в создании единого художественного прочтения произведения участниками ансамбля. Ансамблевое взаимодействие партнеров подразумевает их обязательное творческое равноправие, что приводит их к успешному выступлению.

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, 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. Алиев Ю.Б. Дидактические аспекты художественного образования / Ю.Б.Алиев // Современная дидактика: теория – практике. Под научн. ред. И.Я.Лернера, И.К.Журавлева. – М.: ИТП и МИО РАО, 1993
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / Б. Асафьев. – Л.: Музгиз., 1963
3. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1980
4. Барина М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926
5. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1. М.: Музыка, 1988
6. Выготский Л.С. Психология искусства /Л.С.Выготский. – М., 1987
7. Дьяченко В.К. Сотрудничество в обучении: О коллективном способе учебной работы: Книга для учителя / В.К.Дьяченко. – М.: Просвещение, 1991
8. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
9. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002
10. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе – 2001, № 4
11. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения / И.Я.Лернер. – М.: Педагогика, 1981
12. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972
13. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996
14. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, 1969, № 4