

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

# **Методическая разработка**

## **«Особенности работы концертмейстера с инструменталистами»**

**Преподаватель  
фортепианного отдела  
Шапошникова О.Н.**

**пгт Мостовской**

**2020 г.**

## Содержание

<b>I. Введение</b> .....	3
<b>II. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера</b> .....	4
<b>III. Специфика работы концертмейстера</b> <b>Особенности работы концертмейстера с солистами-инструменталистами</b> .....	7
<b>IV. Заключение</b> .....	15
<b>V. Список литературы</b> .....	17

## **I. Введение.**

Квалификация «концертмейстер» является одной из распространенных сфер деятельности пианиста. В условиях современных требований она предполагает определённый универсализм, учитывающий два аспекта обучения в концертмейстерском классе: получение специальных и фундаментальных знаний. Профессия «концертмейстер» предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, чувством формы, способностью охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве. Кроме того, концертмейстеру нужно владеть информацией об интерпретации и исполнительской манере, взаимосвязи темпа музыкального произведения и осмысленным произнесением словесного текста и процессом дыхания. В работе концертмейстера нельзя упускать огромную роль ансамбля, совместного общения, партнерства и обмена информацией.

Солист и пианист (аккомпаниатор) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанементу (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М.Мусоргского, В.Сафонова, Ф.Блюменфельда. Великие советские пианисты Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер, Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов - ансамблистов. Со временем исторически объективные процессы обусловили тенденцию узкой специализации (в средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства), что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому - выдающаяся

творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М. Бихтера, С. Давыдовой, М. Карандашовой, А. Ерохина, В. Ямпольского, Е. Шендеровича, В. Чачаева и др. Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» и Е. Шендеровича «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами – единичны. Так о концертмейстерстве в классе струнных смычковых инструментов ведут речь Е. Шендерович, С. Урываева, Г. Брыкин.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в колледже и школе искусств занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить учащегося к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

## **II. 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. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией соло и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений:

- навык «организовать» партитуру;
- «выстроить вертикаль»;
- выявить индивидуальную красоту солирующего голоса;
- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;
- дать дирижерскую сетку и т.п.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, 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 трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного. Специфика работы концертмейстера в педагогическом колледже и школе искусств состоит в том, ему приходится сотрудничать с представителями разных

художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом.

Знания и умения, необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого; играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
- знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей - для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментальной каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию;
- знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомленность об основных движениях классического балета, балльных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии;
- знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гусях, балалайке, домре;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства или литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

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 приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик. При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей; активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

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. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

- внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: 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;

- мобильность, быстрота и активность реакции. Он 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. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу;

- 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.

Работа концертмейстера предполагает наличие у пианиста ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств. А вследствие того, что концертмейстер очень часто осуществляет разбор с учащимися нового учебного репертуара, то помимо всех перечисленных знаний требуется еще педагогический такт и интуиция.

### **III. 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 аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса. Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи.

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. Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий:

- разбор;
- фрагментарное исполнение;
- исполнение подряд от начала до конца (репетиционное);
- концертное исполнение.

Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач. Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией (особенно в высоких позициях), пианист может подыграть звуки мелодии, как это делается в вокальных классах. Он помогает ученику справиться с непонятным для него ритмом, дублируя на рояле сольную партию. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает юному скрипачу быстрее освоить свою партию. Если ученик находится на ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру необязательно играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными ее элементами: важнейшими басами, гармониями.

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 определяется постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течением времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер аккомпанемента. Каждый раз, когда скрипач овладевает новым, не встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

Концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время, и ученик, приобретя опыт, сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

Особого внимания и осторожности требуют и другие скрипичные штрихи, например *staccato*, встречающиеся в произведениях школьного репертуара.

Существенно влияют на ансамбль ученика 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. Даже если пианист будет играть шестнадцатые ноты в конце пьесы Сен-Санса «Лебедь» в темпе *presto*, смычка у скрипача все равно не хватит. 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 с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом

отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание скрипки в руках слабого скрипача или невнятная игра начинающего виолончелиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Немалое значение для результативности работы в классе имеет характер взаимодействия концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только эффективность музыкального развития учащегося, но и воспитание его как человека. Реакция концертмейстера на пожелания и замечания педагога во время урока и репетиций имеет большое значение для формирования ученика. Учащийся должен чувствовать эмоциональную заинтересованность концертмейстера.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками струнно-смычкового отделения. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру скрипача, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переверота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки скрипки или виолончели нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Сущность же аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Иногда бывает, что ученик 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 учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если 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 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 от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, 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, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы. Игра в классе струнных смычковых инструментов обогащает тембровые представления и тембровый слух пианиста-концертмейстера и очень развивает его в музыкальном плане. Многие концертмейстеры, начинающие работу в классе народных инструментов (домры, балалайки), обладающие хорошей музыкальной интуицией и чуткостью, испытывают пианистическое неудобство от того, что привычная игра «на опоре», которой учат на специальности, здесь не подходит, так как домра является щипковым инструментом, и её звучание не отличается полётным, долгим звуком.

