Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

города Новосибирска

«Детская школа искусств им. А.П. Новикова»

Матасова Т. С.

**Педагогические аспекты работы концертмейстера**

**детской школы искусств**

**Новосибирск, 2025**

Настоящая работа посвящена роли концертмейстера в классах инструментального и вокального исполнительства в музыкальных школах и школа искусств. Выбор темы обусловлен следующим. Среди слушателей и некоторых профессиональных музыкантов бытует мнение о второстепенности роли концертмейстера, которая сводится к сугубо вспомогательным функциям в исполнении музыкальных произведений. Однако это далеко не так. Виноградов К. Л. пишет об этом: «Говорить о второстепенности функции аккомпаниатора неправомочно хотя бы потому, что фактура партии аккомпанемента в вокальных и инструментальных пьесах бывает настолько сложна, что часто требует от пианиста мастерства высокого класса» [1, с.157]. Мастерство концертмейстера заключается не только в синхронности исполнения партии, легкости преодоления чисто пианистических трудностей и технической виртуозности. Подлинных мастеров, художников своего дела среди аккомпаниаторов не так уж и много. Кроме того, они реже, чем солисты-инструменталисты, обретают известность. Вместе с тем, пианист-аккомпаниатор, независимо от того, играет ли он с профессиональным солистом или с учеником — основа целого, всей воссоздаваемой музыки произведения. Роль концертмейстера чрезвычайно важна в создании целостной впечатляющей звуковой картины-образа, рождающегося в совместном творческом акте партнеров. Это подтверждается известным фактом: композиторы при создании произведений уделяли большое внимание выразительной стороне партии концертмейстера, нередко уравнивая ее значимость с партией солиста. В руках концертмейстера сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия сама дать не в состоянии.

Трудно переоценить роль концертмейстера в работе филармоний, оперных театров, музыкальных учебных заведений различного уровня. Общеизвестно, что профессиональные творческие союзы выдающихся солистов (певцов и инструменталистов) и пианистов-концертмейстеров создаются на принципах равнозначности исполнительского мастерства, музыкальной культуры и эрудиции, опыта концертной деятельности.

Иной предстает работа пианиста-концертмейстера как помощника, наставника, работающего с учениками-солистами в вокальных и инструментальных классах детских музыкальных школ и детских школ искусств. Она существенно отличается от работы с профессиональными исполнителями. В нашем случае концертмейстер не выбирает себе партнеров; участники ансамбля являются представителями различных возрастов, что подразумевает разный уровень слухового и исполнительского опыта. Работа в классе требует от концертмейстера знания не только своей партии, но и владение сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностях инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения, что способствует более грамотному и чуткому сопровождению. Практика показывает, что концертмейстер, имеющий большой опыт работы в каком-либо инструментальном классе, овладевает определенными знаниями в области методики обучения игры на солирующем музыкальном инструменте и нередко при необходимости может заменить педагога по специальности. Излишне говорить, что хорошая концертмейстерская игра всегда благотворно действует на солиста, а небрежное исполнение снижает настроение, творческий настрой, качество ансамбля в целом. Концертмейстер должен хорошо проработать партию солиста (фразировку, артикуляцию, технические трудности), должен уметь соотносить звучность фортепиано с динамическими возможностями солирующего инструмента. Огромная ответственность лежит на концертмейстере не только в повседневной работе, но и в процессе концертных выступлений с юными солистами. Понятно, что отношения во время репетиций складываются по вертикали: определенные творческие предложения со стороны старшего и выполнение их младшими. Другое дело — выступление на эстраде, например, с юным вокалистом. Здесь концертмейстер не только сотоварищ по творчеству, но и надежный тыл для солиста. Он чувствует состояние голоса, дыхания, психологически-эмоциональную настроенность партнера, которого на сцене пианист должен бережно и надежно любить.

