

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Мостовская детская школа искусств»  
муниципального образования Мостовский район

Методическая разработка

**«Формирование исполнительских навыков  
концертмейстера у обучающихся в классе фортепиано»**

Составитель:  
преподаватель, концертмейстер  
Домашенко Ирина Геннадьевна

пгт Мостовской, 2019 г.

## Содержание

<b>Введение</b> .....	3 стр.
<b>Раздел 1.</b> Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.....	4 стр.
<b>Раздел 2.</b> Специфика работы концертмейстера. Особенности работы концертмейстера с солистами-инструменталистами .....	8 стр.
<b>Заключение</b> .....	12 стр.
<b>Список литературы</b> .....	13 стр.

## Введение

Квалификация «концертмейстер» является одной из распространенных сфер деятельности пианиста. В условиях современных требований она предполагает определённый универсализм, владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, гармоническим слухом, чувством ритма, чувством формы, способностью охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определённому композитору или определённому этапу в музыкальном искусстве.

Солист и пианист (аккомпаниатор) в художественном смысле являются единым, целостным музыкальным организмом. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует музыкального мастерства, художественной культуры.

Задача преподавателя школы искусств по предмету «фортепиано» - помочь учащемуся выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. В связи с возрастными особенностями детского и подросткового исполнения подготовка ученика - концертмейстера отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Практика аккомпанемента – одно из средств приобщения учащихся к живому музицированию и развития интереса к занятиям музыкой, создающая благоприятные условия для роста художественной фантазии, воображения. Современная методика рекомендует начинать игру ученика в ансамбле с педагогом буквально с первых уроков. Эти несложные аккомпанементы являются первым концертмейстерским опытом начинающих обучаться на фортепиано. В старших классах школы роль аккомпанирующей практики возрастает. Пианисты свободно могут аккомпанировать учащимся других классов – скрипачам, духовикам, народникам, вокалистам.

Рассматривая данный аспект обучения в школе искусств была поставлена следующая цель методической работы:

- изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера.

В ходе подготовки методической работы решались основные задачи:

- определить музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;
- выявить специфику деятельности концертмейстера с солистами-инструменталистами в условиях детской школы искусств;

-систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера, опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы.

## **Раздел 1. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера**

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане, усвоить законы ансамблевых соотношений, развить в себе чуткость к партнеру, ощутить неразрывности взаимодействие между партией соло и партией аккомпанемента.

Вместе с тем концертмейстерская область музицирования предполагает не только владение всем арсеналом пианистического мастерства. Знания и умения, необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности довольно обширны. Вот лишь некоторые из них:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- умение «организовать» партитуру, «выстроить вертикаль»;
- играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению, выявить индивидуальную красоту солирующего голоса;
- владение навыками игры в ансамбле;
- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку;
- умение транспонировать;
- знание особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, наличие тембрального слуха;
- знание истории музыкальной культуры, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст и сразу отличать существенное от менее важного. Следовательно, необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. А чтобы овладеть стилем какого-либо композитора «изнутри», необходимо играть подряд много его произведений.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является

способность бегло «читать с листа». От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с солистом инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться.

Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. 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, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим импульс творческому

воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующей логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитии чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля.

Концертмейстеру совершенно необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность. Умение транспонировать входит в число непереносимых условий, определяющих его профессиональную пригодность. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В случае транспонирования на полутон, составляющий интервал увеличенной прима (например, из до минора в до-диез минор), достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков.

Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в следующей последовательности: сначала на интервалы увеличенной прима, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Аккомпаниаторская практика в огромной мере стимулирует проявление у учащихся ритмической воли и активного направляющего чувства ритма, которое является дирижерским началом.

Несомненно также, что концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

1) внимание - требующее огромной затраты физических и эмоциональных сил. Его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и соотносить к солисту. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом и звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла.

2) мобильность, быстрота и активность реакции. Концертмейстер обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Лучшее средство для снятия неконтролируемого волнения и нервного напряжения солиста перед эстрадным выступлением – сама музыка: особовыразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу;

3) воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

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 нотном тексте и внутреннем представлении. Следовательно, необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии).

Таким образом, сформированность исполнительских навыков у обучающихся аккомпанемента в классе фортепиано представляет собой комплекс качеств, необходимых как для дальнейшей профессиональной деятельности, так и для любительского музицирования. Концертмейстер должен обладать хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

## Раздел 2. Специфика работы концертмейстера.

### Особенности работы концертмейстера с солистами-инструменталистами

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

В ходе занятий по аккомпанементу получает значительное развитие тембровый слух. Звучание инструмента с роялем соединяется в единую колористическую гамму, при этом требуется определенная тембровая гибкость аккомпаниатора.

