

УДК 37.01

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

СЕВЕРИНОВА Лариса Ивановна,кандидат педагогических наук,
профессор кафедры музыкального образования и народной художественной культуры,
Воронежский государственный педагогический университет

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты концертмейстерского мастерства учителя музыки. Особое внимание уделяется специфике работы концертмейстера над фортепианной партией, чтению нот с листа и транспонирования, анализу трудностей и путей их преодоления в ансамбле с солистом-вокалистом. Исследование вносит вклад в разработку педагогической теории и практики формирования профессиональных компетенций будущего педагога-музыканта в области концертмейстерской деятельности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: концертмейстерское мастерство, концертмейстерский класс, концертмейстер.

THE CONCERTMASTER SKILLS OF MUSIC TEACHERS

SEVERINOVA L. I.,Cand. Pedagog. Sci., Professor of Department of Music Education and Folk Artistic Culture
Faculty of Arts and Artistic Education
Voronezh State Pedagogical University

ABSTRACT. The article discusses the theoretical and practical aspects of the accompanist mastery of a music teacher. Particular attention is paid to the specifics of the accompanist's work on the pianoforte part, sight-reading and transposing, analyzing the difficulties and the ways of their overcoming in the ensemble with the lead vocalist. The research contributes to the development of the pedagogical theory and practice of the professional competence formation of the future music teacher in the field of concert mastering.

KEY WORDS: concert mastership, accompanist class, accompanist.

Современные образовательные реалии предъявляют к учителю музыки весьма высокие требования. Это обуславливает необходимость постоянного повышения качества подготовки будущих учителей музыки, развития профессиональных и личностных качеств студентов. В многоплановой практике педагога-музыканта особое место занимает исполнительская деятельность. Не случайно Д.Б. Кабалевский особенно выделяет из всех умений, которыми должен владеть учитель музыки – владение инструментом, т.к. любое прослушивание механической записи должно быть, по мнению автора, «дополнено живым исполнением учителя, ибо именно оно создает в классе более эмоциональную атмосферу, при этом можно остановиться, заострить внимание, проиграть какую-либо часть ещё раз, а также играющий и поющий учитель служит хорошим примером» [4, с. 123].

Для эффективной педагогической деятельности учитель музыки в одинаковой степени должен владеть целым спектром знаний и умений, а также навыками инструментального исполнительства, хорового дирижирования и вокала, должен уметь свободно ориентироваться в музыкальном материале, читать с листа музыкальный текст, быть знакомым музыки. Как отмечает Е.И. Кубанцева, «исполнительская деятельность учителя музыки включает в себе огромные возможности для развития личностных характеристик, способностей и ценностных ориентации. Исполнительство, понимаемое, прежде всего, как творчество, способно объединить в едином процессе музыкальное произведение как текст культуры и личностные характеристики и способности педагога и учащегося, которые вступают с

данным произведением в художественный диалог» [8, с. 91].

Одним из важных составляющих профессиональной подготовленности учителя музыки к эффективной педагогической деятельности является владение будущими педагогами-музыкантами концертмейстерскими умениями и навыками. Концертмейстерская подготовка является в какой-то степени квинтэссенцией личностных характеристик и способностей студента, умений и навыков, приобретаемых будущим педагогом-музыкантом в классах исполнительских и теоретических дисциплин и очень востребованных в профессиональной работе учителя музыки. Мастерство концертмейстера, как отмечает М. Смирнов, глубоко специфично. «Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, а также досконального знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах, с оперной партитурой» [15, с. 3]. Особенностью концертмейстерской деятельности является ее многоплановость, позволяющая решать различные профессионально-творческие задачи, дающая педагогу-музыканту более широкую сферу реализации своих творческих умений и навыков.

Так кто же такой концертмейстер? Это слово имеет немецкое происхождение (нем. Konzertmeister) и в переводе означает «мастер концерта», можно предположить, что это тот, кто помогает готовить концертное выступление. В сопровождении фортепиано играют очень многие инструменталисты, без концертмейстера не обходятся уроки вокала, хора, хореографии.

Слово «концертмейстер» употребляется в различных ситуациях и несет различную смысловую нагрузку, но при этом исследователи выделяют два основных направления. *Концертмейстер:* музы-

© Северинова Л.И., 2018

Информация для связи с авторами: severinolarisa@rambler.ru

кант, возглавляющий одну из струнных групп симфонического или оперного оркестра; пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им в концертах. Партию, которую исполняет концертмейстер, называют аккомпанементом. *Аккомпанемент* (франц. *accompagnement*, от *accompagner* – сопровождать; итал. *accompanimento*; англ. *accompaniment*; нем. *Begleitung*) – партия инструмента или ансамбля инструментов (певческих голосов), сопровождающая сольную партию певца или инструменталиста [11].