Особую сложность в ансамбле представляют ученики, у которых страдает ритмическая пульсация или недостаточно развита память на темпы. Иногда же солист просто в силу особого эмоционального состояния на сцене совершенно уверен, что он взял верный темп — причем отклонения бывают различные. Ученику может показаться, что темп нормален, в то время, когда со стороны, очевидно, что это чуть ли не предельная скорость. В этом случае концертмейстер имеет право очень деликатно, почти незаметно влиять, корректировать на сцене темповые отклонения от задуманного. Важной психологической установкой для концертмейстера всегда является, с одной стороны, — проявить себя личностью, художником, обладающим яркой индивидуальностью. С другой стороны, — проявить ансамблевую чуткость, подчиниться логике развития партии певца или инструменталиста. Нервная система, психологический настрой концертмейстера, играющего с учеником-солистом, постоянно должны быть направлены на партнера. Здесь уместно затронуть проблему лидерства в ансамбле. Бесспорно, партия солиста — партия главная, а потому изначально лидирующая. И если ученик-солист одарен, энергичен как музыкант, то иерархия подчиненности складывается естественно, в соответствии со значимостью партий исполнителей. Другая картина видится в том случае, если ученик ещё не в полной мере владеет профессиональными навыками, умением адекватно слышать себя со стороны, проявляет пассивность в реализации художественного замысла произведения. Нередко у таких учеников наблюдается бедность музыкальных представлений, неразвитость слухового контроля, однолинейное восприятие музыки. Поэтому, в этих случаях солисту-ученику необходим определенный «диктат» воли пианиста, а значит ярче бас, акценты, возможно, подбодрить ученика кивком головы перед вступлением и др. А иногда концертмейстер должен сдержать своей волей бурные необузданные эмоции ученика, особенно в ярких по динамике и быстрых по темпу произведениях. В любом случае нужна гибкость, координация исполнительских намерений ученика и концертмейстера, объединение их общим художественным замыслом музыкального произведения. ***Таким образом, можно сказать, что концертмейстер, работающий в музыкальных учебных заведениях, выступает в нескольких ипостасях. На первом этапе работы над музыкальным произведением он наряду с педагогом по специальности — грамотный наставник, далее — умный эрудированный интерпретатор, помогающий ученику-исполнителю в постижении замысла музыкального произведения, и, наконец, в совместном сценическом выступлении — равноправный, тактичный, гибкий участник ансамбля***. Длительная совместная работа позволяет концертмейстеру достаточно близко познакомиться с характером и темпераментом юного исполнителя. Опыт показывает, что для успешного ансамбля необязательно сходство характеров. Иногда контакт и человеческий и творческий устанавливается быстрее, когда черты характера дополняют одна другую. Для ансамблевой гармонии необязательны близкие отношения с учеником, достаточно уважительных. Но крайне важно, чтобы концертмейстер и ученик-солист чисто по-человечески были друг другу симпатичны. По словам французского дирижера Шарля Мюнша, тем, кто друг друга ненавидит нельзя разрешать участвовать в музыкальном исполнении. Особенно динамично развиваются отношения концертмейстера и учеников, занимающихся активной концертной и конкурсной деятельностью. Интенсивные межличностные контакты, их творческая и психологическая насыщенность, общность интересов и целей деятельности ведут к установлению доверительных, дружеских отношений. Это становится особенно возможным, если концертмейстер обладает хорошо развитыми эмпатийными способностями, то есть способен к сопереживанию, умеет проникнуть во внутренний мир ребенка, почувствовать его эмоциональное состояние, а, нередко, поддержать словом, вселить уверенность. Никто не оспаривает ведущую роль педагога по специальности в вопросах предконцертной подготовки ученика. Но в условиях академического концерта, конкурсного выступления педагог всегда находится в концертном зале, он слушатель. Концертмейстер же, выступая партером в ансамбле, не только сопереживает, но и реальными действиями оказывает помощь и поддержку молодому музыканту. Дети очень отзывчивы на доброе и участливое отношение к ним. И если концертмейстер — это не просто должность и деловое выполнение служебных обязанностей, а старший, более опытный и заинтересованный музыкант, то именно с его появления в классе начинается самая интересная творческая работа. Следует отметить, что в ансамблевой практике существуют негласные правила сценического поведения, о которых не должен забывать концертмейстер-пианист, выступающий с учеником. Коснемся некоторых из них. Первое правило гласит — выход концертмейстера на сцену должен быть на несколько шагов после солиста. Стул у рояля следует обходить только слева, к публике поворачиваться только лицом, а не спиной. Пауза перед началом произведения зависит от солиста, а концертмейстер не должен проявлять нетерпения или вальяжно отдыхать. Не менее значимо поведение концертмейстера и после окончания музыкального произведения. Сценическая реальность такова, что когда отзвучала последняя нота произведения, концертмейстер остается в тени, а аплодисменты достаются солисту. Такова жизнь, и ничего обидного в этом нет. Если же в душе аккомпаниатора появляется обида или болезненное ощущение — он не концертмейстер, не партнер по своей натуре, потому что психологически надо ощущать успех солиста как общий успех.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. – сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту, либо коллективу на эстраде.

Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции, и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

***Какими же качествами и навыками должен обладать музыкант, чтобы быть хорошим концертмейстером?***

Прежде всего, он должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой исполнитель никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, не всякий хороший исполнитель достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнерам, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен уметь бегло читать с листа, транспонировать, быстро осваивать музыкальный текст и сразу отличать существенное от менее важного.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса определённых 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 в детской школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом. При этом в зависимости от того, на каком отделении работает концертмейстер, его знания и навыки могут иметь различные специфические особенности.

Рассмотрим работу концертмейстера с представителями различных специальностей.

1. Концертмейстер в вокальном классе ДШИ/ДМШ

В обязанности концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. Являясь помощником педагога-вокалиста, концертмейстер не только учит с учеником репертуар, но и помогает ему усваивать указания педагога. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от музыканта ряда определённых знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, особенностями певческого дыхания и т.д.

Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но и человеческой чуткости, психологической поддержки не только в классе, но и 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.

2. Концертмейстер в хоровом классе

Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от занятий с вокалистами, и требует сочетания многих специальных навыков, умений и знаний. Концертмейстер должен уметь исполнить хоровую партитуру, состоящую из трех и более строчек, уметь задать хору тон, играть «по руке» дирижера. Он помогает руководителю в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы.

Деятельность концертмейстера в хоровом коллективе помимо непосредственно концертмейстерских включает в себя также обязанности второго педагога. Иногда концертмейстер проводит занятия с хором без руководителя. Учитывая это, концертмейстер должен владеть навыками общения с участниками коллектива, пользоваться у них доверием и авторитетом. В работе с коллективом, ему надо учитывать на каком этапе разучивания находится материал, вокальные сложности данного произведения и методы их преодоления, а также музыкальные и певческие данные каждого ученика, его личностно – психологические особенности.

Хоровой коллектив – это союз единомышленников: руководителя, хористов и концертмейстера. Успешность хорового исполнения зависит от взаимопонимания и слаженности действий всех участников творческого ансамбля. Очень важным в работе концертмейстера является умение почувствовать индивидуальность творческого почерка руководителя, понять его трактовку раскрытия художественного образа исполняемого произведения и дополнить это собственным исполнительским опытом. Такое творческое единомыслие является наиболее убедительным фактором, влияющим на музыкальное развитие детей.

3. Концертмейстер в инструментальном классе

Аккомпанирование солистам-инструменталистам также имеет свою специфику. В союзе «солист-концертмейстер», в отличие от ансамбля равноправных партнеров, выполнение ансамблевых задач и ответственность за качество ансамбля практически полностью ложатся на концертмейстера. Таким образом, одним из важнейших условий эффективной работы концертмейстера становится степень сформированности его профессионально-коммуникативных качеств.

Концертмейстер должен знать не только основные принципы ансамблевой техники, но и технические и тембровые возможности солирующего инструмента, учебный и концертный репертуар и его стилистические особенности, а также методы совместной исполнительской работы над музыкальным произведением.

