ГБПОУ СО
«Свердловский мужской хоровой колледж»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

НА ТЕМУ:

«АНАЛИЗ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА»

Концертмейстер:
Пирогова С.В.

Екатеринбург, 2025

ЭТАПЫ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Концертмейстерство как феномен музыкально-творческой деятельности

Важнейшим видом практической деятельности музыканта является концертмейстерское исполнительство. В нем наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора как человека способного создавать. Исполнительство дает возможность достаточно полно судить об индивидуальных особенностях концертмейстера. В этом смысле большие возможности открываются в сфере аккомпаниаторского мастерства. Концертмейстерские навыки и умения не могут состояться вне музыкальных вопросов и прежде всего,- вне творчества.

В широком смысле слова творчество можно рассматривать как универсальную категорию, раскрывающую сущность наивысшего уровня развития человека. Творчество – это создание, открытие нового, источник духовных и материальных ценностей. Это активный поиск еще неизвестного, углубляющего наше сознание, дающий человеку возможность по – новому взглянуть на, казалось бы, известные вещи.

Элементы творчества находят место в любой человеческой деятельности. Конечно, это особенно относится к художественной деятельности. Разные люди по-разному решают творческие проблемы в соответствии со своими знаниями, опытом, характером, интересами, музыкальными способностями. Они включают в себя: музыкальный слух, музыкальную память и метроритмику; туше, педализацию, умение подобрать аппликатуру, облегчающую исполнение, умение работать с фактурой.

Творческая задача (психологически) никогда не имеет однозначного решения. Каждый предмет или явление много сторон и качеств. Конечно, каждый человек сам выбирает способ действия, сам подбирает «ключи» к

решению творческой задачи. Поэтому для эффективной музыкально – творческой деятельности концертмейстера обычно необходимы знания не только по своему предмету, но и широкие познания по другим дисциплинам музыкально – теоретического и музыкально – исполнительского циклов: гармония, сольфеджио, полифония, история культуры, история музыкального исполнительства. Концертмейстеру необходима разносторонность и гибкость мышления, способность к глубокому усвоению знаний в различных областях музыкальной науки, широкая осведомленность в проблемах своего предмета – все это поможет концертмейстеру творчески, с наибольшей эффективностью перерабатывать имеющийся музыкальный материал. Профессиональные навыки, обобщенные понятия, исследовательские методы и приемы и, пожалуй, главное, - активное отношение к познавательной деятельности – взаимосвязь и развитие всех этих компонентов и приводит к формированию сложного ансамбля, который лежит в основе принципа музыкально – творческой деятельности концертмейстера.

Понятие *концертмейстер* многозначно. Как правило, первое, что приходит в голову и с чем ассоциируется данное понятие – это пианист, аккомпанирующий солирующему исполнителю. Однако по признанным канонам концертмейстерами, во-первых, называют первого скрипача оркестра, который иногда заменяет дирижера и в обязанности которого входит проверка правильности настройки всех инструментов оркестра (в струнных оркестрах и ансамблях он, как правило, является художественным и музыкальным руководителем); во-вторых, так называют музыканта, возглавляющего каждую из групп струнных инструментов оперного или симфонического оркестров; и уже, в-третьих, следует считать, что это пианист, помогающий исполнителям (певцам, инструменталистам, артистам балета) разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах.

Хочется сказать о разнице понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер». Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в

себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной партии, романсного репертуара, знание вокальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать певца, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т.д. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции, отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных концертных или конкурсных ситуациях трудно.

Итак, творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на четыре этапа.

Первый этап. Ознакомление с произведением и работа над ним в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально – слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки чтения с листа (то есть визуального прочтения партитуры, умения зрительно, бегло её особенности. Огромное значение здесь играет развитый внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная многосторонняя система, включающая в себя музыкальный слух, музыкальную память, эмоционально - волевые качества исполнителя, музыкальное мышление, воображение, чувство ритма и т.д.

Второй этап. Индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приемов, правильное исполнение мелизмов, соблюдение люфтов (моменты взятия дыхания исполнителем вокалистом), подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, умение держать темп (Ф.Шуберт «Лесной царь», «Куда»), выразительность динамики, штриховая точность (оркестровый аккомпанемент в ариях Моцарта), точная фразировка, профессиональное туше.