В музыкальной среде часто бытует мнение, что, выступая в ансамбле с вокалистами, инструменталистами, пианист является лишь простым аккомпаниатором, и многие не считают работу концертмейстера чем-то важным. Хотя вполне очевидно, что любой композитор при написании музыкального произведения слышит его целиком, не разделяя музыкальный текст на главные партии и второстепенные, тем самым подчеркивая важность каждого участника ансамбля. В музыкальной энциклопедии подчеркивается: «В инструментальной и вокальной музыке 19-20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: "договаривает" невысказанное солистом, подчёркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создаёт иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноправную партию солиста...» [11]. Но если предположить, что эти части являются двумя составляющими одного целого, то становится ясно, что и музыканты, и солист, и пианист в художественном смысле являются равными партнерами. Следовательно, фортепианная партия в руках концертмейстера является не менее значительным фактором художественного воздействия, чем партия вокалиста или инструменталиста.

Искусству аккомпанемента будущие педагогические музыканты обучаются в рамках дисциплины «Концертмейстерский класс». Специфика учебной дисциплины обусловлена особенностями совместного исполнения в ансамбле. Основными задачами дисциплины являются воспитание творческого отношения к исполнению фортепианных партий в соответствии с принципами ансамблевого исполнения, понимания роли пианиста; овладение теоретическими знаниями и методикой концертмейстерского мастерства; формирование умений и навыков, необходимых для концертмейстерской работы во всех ее видах (аккомпанирование вокалистам, инструменталистам, хору, чтение с листа, транспонирование, подбор по слуху, пение под собственный аккомпанемент, управление пением учащихся при аккомпанировании); развитие музыкально-творческих способностей (музыкальной памяти, мышления, воображения, эмоционально-волевых качеств); расширение музыкального кругозора (изучение школьного репертуара, вокальной, хоровой, инструментальной, оперной и симфонической музыки).

Воспитательное воздействие концертмейстерского искусства на становление педагога-музыканта сложно переоценить. Прежде всего, это приобщение к богатейшему пласту мировой музыкальной культуры, способствующее обогащению творческого багажа, развитию вкуса будущего педагога-музыканта.

Освоение студентами музыкального материала в концертмейстерском классе должно проходить как процесс активного и осознанного отношения к исполняемым произведениям. Успешная концертмейстерская деятельность педагога-музыканта не долж-

на ограничиваться только суммой знаний и навыков. Неотъемлемой частью концертмейстерского мастерства является способность к самостоятельному, продуктивному мышлению, проявляющаяся ходе проникновения в авторский замысел, в создании художественного образа сочинения.

Работа в концертмейстерском классе в основном ориентирована на изучение произведений, написанных для голоса в сопровождении фортепиано. Это объясняется тем, что, во-первых, вокальный репертуар чрезвычайно обширен, и подобрать произведение исходя из различного уровня исполнительской подготовки студента, не составит проблемы, а во-вторых, работа с вокалистами будет являться чрезвычайно эффективной для развития исполнительских навыков концертмейстера. Она поможет пианисту решить проблему, с которой сталкивается едва ли не каждый исполнитель-инструменталист – это отсутствие дыхания в музыкальной фразе. Живое дыхание, как сказал А.Б. Гольдштейн, имеет в музыке первенствующую роль, оно «есть основной нерв человеческой речи, а следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звуков человеческого голоса... Если вообразить себе такого человека, который, допустим, мог бы говорить целую минуту не переводя дыхания, то я представляю себе, что слушать его было бы совершенно невыносимо. Я испытываю это мучительное ощущение какой-то психологической одышки, слушая некоторых пианистов. Элементов дыхания, цезур, пауз в их игре как будто не существует» [12, с. 91]. Отсутствие дыхания в исполнении неизбежно приводит к отсутствию логики мелодического развития и, как следствие, – к мышечному зажиму, закреплению, и, соответственно, к некачественному исполнению. Стихотворный текст вокальной партии сам подсказывает, где нужно взять дыхание, где сделать паузу, в нем уже заложено течение самой музыки, фраза и синтаксис. Не зря пианисты признаются, что многому научились именно у вокалистов. Такой ансамбль поможет концертмейстеру справиться с рядом исполнительских преград, а процесс вхождения в концертмейстерскую деятельность будет более органичным.