Концертмейстеру, посвятившему себя работе с народными струнными инструментами (домрой, балалайкой), необходимо иметь представление об основных приёмах звукоизвлечения на инструментах, с которыми приходится играть. Знание особенностей штриховой и звукоизобразительной палитры поможет в аккомпанементе найти им соответствующее звучание, найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами данных инструментов.

Основные приемы игры на домре - удар и тремоло (быстрое чередование ударов), которые непрерывно дополняются за счет применения приемов, заимствованных из практики игры на других инструментах (струнных смычковых, балалайки): пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приемов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло - льющийся и певучий. Игра на грифе создает приглушенное, матовое звучание, а у подставки, наоборот, дает открытый, слегка «гнузавый» звук, напоминающий банджо. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. Струна ми, особенно в прижатом состоянии, звучит довольно глухо. В целом, динамическая шкала может быть достаточно разнообразной: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато в левой и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Домра обладает широкими виртуозными возможностями, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

В поисках тембрового и динамического слияния с домрой концертмейстер должен стремиться к сухому, четкому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с домрой пассажах. В таких случаях legato у пианиста должно быть *nontroppolegato*, слегка маркатированное, с очень резким отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приемов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнении, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания домры в нижней тесситуре (на струне ми), легкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук домры, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано. При аккомпанировании народным инструментам *crescendo* на фортепиано в пассажах нужно делать позже, как бы «подхватывая» солиста, усиливая впечатление общего звучания, *diminuendo* – раньше, делая это сознательно для того, чтобы «освободить» звуковое пространство для солиста.

О педали можно сказать коротко: правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Среди концертмейстеров, много лет играющих с народными инструментами, существует такое понятие: педаль берется «кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста (возможности инструмента), приём

звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения и многое другое. Очень часто концертмейстеры злоупотребляют левой педалью. Куда как проще играть с левой педалью – не нужно напрягать слух, заботиться о балансе ансамбля. Левая педаль нивелирует всё! И в том числе краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Состояние инструментов, на которых приходится работать, или выступать в концертах – непредсказуемое. Поэтому левая педаль должна быть всё время «на подстраховке» и по необходимости ею нужно пользоваться, применяя возможно неполную педаль. В то же время необходимо контролировать звучание рояля.

Балалайка – один из самых распространённых народных инструментов. Дети с удовольствием играют на этом инструменте, их репертуар включает в себя обработки народных песен и танцев, оригинальные сочинения композиторов, а также переложения произведений мировой и отечественной классики.

Существует три основных пункта, которые раскрывают особенности работы концертмейстера в классе балалайки. Это, во-первых, особенности звукоизвлечения, во-вторых, - особая роль баса и педали. А также – роль концертмейстера в создании ансамбля с учеником, в создании исполнительской концепции произведения.

Особенности тембра балалайки требуют от концертмейстера большого внимания к звукоизвлечению на фортепиано. Пианисту необходимо знать исполнительские приёмы, штрихи балалайки, так как приходится имитировать их в своей игре, чтобы создать звуковое единство. Как известно, многообразие приёмов игры на бала лайке основано на двух способах звукоизвлечения: ударном и щипковом. Таким образом, особенностью звучания балалайки является ударность звука, отсутствие legato как такового. Поэтому для того, чтобы скрыть этот недостаток, необходимо порой, особенно в произведениях или эпизодах лирического характера уметь играть мягкой звучностью, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой и было ощущение своеобразной звучащей дымки. При этом важно чувствовать дыхание мелодии. Следует также добиваться динамического и колористического соотношения партии фортепиано с тембром балалайки. Звуковой диапазон балалайки – средний и высокий регистры, поэтому роль баса в аккомпанементе сводится не только к гармонической и ритмической опоре мелодии, но и к восполнению звукового объёма. Поэтому бас следует брать более ярко, и вести линию баса выразительно. При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяжённость звука солиста.