Огромное значение имеет владение основами фортепианной культуры. Нередко вступление и заключение романса или арии представляет собой развернутое фортепианное построение типа прелюдии. Таковы романсы Рахманинова «Отрывок из Мюссе», «День ли царит»; Р. Шуман – цикл «Любовь и жизнь женщины» - «В сиянии теплых майских дней», но очень яркие вступления в русских романсах (Варламов, «Колокольчики мои, цветики степные»), требующие значительного пианистического мастерства. Успех концертмейстера будет полноценным только после тщательно отработанной и откорректированной партии фортепиано.

Третий этап. Работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, знание партии партнера, наличие интуиции, «отход» концертмейстера на второй план по отношению к вокалисту и в связи с этим умение контролировать баланс звучности, который полностью ложиться на плечи аккомпаниатора (к инструменталисту это не относится, так как фортепиано и солист – инструменталист находятся почти в равном положении).

Необходимо осознавать и ощущать разницу ансамбля с певцом и инструментального ансамбля. Инструментальный ансамбль однороден по своему составу, в отличие от вокально-инструментального, который объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями. Этот вид ансамбля неоднороден, в чем заключена главная сложность в его постижении. Пианисты порой слабо ощущают специфику ансамбля с певцом: подчас не видят верхнего нотного стана, раскрывающего посредством мелодии и поэтического текста смысл произведения, не учитывают органических пауз, особенностей дыхания певца и связанной с ним длительности нот, не знают законов строения вокальной фразы – её логику, выразительного произнесения слова в пении (С.Рахманинов, «Не пой, красавица, при мне»). В результате пианист часто теряется при малейших отклонениях ритма, которые допускает солист.

Особая работа для пианиста-концертмейстера заключается в аккомпанировании оперных отрывков или сцен из опер. Концертмейстер должен выработать в себе дирижерские качества: тембральный слух, представление об оркестровом звучании, знание традиция оперного спектакля и исполняемого материала, умение вести за собой целый ансамбль солистов (трио, квартет и т.д.).

Вообще нужно иметь правильное представление о роли концертмейстера. Солист и аккомпаниатор исполняют одно и то же произведение, фактура которого лишь разделена на две составные части. В распоряжении одного исполнителя находиться мелодия и поэтический текст, у другого – ритмо-гармонический план, а часто и философский подтекст. Исполнители, обладающие различной степенью одаренности, опыта, мастерства, темперамента должны свести воедино не только музыкальную ткань, но и воссоздать её образный строй. Отсюда – прямая линия к представлению о художественном значении фортепианной партии в романсе, в особенностях клавира (способности фортепиано воплотить многоголосную, многотембровую фактуру оркестра). Нужно быть психологически подготовленным к зависимости интерпретации от логики развития партий певца и инструменталиста. Любые ритмические или фразировочные отступления от метрически ровных последований сольных фраз, по-другому говоря – несоответствие нотного рисунка с реальным воплощением в звуках – все это выбивает из колеи неопытного аккомпаниатора, приводит в замешательство (Керн, «Дым», исполнение в джазовом стиле; Гурилев, «Мне грустно» - свободное, речитативное исполнение вокалистом).

Когда солист и концертмейстер длительное время работают вместе, рождается общий для них исполнительский план: соотношение темпов, динамики, фразировка и т.д. Но, к сожалению, или, как ни странно, к счастью, фактор внезапности, как некое творческое озарение, имеет очень большое значение в профессии аккомпаниатора. И для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того чтобы он мог быть

настоящим помощником солиста, он должен обладать мобильностью и овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из качеств, которое роднит функции концертмейстера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкантский «охват», видение всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трех строчек. Самый главный комплимент, который может услышать пианист – аккомпаниатор от солиста – вокалиста это признание не технического уровня исполнения и звучания инструмента. Самое ценное, что может услышать пианист это: «С вами так удобно петь, словно мы много раз репетировали!». Это считается высшей похвалой концертмейстеру. В этих словах заключено главное качество, которого может добиться концертмейстер – умение слиться с намерениями своего партнера и естественно, органично войти в концепцию произведения – основное условие совместного музицирования. Это и есть четвертый этап работы пианиста – концертмейстера – репетиционное исполнение произведения целиком: создание вместе с солистом музыкально – исполнительского образа. Важную роль играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнера при совместном музицировании. Главным образом это зависит от контакта партнеров, от чуткости концертмейстера, от интуитивного фактора. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

Именно этот последний рабочий этап и определяет предварительный настрой аккомпаниатора на концертное выступление и служит, по сути, репетицией первого исполнения произведения целиком.