Какова же повседневная практика концертмейстера? Начало работы над любым вокальным произведением должно предваряться его всесторонним анализом: разбором литературного текста (это поможет проникнуть в авторский замысел композитора, так как именно текст зачастую служит первоисточником, побудившим композитора на создание произведения); выявлением стилистических особенностей произведения (на них влияет творческий путь композитора, черты стиля, жанровые предпочтения; изучение этого будет способствовать решению многих художественных задач и технических трудностей произведения); внимательное изучение партии солиста с целью определения ее интонационного строя, тесситуры, дыхания, динамики (это дает возможность приблизиться к осознанию замысла произведения, выявить художественные особенности партии солиста); определение роли фортепиано в раскрытии художественных задач произведения, оценка значения вступлений, проигрышей, заключения (на этом этапе намечается основная драматургия, представление о темпе и динамике); проигрывание текста «с листа» целиком (это позволит осуществить целостный охват произведения, послужит более ясному пониманию его строения, структуры, художествен-

ной идеи, направленности образного развития, темброво-динамического решения).

Следующий этап работы над аккомпанементом – это изучение фортепианной партии. Концертмейстер должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Для начала нужно определиться с типом фактуры произведения: аккомпанемент может быть аккордовым, с чередованием баса и аккордов, с элементами полифонии и т.д. Зачастую встречаются аккомпанементы с различными видами фактур, т.е. аккомпанемент смешанного типа. Необходимо осознать значение того или иного фактурного изложения в раскрытии художественного содержания произведения, композиторского замысла в целом.

Обязательно следует выделить сложные в техническом отношении места, требующие усиленного изучения и проработки, поскольку техническая уверенность является базисом успешного выступления любого концертмейстера, ведь от его уверенной игры зависит и качественное исполнение солистом своей партии. Г.Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» [14] приводит систематику видов техники:

1. Взятие одной ноты.
2. Две-три-четыре-пять нот в виде трелей.
3. Гаммы.
4. Арпеджио.
5. Двойные ноты вплоть до октав.
6. Аккорды.
7. Переносы и скачки.
8. Полифония.

Альфред Корто выделяет пять основных форм фортепианной техники [6]:

1. Равномерность, независимость и подвижность пальцев.
2. Подкладывание первого пальца (гаммы и арпеджио).
3. Двойные ноты и полифоническая игра.
4. Растяжения.
5. Кистевая техника, аккордовая игра.

В концертмейстерском репертуаре присутствуют все вышеуказанные виды техники, в связи с этим очень важно определиться с методами преодоления пианистических исполнительских сложностей, расставить правильную аппликатуру.

Продолжительность освоения фортепианной партии зависит от степени ее трудности. Концертмейстер должен выработать автоматизм до такой степени, чтобы в любой момент иметь возможность, параллельно со своей, свободно следить за вокальной линией солиста, контролировать ее, обеспечивая превосходный ансамбль. Очень актуально звучат слова Ф. Э. Баха: «Путем такой тренировки, уменьшая все время количество ошибок, мы приобретаем, наконец, необходимую техническую подготовку. Подобная техническая подготовка должна быть принадлежностью каждого, изучающего музыку» [7, с. 100]. Выработка автоматизма необходима еще и для того, чтобы освободить себя от излишнего внимания к исполнению технически сложных мест и переключиться на художественные и ансамблевые задачи.

Освоив технические трудности произведения, концертмейстеру стоит обратиться к художественно-выразительной стороне своей партии. Что же составляет художественную сторону любого музыкального произведения? Это авторские, а также редакторские указания по поводу темпа, характера, нюансов и штрихов. Огромное значение имеет педализация.

А. Рубинштейн утверждал, что «хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано» [1, с. 45]. Для мастерства педализации нужно владеть быстрой и точной реакцией слуха, движений ноги на художественную цель. «Применением педали должен всегда управлять слух» (И. Гофман) [3]. Правильное применение педали сможет помочь солисту в реализации замысла композитора, подчеркнет особенности тембровой окраски фортепианной партии, создаст ощущение общей выразительности исполнения музыкального произведения.

Для качественного исполнения мало овладеть техническими трудностями и исполнять все указания в тексте, нужно стремиться к осознанию исполняемой музыки, ее стиля, жанра, характера, видеть во всем многообразии музыкального материала уникальность, неповторимость автора. В своей работе учитель музыки зачастую сталкивается с исполнением произведений разных эпох и стилей. В связи с этим чрезвычайно важно остановиться на специфике ансамблевого исполнения в некоторых стилевых направлениях.

Для произведений *барочного стиля* характерно тяготение к мышлению большими пластами. Это музыка состояния. В партиях исполнителей практически отсутствуют яркие динамические изменения. Существующие фразировочные нюансы ярче и активнее реализуются солистом, а партия сопровождения в динамическом отношении, как правило, более сдержана. Темп в барочной музыке строгий, выдержанный, с характерным присутствием пульсации, которая требует от концертмейстера и вокалиста безусловного подчинения. В момент взятия дыхания певцом, не концертмейстер «ловит» солиста, а солист встраивается в общее движение. Вообще для этого стиля характерно идеальное временное соотношение партий, при некотором динамическом доминировании солиста.