Вообще, концертмейстеру часто приходится быть «живым метрономом». Особого внимания требует игра *glissando*, где важно умение ученика своевременно подойти к завершающим звукам, зафиксировать их, а также - способность концертмейстера «поймать» этот момент. Несомненно, в игре в ансамбле важна быстрота и активность реакции концертмейстера, дети на сцене теряются, нужно суметь подхватить их, довести произведение до конца.

Что касается самого фортепианного аккомпанемента балалаечных произведений, то здесь можно выделить несколько проблем. Очень часто аккомпанемент пишется композиторами-балалаечниками, которые хорошо владеют знаниями балалаечной фактуры, но достаточно приблизительно осведомлены о многообразии и колористических возможностях фортепианной фактуры. Поэтому часто встречаются образцы аккомпанемента не просто неудобного для исполнения, но и бедного художественно и фактурно. В связи с чем концертмейстер в классе балалайки берет на себя задачу создания наиболее удачного с технической точки зрения аккомпанемента, параллельно он может разнообразить аккомпанемент, внести в него новые краски. Но здесь следует соблюдать чувство меры, чтобы не перенасытить звучанием фортепианную партию, так как акустически балалайка — инструмент достаточно нежный и соревнование звучности с фортепиано, естественно, проиграет. Поэтому следует очень осторожно подходить к процессу фактурного насыщения и форсированной звучности. Иногда ситуация бывает обратная: фактура сопровождения слишком вычурна и насыщена звучностью, перегружена колористическими звуками, тем самым переставая быть гармоничным ансамблевым партнером, она просто подавляет балалаечную партию. В этом случае концертмейстер должен максимально бережно ее отредактировать: убрать лишнее и сбалансировать партию фортепиано с солистом, опираясь на принцип художественной целесообразности и сохранения композиторского замысла.

Важным навыком для концертмейстера класса духовых инструментов является умение транспонировать произведения в другие тональности. Так, транспонирование необходимо при переложении произведений для разных инструментов: саксофона-альта, кларнета, саксофона-сопрано, блокфлейты и т.д. Большинство деревянных духовых инструментов являются транспонирующими, поэтому возникает необходимость в данном навыке.

Концертмейстеру, работающему с инструменталистами - духовиками необходимо знать историю создания этих инструментов, их устройство, особенности звукоизвлечения и настройки, технические возможности для того, чтобы занятия в классе проходили продуктивно, со знанием дела.

Согласно существующей классификации духовые инструменты делятся на медные и деревянные. Основная разница между ними состоит в особенностях звукоизвлечения.

У деревянных духовых звук зависит от колебаний воздуха, поступающего в полую трубку с тростью. Высота звука регулируется открыванием или закрыванием отверстий, расположенных по корпусу инструмента с определённым интервалом. Такое название, данная группа обрела, за то, что в самом начале, духовые музыкальные инструменты изготавливались исключительно из древесины. К деревянным инструментам относят флейту, кларнет, гобой, фагот и саксофон.

У медных инструментов звук подается исполнителем через мундштук, а управляется системой специальных вентилях. Собственное название группа

эта получила, за счет того, что изначально, духовые инструменты данной группы производились только из меди и иных металлов. Группа медных инструментов включает в себя валторну, корнет, тромбон, трубу и тубу.

Работа концертмейстера с солистами-инструменталистами имеет свою специфику. При всем разнообразии духовых инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать специфику звучания каждого, а также сложности в овладении техникой игры на них для ученика.

Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева.

При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке, артикуляции, нюансировки. При аккомпанировании духовым инструментам следует быть особенно чутким, чтобы уметь компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер.

Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих.

Исполнительское дыхание является активным выразительным средством музыканта – духовика. Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки и степени напряжения губных мышц, но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенным в канале инструмента.

Концертмейстеру нужно обратить внимание на повышенную роль ощущения дирижерской руки, аффтакты, моменты взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа. В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы аффтактом.

Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе.

#### **IV. Заключение**

Работа концертмейстера включает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися любых специальностей. Педагогическая сторона деятельности особенно отчетливо выявляется в работе с учащимися вокального класса и в определенной мере предполагается в работе с исполнителями на струнных смычковых инструментах. Мастерство концертмейстера предполагает владение ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей

игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

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 (певца и инструменталиста) 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 завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает 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, педагогический такт и чуткость. Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, умения переключаться на работу с учащимися различных классов в условиях педагогического колледжа. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

## **V. Список литературы.**

- 1) Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – Вып. 2.
- 2) Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2003.
- 3) Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966.
- 4) Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
- 5) Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
- 6) 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.
- 7) Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
- 8) Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.