Подход к подготовке публичного выступления глубоко индивидуален и очень различен. Но существует ряд общих закономерностей:

1) планирование работы над наиболее трудными музыкальными произведениями заранее, во избежание некачественных результатов и срывов, приводящих к появлению страха перед публикой;

2) постоянное внимание, необходимое при выступлении на эстраде;

3) проигрывание музыкальных произведений или программы целиком с ощущением взаимосвязи между сочинениями;

4) чувство уверенности в достаточной подготовке к концерту;

5) разумное распределение своих сил перед выступлением, благоприятный психологический и физический настрой музыканта. В день концерта я считаю полезным, почти не затрачивая мышечных усилий (в пределах до mezzo forte) внимательно просмотреть всю программу за инструментом или без него. Необходимо вспомнить все просьбы солиста, связанные с исполнением наиболее значительных эпизодов, проверить еще раз ноты своей партии и указания автора так, как будто разбираешь это произведение впервые. Это освежает восприятие и освобождает от «заигранности».

Работа концертмейстера в классе не ограничивается задачами перечисленными выше. В их круг часто входит поиск необходимых редакций тех или иных сочинений, сопоставление их друг с другом, с уртекстом. Часто такая работа сродни текстологическим исследованиям. Концертмейстер должен разобраться и по возможности найти правильное решение в сомнительных местах нотного текста (Ц. Кюи, «Под липами»). Причины ошибок, вкравшихся в печатные издания, могут быть различными. В одном случае это небрежность редактора, которая по инерции кочует из одного издания в другое; в другом случае – это авторские описки.

Итак – концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы концертмейстера над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Как известно, выход исполнителя на концертную эстраду предполагает перемещение в особое, отличное от рабочего состояние. Оба исполнителя солист и концертмейстер выносят итог своей предварительной работы на суд слушателей.

С чем они сталкиваются при этом? Прежде всего, с новыми, непривычными условиями: пространством и акустикой концертного зала, освещением, новым инструментом. Здесь существуют свои законы эстрадного поведения и состояния. Нужно научиться скрывать волнение и, уже начиная с выхода на сцену, расположить к себе аудиторию. Хочется вернуться к вопросу об акустике зала. Репетиции на сцене в пустом зале может дать обманчивое представление об акустике, особенностях звукового баланса между солистом и аккомпаниатором. Необходимо помнить, что заполненный публикой зал значительно отличается по акустике от пустого. Пианист должен уметь соразмерять свою звучность в зависимости от того какой голос исполняет – масштабный или камерный; сопрано это или бас. Концертмейстер должен искусно оттенять его и создавать солисту благоприятные условия. Обычно концертмейстер начинает постигать музыку раньше, чем певец. И часто педагогические функции концертмейстера , проявляемые им в классе, во время домашней работы, к сожалению, переходят и на концертную эстраду. А это недопустимо. При концертном исполнении аккомпаниатор должен словно раствориться в намерениях своего солиста, даже если сиюминутное состояние певца несколько «уводит» от ранее подготовленной трактовки. Разумеется, в ходе совместной работы можно спорить, апробировать различные варианты трактовки, но при этом не сковывать творческую инициативу солиста. Помнить, что ведь он Солист. Конечно, большое значение здесь имеет степень проявления индивидуальности партнера – солиста (кому-то не нравится, чтобы их активно «вёл» концертмейстер; кто-то сам очень ярок и активен). Но во время исполнения на эстраде нельзя учить. И пока певец и аккомпаниатор на сцене, нужно придерживаться правила, о котором пишет знаменитый английский аккомпаниатор Джерельд Мур: «…на концерте певец всегда прав. Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, чем это можно представить». Концертмейстер должен способствовать сохранению свежести голосового аппарата певца перед выступлениями, особенно

ответственными. Считается, что лучше недорепетировать, чем выйти на концертную эстраду в состоянии усталости.

Итак, концерт начался. Важной творческой задачей, стоящей перед концертмейстером, является умение начать произведение в оптимальном темпе. В большинстве случаев «ключом» к выбору темпа является правильное представление о характере первых сольных фраз певца. Необходимо создать музыкальную атмосферу и состояние, чтобы «включились» фразы солиста. Первыми звуками фортепианного вступления необходимо создать предпосылку для удобного, спокойного и уверенного вступления солиста.