В *классическом стиле* музыка из состояния переходит в музыку-процесс. Динамическая палитра и у солиста и у концертмейстера становится ярче, богаче. Ощущение же музыкального времени в этом стиле остается по-прежнему строгим, как собственно и сам ансамбль. Совпадение партий солиста и концертмейстера остается идеальным, хотя появившиеся в драматургии произведений изменения все чаще указывают на возрастание весомости сольной партии над аккомпанементом. В этом стиле готовится лидерство мелодии, которое утвердится позднее в романтическом стиле.

В эпоху стремительного развития личной свободы происходит формирование *романтического стиля*. Динамика становится яркой, переменчивой. Возникают протяженные ферматы, так полюбившиеся вокалистам. Индивидуальная свобода солиста-лидера определяет развитие музыкального материала, концертмейстер практически полностью подчиняется инициативе вокалиста, обеспечивая идеальный ансамбль.

Стиль *народной песни* имеет давние традиции, это вечный стиль, выражающий музыкальные предпочтения различных народов. Динамические градации народных песен разнообразны, близки по своему выражению к романтическому стилю. В ансамбле преобладает инициатива солиста, его художественные намерения. Темп определяется жанром песни, он часто может меняться внутри одного куплета или даже внутри одной фразы. Ансамбль солиста с концертмейстером остается точным, синхронность исполнения чрезвычайно важна.

Работа концертмейстера над фортепианной партией – процесс достаточно длительный и трудоемкий. Пианисту нужно постоянно совершенствовать свои исполнительские навыки, быть пытливым музыкантом, много читать, слушать музыки, посещать концерты и выставки, выступать на различных площадках, участвовать в конкурсах. Решая широкий комплекс исполнительских задач, концертмейстеру нужно помнить, что партия фортепиано подчиняется законам ансамблевого исполнения, служит ритмической, гармонической опорой солисту, способствует углублению содержания исполняемого произведения. После проведения необходимой подготовительной технической работы можно переходить к репетициям с певцом, во время которых происходит некоторая корректировка первоначальной трактовки, учитываются физиологические особенности солиста.

Одной из важнейших задач концертмейстерской деятельности является его работа с солистом. Она представляет собой многоплановый процесс, требующий от пианиста прекрасного владения инструментом, знаний в области гармонии, полифонии, истории музыки. Ему также обязательно потребуются навыки анализа музыкальных произведений, вокальной литературы, знания в области законов звукоизвлечения, дыхания, техники солиста.

Как было уже сказано ранее, концертмейстеру следует провести предварительную работу: вникнуть в образно-эмоциональное содержание произведения, выявить его стилистические особенности, технические трудности, динамические нюансы, выразительные средства. Все свои навыки концертмейстер должен направить на раскрытие авторского замысла, поиск выразительных исполнительских средств, создание индивидуальной исполнительской концепции произведения. Обязательным условием является установление контакта с солистом. Пианист должен быть чутким по отношению к солирующей партии. Как отмечает Ф.Э. Бах, во фразе «он аккомпанирует чутко» и заключается мастерство концертмейстера [7, с. 103]. Что же означает данная фраза? По мнению Ф.Э. Баха, аккомпаниатор должен уметь «хорошо разбираться в произведении и построить свое исполнение в соответствии с содержанием пьесы, с характером ее звучности, особенно с трактовкой главной партии, с характером инструментов или голосов, с величайшей скромностью стараться помочь достигнуть желаемого успеха всем, кому он аккомпанирует, даже в том случае, если он по своим артистическим возможностям их превосходит» [7, с. 104].

В процессе работы в классе нужно обратить внимание на совместную проработку наиболее трудных мест для преодоления различных пианистических, вокальных, ритмических, дикционных и других технических сложностей. Концертмейстеру и солисту необходимо выработать общую стратегию в применении таких исполнительских приемов, как темп, агогика, динамика, фразировка, а также определиться с чисто вокальными способами, например, с такими как вибрато, цепное дыхание, выразительная дикция. Также важно определиться с жестами и способами передачи солисту того или иного посыла, как то показ вступления, начало кульминаций и т.д. Все это приближит исполнителей к главной задаче – созданию целостного художественного образа и его практического воплощения на сцене.

Основным условием успешной работы с солистом и главным из всех составляющих профессии концертмейстера Е.М. Шендерович называет «удобство».

«Все комплименты по поводу технического уровня исполнения и звучания инструмента не могут удовлетворить аккомпаниатора. Самое ценное, что он может услышать, – это признание солиста: “С вами так удобно петь (играть), словно мы много раз репетировали!”» [23, с. 6].