Важнейшая проблема в ансамблевой игре – проблема звукового соотношения. Здесь концертмейстеру не обойтись без умения соизмерять звучность аккомпанирующего инструмента с возможностями и художественным замыслом солиста. Например, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. При аккомпанементе духовым инструментам концертмейстер должен принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Работа в классе домры предполагает наличие у концертмейстера представлений об особенностях звукоизвлечения на этом инструменте, знание стилистики оригинального домрового репертуара, умения находить адекватные звуковые решения и пианистические приемы, эквивалентные штрихам на домре, но не всегда традиционные для классического пианиста.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях концертмейстера с учащимися-инструменталистами. На этом этапе от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. Концертмейстер обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения.

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 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.

В целом, специфика работы концертмейстера в инструментальном классе состоит в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Умение слиться с намерениями своего солиста и естественно, органично войти в концепцию произведения - основное условие совместного музицирования в инструментальном классе.

В ряду многих музыкальных профессий, концертмейстерство наиболее требовательно к универсальным коммуникативным способностям. Неслучайно, характеризуя мастерство концертмейстера, авторы методических работ отмечают «особое чутьё», «концертмейстерскую интуицию», «концертмейстерскую жилку» и т. п, которые относятся не только к исполнительским, но и психолого-педагогическим качествам профессии. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроя. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сценофобии, страха перед повторением ошибок. Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям окружающего мира.

Концертмейстерство это сумма особых свойств личности и узкоспециальных навыков. Если концертмейстер в процессе совместной ансамблевой работы будет последовательно развивать не только музыкальные качества учащегося-инструменталиста, но и способность к гармоничному, интуитивному взаимодействию не только в ансамбле, но и в жизни, то этот педагогический принцип станет одним из самых ценных и значимых. Своим музыкальным искусством и интуицией концертмейстер способен наладить не только собственные гармоничные отношения с окружающими, но и помочь тем, кто находится рядом и нуждается в понимании, общении и партнёрском творчестве. Трансформацию человека разумного в человека коммуникативного, каким должен являться концертмейстер, можно по праву назвать гуманистической парадигмой третьего тысячелетия

Сегодня понимание истинной роли и места концертмейстера постепенно пробивается в жизнь. Так, стало доброй традицией на исполнительских конкурсах всех уровней награждать лучших концертмейстеров дипломами. В музыкально-педагогической практике утверждается положение о том, что деятельность концертмейстера напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на музыкальное развитие учащихся-солистов, на уровень совместных концертных выступлений Художественная практика концертмейстеров в вокальном, хоровом, инструментальном и хореографическом классах представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыкантов. На долю концертмейстеров выпадают подчас такие сложные художественные задачи и такие большие эмоционально-физические нагрузки, с которыми успешно справится, оказывается не под силу даже очень квалифицированному музыканту.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от музыканта не только разносторонних музыкально-исполнительских дарований – владения ансамблевой техникой, навыков чтения с листа, транспонирования, импровизации и аранжировки, но и знания основ певческого, инструментального и хореографического искусства.

Для педагога по специальному классу – концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для учащихся – наперсник их творческих дел, помощник, друг, наставник, репетитор, педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой активностью, ответственностью, настойчивостью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе, в собственном музыкальном совершенствовании.

**Литература:**

1. Виноградов К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. — М.: Музыка, 1988. С. 156–179.
2. Задонская Е. М. Психология взаимоотношений участников камерного ансамбля // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001. С.8–16.
3. Кленова Н. М. В концертмейстерском классе (из опыта практической работы) // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001. С.37–41.
4. Сахарова С. П. Воспитание концертмейстера: сборник методических статей / С. П. Сахарова. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001.
5. Бочкарёв Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Институт психологии РАН, 1997. – 352с.
6. Горянина Н. Психология общения. М.: Академия, 2004. - 416 с.
7. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство. Девятый сборник статей. М.: Музыка, 1976. - С. 106-139.
8. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. - 93 с.
9. Островская Е. Психологические основы концертмейстерского искусства. Генезис и эволюция. Научно-методический очерк. Саратов.: АЛЬФА, 2005.-52 с.