На настроение исполнителя могут влиять любые факторы. Плохая организация концерта, погодные условия, неудобная артистическая – все это может влиять на состояние голосового аппарата.

Однако аккомпаниатор должен помнить, что он обязан сохранять олимпийское спокойствие, не показывая своего волнения, настроения. Важно также и умение «погасить» всплески излишней нервозности солиста. Частенько аккомпаниатор опекает и уберегает своего солиста, поскольку вокалисты нуждаются в особом «уходе».

Аккомпаниатор находится в напряжении всегда. Во-первых, это обусловлено тем, что партия фортепиано заключает в себе огромное художественное содержание и немалые технические (порой виртуозные) сложности (романсы Рахманинова, оперные отрывки). Во-вторых, главное его внимание сосредоточено на солисте. Ансамблевое равновесие, метроритмическая, баланс звучности находятся под его неослабным контролем. В момент концертного исполнения аккомпаниатору необходимо постоянно контролировать себя, помнить о том, что он также несет ответственность и за исполнение партии солиста. Чтобы чувствовать себя уверенно во время исполнения важно как можно лучше готовиться к общению с аудиторией, стараться не выносить на суд зрителей недоработанные произведения. Музыкант, имеющий большой сценический

опыт, знает это правило и не допускает его нарушения. Концертная деятельность оказывает огромное влияние на творчество концертмейстера. Исполнительская деятельность – это одно из важнейших средств повышения концертмейстерского мастерства. Собственно, это итог всей многогранной и многоуровневой работы концертмейстера.

Литература

1. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 71-72.

2. Бекина С.И., Ломова Т.П. Музыка и движение. М.: Музыка, 1984. – 180 с.

3. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. – М., 2002, № 6. – С. 31-34.

4. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. - М., 1982. – С. 130-140.

5. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. – 1999, № 2. – С. 14-15.

6. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 111-134.

7. 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, 1999. – Вып. 2. – С. 66-70.

8. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч.. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 31-48.

9. 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, 1998. - С. 98-100.
10. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-345.
11. Живов Л. Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами Глинки // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 9-35.
12. Классический танец / Сост. Д. Ярмолович. - С.-Пб.: Музыка, 1985. – 148 с.
13. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство культуры Российской федерации: Научно-методический центр по художественному образованию. – М., 2002.
14. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980. – С. 124-131.
15. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
16. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.
17. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4. – С. 52- 55.
18. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.
19. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
20. Макаренко А. О некоторых особенностях фортепианного аккомпанемента старинного романса и русской народной песни // Тезисы докладов научно-практической конференции по итогам исследовательской работы преподавателей за 1998-1999 г. Челябинская гос. академия культуры и

искусств / Сост.Н.Г. Апухтина. – Вып. 4. – Челябинск, 2000. – С.34-37.
21. Маклыгин А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1: Элементарная гармония. Учеб. пособие для педагогов детских музыкальных школ. М.: «Престо», 1994. – 46 с.
22. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С.59 – 73.
23. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Выпуск 1-2. / Сост. И. Климкович, В. Малашева. - М.: Музыка, 1969-1971.
24. Музыкальная хрестоматия современного бального танца / Сост. Л. Ладыгин,, А. Школьников. – М.: «Сов. композитор», 1979. – 230 с.
25. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. – Изд. 2-е. - М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998. – С. 270.
26. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987. - 432 с.
27. Никешичев М. Первый Всероссийский оперный конкурс-фестиваль концертмейстеров «Диалог во имя цельности» // Фортепиано. – 2001. - № 1. – С. 5-6. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.
28. Осипова А.С. О специфике работы концертмейстера в класе хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февр. 1998 г.) / Тамбовск. гос. ун-т. Отв. ред. Б.С. Гейко. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. – С. 65-66.
29. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпенемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.88-110.
30. Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73-

83.
31. Саранин В.П., Евстихеев П.Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Мезвуз. сборн. науч. трудов. – Вып 4 / Отв ред.Т.А. Стахи. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. – С. 69-74.
32. Стрельцова Т. Заметки о воспитании концертмейстеров классов хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февр. 1998 г.) / Тамбовск. гос. ун-т. Отв. ред. Б.С. Гейко. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. – С. 75-77.
33. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 84-91.
34. Хайкина Т.Я. Задачи концертмейстера-пианиста хореографического класса // Итоги смотра методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства за 1995-96 учебный год. – Тамбов, 1997. – С. 110-112.