Как же достичь такого исполнения и на что, в первую очередь, следует обратить свое внимание концертмейстеру? Все мы знаем, что аккомпаниатор должен стремиться к абсолютной синхронности, при которой каждая его нота совпадает в ритмическом соотношении с партией солиста. И как следствие – полное единство в деталях исполняемого произведения: динамике, агогике, общем характере эмоционального наполнения. Но зачастую для успешного выступления этого бывает недостаточно.

Одним из самых, пожалуй, главных условий безукоризненного ансамбля является общее дыхание, общий накал, движение. Тогда все техническое совпадение будет справедливым следствием общего эмоционального, духовного проникновения в авторский замысел. Неслучайно «умение слиться с намерениями партнера и естественно, органично войти в концепцию произведения» Е.М. Шендерович в своем труде «В концертмейстерском классе» называет основным условием совместного музицирования. Важно чувствовать эту общность и тогда каждая фраза будет живой и неповторимой, музыкальная мысль и форма станут объемными и завершенными. Для этого участники ансамбля должны чутко подстраиваться друг к другу, предчувствовать и предвидеть все возможные действия [23, с. 3]. Тогда получится гармоничный музыкальный ансамбль, в котором будут сочетаться и эмоциональное движение, и ритмическое совпадение.

Важным этапом занятий является подготовка к концерту. Репетиция в зале – неотъемлемая часть успешного публичного выступления. Пианисту в своей практике приходится играть на различных по техническим характеристикам роялях и каждый раз он должен приспособиться к новой клавиатуре, механике, педали, проверить возможности инструмента в реализации различных динамических нюансов. Поэтому концертмейстеру так важно познакомиться с концертным инструментом. Как, собственно, и с акустикой, освещением, общей атмосферой зала. А еще во время репетиции пианист должен подобрать себе удобную высоту сиденья и перед самым выступлением обязательно проверить этот момент, чтобы во время концерта не отвлекать своими действиями солиста и слушателей.

Обязательным условием успешного выступления является выстроенный звуковой баланс между концертмейстером и солистом. На репетиции нужно помнить, что пустой зал может дать обманчивое впечатление об акустике и балансе между исполнителями, поскольку заполненное зрителями пространство отличается по акустике от пустого. В связи с этим «ансамблевое равновесие, баланс звучности» должен находиться под «неослабным контролем» пианиста [23].

Важным моментом для концертмейстера является то, в каком темпе и характере он начнет произведение, ведь именно от пианиста зависит удобное и органичное «включение» солиста в музыкальный материал. Основным ключом к выбору темпа может стать представление характера первых фраз вокалиста. Е.М. Шендерович рекомендовал своим ученикам мысленно закончить романс и как бы начать его второй раз [23]. Этот прием очень эффективен, он,

как правило, дает положительный результат, произведение начинается в нужном темпе и характере.

Во время выхода на сцену исполнители погружаются в необычное для себя состояние. Ведь они выносят на сцену весь итог долгой и кропотливой работы. Им необходимо уметь скрывать волнение и уже с первых шагов расположить к себе аудиторию. В связи с этим при подготовке к выступлению очень важно провести работу по преодолению сценического волнения. У каждого исполнителя оно проявляется по-разному, так как напрямую зависит от типа центральной нервной системы. Кто-то спокоен, у кого-то дрожат руки, а кто-то заторможен или, наоборот, возбужден. Одной из самых распространенных причин волнения многие педагоги называют мысль о провале. Н. Перельман говорил своим ученикам: «На сцене самокритика – пила, подпиливающая стул, на котором сидит молодой пианист» [16, с. 24]. Нужно помнить, что наша неуверенность и излишняя мнительность могут стать коварными врагами на сцене.

Во время концерта концертмейстер должен владеть собой на 120 процентов, не показывать своего волнения, и зачастую своим настроением гасить излишнюю нервозность солиста. Порой случаются непредвиденные ситуации: солист может забыть слова, перескочить на несколько тактов вперед, вступить не в свое время. Концертмейстер должен быть предельно собранным, уметь где-то подыграть мелодию, растянуть вступление, подхватить в нужном такте, то есть помочь так, чтобы публика даже не догадалась об этом. В этом и заключается настоящее мастерство аккомпаниатора. Нужно стараться преодолевать свое волнение и страх, сосредоточиться на реализации задуманной концепции, художественного образа сочинения, тем самым приближаясь к воплощению авторского замысла.

Перед выступлением концертмейстер должен проверить нотный материал (порядок следования страниц, произведений), еще раз пересмотреть свою партию, указания автора, что поможет по-новому услышать произведение, устранив эффект «заигрывания», который зачастую присутствует у исполнителей. Нужно вспомнить все просьбы солиста, связанные с исполнением тех или иных особенно значимых мест, подготовить страницы для удобного переверачивания, определить места на сцене для фортепиано и солиста, чтобы контакт был органичный и постоянный.