Перед профессионально ориентированными учащимися можно ставить и такие творческие задания, как имитация оркестровых красок. Поиски оркестровых красок – незаменимое подспорье в работе над звуком. Здесь возникает конкретная пианистическая проблема: овладеть приемами имитирования на фортепиано оркестровых тембров – при помощи различных способов касания, погружения руки в клавиатуру, освоения многообразия фортепианных штрихов.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. Для этого надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования. В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента.

В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определяет опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо знакомится с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.



Остановимся на особенностях работы концертмейстера в классе скрипки. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий:

- 1) разбор;
- 2) фрагментарное исполнение;
- 3) исполнение подряд от начала до конца (репетиционное);
- 4) концертное исполнение.

Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементе, соблюдение которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а со скрипачом в особенности. Это темпоритм и динамика. Своеобразие темпоритмической стороны исполнения ученика-солиста определяется постепенным освоением им новых видов штрихов (например *staccato*, встречающиеся в произведениях школьного репертуара), усложняющейся с течением времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер аккомпанемента и требует особого внимания концертмейстера.

То же можно сказать и в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность темпа музыкального произведения могут привести к остановке исполнения солиста. Существенно влияют на ансамбль солиста и аккомпаниатора фактурные трудности в партии скрипки (например, исполнение двойных нот). Как правило, на их озвучивание тратится время и темп замедляется. Бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе.

Ломаные аккорды – еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда ученик все как следует озвучит в аккордах, существенно замедлив при этом темп. В фигурации ученик как ни в чем ни бывало возвратится к нужному темпу, и пианист должен быть к этому готов. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией.

Слаженность ансамбля аккомпаниатора и скрипача зависит и от умения последнего вести смычок. Трудности встречаются уже при окончании пьес кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: смычка, как правило, не хватает. Пианисту лучше не спешить, а скрипачу длить последнюю ноту, насколько это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не прекратится звучание у фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой, не теряя при этом чувство меры. Концертмейстер должен помнить в подобных случаях, что есть предел приспособляемости, который переступать нельзя.

Что касается динамической стороны ансамбля, то здесь следует учитывать техническую оснащенность ученика-солиста, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль. В этих условиях аккомпаниатор не должен демонстрировать преимущества своей игры, ему необходимо остаться «в

тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру с его звуковыми и эмоциональными возможностями.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переверота бас или аккорд, к которому привык солист в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки скрипки нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за солистом. Очень часто, особенно в начальных классах, ученики-солисты начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер всеми силами должен стремиться передать инициативу солисту. Иногда бывает, что ученик-скрипач вопреки классной работе (а иногда - и вследствие нее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста - это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за солистом, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит (фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал), можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики-солисты пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей.

Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель на струнном инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с

учеником-солистом, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования комплекса «боязни сцены». Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Деятельность концертмейстера, в зависимости от того, кто является солистом (хор, домрист, скрипач, вокалист или трубач), имеет свои специфические особенности. В данной методической работе освещены вопросы деятельности концертмейстера в ансамбле с инструменталистами. Надо отметить, что игра в классе струнных смычковых инструментов обогащает тембровые представления и слух пианиста-концертмейстера, развивает его в музыкальном плане. Обучение аккомпанементу выполняет еще одну очень важную роль: учащийся практически знакомится с другими инструментами, их особенностями, звучанием и таким образом получает профессиональные знания, умения и навыки.

## Заключение

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, а также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает вместе с вышеуказанными категориями наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля.

Обучение в концертмейстерском классе продиктовано необходимостью более широкого развития профессиональных исполнительских навыков учащихся, в том числе аккомпаниаторских. Опыт работы показывает, что подобная форма способствует расширению музыкального кругозора детей, обогащению их духовного мировоззрения, развитию художественного вкуса. А главное – повышает интерес к фортепиано как универсальному инструменту. Такие учебные занятия способствуют изучению возможностей фортепиано в качестве аккомпанирующего инструмента, формированию творческой основы для полноценного развития музыкальных способностей учащегося – пианиста в дальнейшем.

## Список литературы

- 1) Баренбойм Л.А. «Фортепианная педагогика». Классика - XXI. Москва, 2007.
- 2) Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 2006.
- 3) Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера/ Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2003.
- 4) Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961.
- 5) Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе, 2001.
- 6) Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-Концертмейстера. Музыка в школе, 2001.
- 7) Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
- 8) Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 2002.
- 9) Перельман Н. «В классе рояля». Классика XXI. Москва, 2007.
- 10) Сахарова С.П. Воспитание концертмейстера /С.П. Сахарова// - Ростов-на-Дону: изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2001.
- 11) Толстых Н.П. Музицирование и коллективное исполнительство-путь к формированию творческих способностей/Эстетическое воспитание в школах искусств. Сост. П.В. Халабузарь – М.: Просвещение, 1988.
- 12) Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
- 13) Чуюко А.М., Воитлева Н.А. Формирование аккомпаниаторских навыков учащихся класса фортепиано//Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей/ Майкоп, 2013г.
- 14) Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.