Рассмотрим некоторые правила этикета, которые важно соблюдать на сцене. Во время выхода на сцену солист идет первым, за исключением тех случаев, если солист – мужчина, а концертмейстер – женщина. Ноты следует положить на рояль с левой его части, а на пюпитр рекомендуется поставить только играемое в данный момент произведение. Обращенная же к публике правая сторона пюпитра не должна быть ничем загромождена, так как это может отвлекать слушателей от музыки. Сыгранную пьесу нужно положить вниз под следующие по программе произведения. Во время аплодисментов концертмейстер не должен выходить вперед без приглашения солиста.

Таким образом, перед концертмейстером стоит достаточно много задач. Справиться с ними подвластно лишь тому, кто стремится к совершенствованию и много работает. Ведь «только опыт приносит свои результаты и вырабатывает профессионализм» [23, с. 100]. Безукоризненное техническое исполнение, чуткое, внимательное отношение к солисту – важнейшие составляющие концертмейстерского мастер-

ства; важнейшие, но не единственные. Для эффективной концертмейстерской практики пианисту еще нужно владеть навыками чтения с листа и транспонирования.

Для эффективной педагогической работы учителю музыки также необходимо быстро ориентироваться в музыкальном материале, хорошо читать с листа и транспонировать. Педагогу-музыканту часто приходится сталкиваться с такого рода деятельностью, в связи с этим особая роль при подготовке будущего учителя музыки отводится выработке навыков чтения нотного текста с листа и транспонирования. Польза чтения нот с листа для развития учеников подчеркивалась еще в трактате Ф.Э. Баха «Опыт изложения правильного способа игры на клавинофорде» [7]. Выдающиеся педагоги-музыканты Н.Г. Рубинштейн, Н.С. Зверев, Ф.М. Блюменфельд, Г.Г. Нейгауз также указывали на важность приобретения данных навыков для профессионального становления любого музыканта. Они считали, что чтение нот с листа должно стать неотъемлемой составляющей ежедневных занятий исполнителя.

Читать с листа в своей педагогической практике педагогу-музыканту приходится в разнообразных ситуациях, преследуя различные цели, направленные на достижение разных результатов, в связи с этим следует остановиться на некоторых видах чтения с листа.

Полноценное художественное чтение с листа подразумевает точное исполнение всех нот, указанных в тексте нюансировки, штриховых и темповых указаний, выстраивание общей драматургии в ансамбле с солистом, сохранение стиливых особенностей сочинения. Это, как отмечает В.Н. Бикташев, трудное чтение с листа, требующее целого комплекса навыков и опыта [2].

Педагоги, концертмейстеры признают, что добиться точного чтения с листа, да еще и достигнуть художественного результата, удастся не всем. Очень часто пианисту приходится упрощать свою партию. Такое чтение с листа называют *выборочным*. В партиях концертмейстера зачастую встречаются трудные места, которые требуют облегчения фактуры пьесы. И тогда пианисту требуется опустить некоторые детали, внести ряд изменений: сделать пассажи, подголоски, аккорды, мелодию, ритмические обороты менее сложными, помня при этом, что бас и гармоническая составляющая остаются неизменными, как и художественная составляющая произведения. В зависимости от сложности произведения концертмейстер сам принимает решение на упрощение аккомпанемента, однако это не должно влиять на общую выразительность, реализацию идейно-образного содержания и замысла пьесы.

Выработка навыка игры произведения целиком, не допуская остановок – сложная, но выполнимая задача. В связи с этим одной из главнейших задач, стоящих перед концертмейстером при чтении с листа является умение видеть в нотном тексте главное, и отбросив мелкие и в какой-то степени второстепенные детали, сыграть пьесу целиком. Для начала важно определить стиливые черты произведения, его тональность, размер, темп. Затем обратить внимание на динамический рисунок, выявить визуальные кульминации, возможные технические трудности. Но и конечно, хотя бы бегло увидеть общий характер партии солиста. Ведь в ней могут быть ритмические несовпадения с пианистом, мелкие ноты, возможные замедления, ускорения, ферматы, которые требуют особого внимания концертмейстера.

Существует еще третий вид чтения с листа, так называемый «технический». Это нехудожественное от начала до конца проигрывание произведения, при котором требуется соблюдение всех деталей. Оно используется для знакомства с репертуаром, выбора пьес для работы. Здесь задача концертмейстера усложняется тем, что ему приходится играть все строчки, включая и свою, и партию солиста. Применение такого вида чтения с листа необходимо для того, чтобы сложилось, насколько это возможно, общее впечатление о рассматриваемом музыкальном произведении. Но какой бы вид чтения с листа концертмейстер не использовал, он должен помнить, что главной его задачей, наряду с хорошим техническим прочтением текста, ансамблем с солистом, является передача характера, настроения музыкального сочинения, прочтение нотного текста должно быть «одновременно прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте» [7, с. 15].

Многие исследователи сравнивают чтение нот с чтением книги. Когда мы читаем незнакомый текст, мы хорошо знаем язык, на котором он написан. В силу знания не только лексикона, но и стилистических черт изложения текста нам легко прочитать написанный текст. Но как только возникает неожиданная для данной манеры речи оборот, необычная фраза, сразу замедляется общий темп, мы перескакиваем вперед, не до конца прочитав данный отрезок текста, чтобы предугадать следующий. Именно это «предугадывание» и есть, как подчеркивает В.Н. Бикташев, – одно из основных условий быстрого и без проблемного чтения словесного текста [2]. Так же и в музыке. Для чтения нот с листа нужны знания в области музыкального языка, стилистических особенностей, правил написания нотного текста, знания самой нотной грамоты, логики построения музыкальной ткани, гармонии, гармонии, законов ее развития, стилистических черт различных композиторов, жанровых закономерностей, то есть всего того, что необходимо для чувствования, осознания и воспроизведения музыкального языка.

Если говорить в самом широком смысле, то концертмейстер должен быть образованным музыкантом, прекрасно чувствующим и понимающим музыкальный язык. В результате во время игры незнакомого музыкального произведения срабатывает тот же механизм, что и при чтении обычного словесного текста, происходит «предугадывание развертывания музыкальной мысли, музыкальной ткани» [2, с. 122]. В подтверждение этих слов можно привести высказывание Иосифа Гофмана: «...быстрота успеха зависит от вашего общего музыкального образования, ибо, чем оно шире, тем легче предугадать логическое продолжение начатой фразы» [3, с. 176]. Во время чтения с листа могут возникнуть трудности воспроизведения того или иного пассажа, и тогда помогает мгновенная реакция аппликатурного характера, в основе которой лежат наработанные на гаммах и этюдах, технические рефлексии.

Подводя итог, нужно сказать, что научиться хорошо читать нотный текст с листа возможно только при постоянной практике. «Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать» (И. Гофман) [3, с. 177]. Систематические занятия помогут концертмейстеру развить навыки чтения нотного текста с листа, расширить музыкальный кругозор, повысить качество концертмейстерской подготовки. «Развивайте свое умение читать с листа, много играя аккомпанементы, и старайтесь во время

исполнения своей партии читать и внутренне слышать также партию солиста» [3, с. 177].

Теперь необходимо коснуться вопроса транспонирования. *Транспозиция* (от позднелат. *transpositio* – перестановка) – перенесение (транспонирование) музыкального произведения из одной тональности в другую [11]. О.В. Рафалович в своей педагогической работе уделяла огромное внимание формированию этого навыка, так как считала, что «транспонирование многосторонне развивает ученика», ведет к воспитанию настоящего музыканта [18, с. 36]. В концертмейстерской практике – это один из необходимых навыков. Пианисту часто приходится встречаться с ситуацией, когда, по разного рода причинам, солисту требуется понизить или, наоборот, повысить тесситуру, и тогда выручает транспонирование. Если программа репетируется заранее, то нотные партии просто переписываются в нужной тональности, но перемещение нового текста влечет за собой ряд сложностей.

Как отмечает Е.М. Шендерович, этот навык является вторичным по отношению к навыку чтения с листа, так как сначала мы читаем нотный текст, а потом его переводим в новую тональность. Необходимым условием транспонирования, по мнению автора, является «знание того, что вы именно транспонируете». В своей книге «В концертмейстерском классе» Шендерович излагает метод «интервального перемещения», позволяющий сдвигать на определенный интервал тот или иной музыкальный текст. Это довольно распространенный метод, широко используемый многими концертмейстерами.

Самым надежным, универсальным и верным приемом транспонирования на любой интервал, по мнению В.Н. Бикташева является ориентирование в гармонии, «в сути происходящих гармонических перемен в каждый данный момент в транспонируемом произведении» [2, с. 125]. Здесь необходим гармонический тип мышления. Видя и понимая гармонические преобразования в каждом конкретном месте, концертмейстеру требуется только перенести эту составляющую в другую тональность, стараясь сохранять фактурный рисунок текста. Конечно, здесь требуется хорошая ориентация в гармонии, знание законов построения музыкальной фразы, стилистических особенностей пьесы. Поскольку каждое произведение состоит из часто повторяющихся гармонических оборотов и цепочек, свойственных стилю того или иного композитора, концертмейстеру нужно суметь распознать свойственную тому или иному композитору модель, касающуюся гармонии, мелодии, фактуры, образности, и тогда транспонирование окажется весьма интересным занятием. Для хорошего транспонирования, как и для чтения с листа обязательны музыкальный опыт: как интеллектуальный, так и эмоциональный, в связи с этим каждый музыкант должен стремиться к получению новых знаний, умений, ему необходимо воспитывать в себе «гибкость, богатство эмоций, меру и степень их выражения» [2, с. 126].

Итак, концертмейстерское мастерство является одной из важнейших составляющих профессионализма учителя музыки. Для успешной концертмейстерской деятельности необходимо быть эрудированным музыкантом, стилистически и технически точно исполнять свою партию, быстро ориентироваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать. Хорошие пианистические навыки концертмейстеру очень нужны, так как «плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором» [20, с. 4].

Они являются важными, но не основополагающими. Можно быть прекрасным исполнителем, но плохим концертмейстером. «Не всякий хороший пианист достигнет хороших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет к себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента» [20, с. 4].

Общее дыхание, общий накал, движение, эмоциональное, духовное проникновение в авторский замысел – и тогда каждая фраза будет живой и неповторимой, музыкальная мысль и форма станут объемной и завершенной. Конечно, достигнуть концертмейстерского мастерства невозможно за короткий промежуток времени, этому необходимо посвящать много занятий, репетиций и выступлений перед

публикой. Шлифуя мастерство через практику, концертмейстер постепенно освоит сложное и глубоко специфичное искусство аккомпанемента.

Концертмейстерская деятельность учителя музыки очень разнообразна. Это и показ на уроке, выступление на концертах, участие в различных творческих мероприятиях и конкурсах. В связи с этим концертмейстерское мастерство является неотъемлемой частью профессиональной компетентности учителя музыки. Овладев концертмейстерскими знаниями, умениями и навыками, будущий педагог-музыкант становится в значительной степени подготовленным к выполнению широкого спектра творческих задач, которые ставит перед ним профессия учителя музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев, А. Д. Антон Рубинштейн [Текст] / А.Д. Алексеев. – М.-Л.: Музгиз, 1945. – 45 с.
2. Бикташев, В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства [Текст] / В.Н. Бикташев; под ред. С. И. Кулибабы. – М.: Союз художников, 2014. – 156 с.
3. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре [Текст] / И. Гофман; ред., вступ. ст. и примеч. Г.М. Когана. – М., 1961. – 54 с.
4. Кабалевский, Д.Б. Воспитание ума и сердца [Текст] / Д.Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
5. Коган, Г.М. Работа пианиста [Текст] / Г.М. Коган. – М., 1963. – 42 с.
6. Корто А. Рациональные фортепианной техники [Текст] / А. Корто; ред., перевод и комментарии Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1966. – 108 с.
7. Крючков, Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учебное пособие [Текст] / Н.А. Крючков. – 2-е издание, исправленное. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. – 112 с.
8. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / Е.И. Кубанцева. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 192 с.
9. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента [Текст] / А.А. Люблинский. – Л.: Музыка, 1972. – 80 с.
10. Мосин, И.Э. Творческая работа в концертмейстерском классе: учебно-методическое пособие [Текст] / И.Э. Мосин. – 2-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. – 112 с.
11. Музыкальная энциклопедия. Том 2 [Текст] / редакционная коллегия: В. А. Белый [и др.]. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – 480 с.
12. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г.Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
13. Николаев, А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учеб. пособие для фортепиан. фак. муз. вузов [Текст] / А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 112 с.
14. Николаева, Р.Р. Воспитание навыков чтения с листа и транспонирование в классе концертмейстерского мастерства [Текст] / Р.Р. Николаева // Музыказнание. – Алма-Ата, 1975. – Вып. 7.
15. О работе концертмейстера [Текст]. – М.: Музыка, 1974. – 160 с.
16. Перельман, Н.Е. В классе рояля : корот. рассуждения [Текст] / Н.Е. Перельман. – 5-е изд., доп. – СПб. : Артист. агентство "Импресариат", 1994. – 62 с.
17. Прокофьев, Г.П. Формирование музыканта – исполнителя-пианиста [Текст] / Г.П. Прокофьев. – М., 1956. – 478 с.
18. Рафалович, О.В. Транспонирование в классе фортепиано [Текст] / О.В. Рафалович. – Л., 1963. – 36 с.
19. Цыпин, Г.М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества [Текст] / Г.М. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1988. – 382 с.
20. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Г.М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. – 373 с.
21. Цыпин, Г.М. Исполнитель и техника [Текст] / Г.М. Цыпин. – М. : Academia, 1999. – 183 с.
22. Шендерович, Е.М. Об искусстве аккомпанемента [Текст] / Е.М. Шендерович // С.М. – 1969. – № 4.
23. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога [Текст] / Е.М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 224 с.