



Деятельность концертмейстера в учебном процессе детской школы искусств

М.Г. Кудрявцева

к.п.н., концертмейстер

МБУ ДО «Детская школа искусств г. Югорска»

По мнению известного концертмейстера, профессора Московской консерватории К. Л. Виноградова «нет, пожалуй, ни одной музыкантской профессии более всепроникающей в различные сферы музыкальной жизни, чем концертмейстер-пианист» [1, с. 156]. Без концертмейстера невозможна работа 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. Чем выше исполнительский, образовательный уровни и ярче индивидуальность одного, тем выше и значительнее они должны быть у другого; чем ближе партнеры по своим интерпретаторским установкам и принципам, тем слаженнее и гармоничнее будет их игра. Как правило, профессиональных музыкантов объединяет в ансамбль обоюдное желание играть вместе, психологическая совместимость, которая определяется как оптимальное сочетание особенностей партнеров.

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. Всегда! Он чувствует состояние голоса, дыхания, психологически-эмоциональную настроенность партнера, которого на сцене пианист должен бережно и надежно любить» [4, с.87]. Забыл солист слова — мгновенно четко, но тихо подскази. Пропустил солист какую-то долю такта, фразы, а иногда и строчку-две, к сожалению, — мгновенно «поймай», подхвати. Никогда не дрогнуть и не дай бог закивать головой или повести плечами, показывая своим видом: «Ах, как это нехорошо», мол, смотрите «я — хороший, вы же понимаете, что я не виноват». Ни при каких обстоятельствах этого не может быть, подчеркивает С. П. Сахарова [4, с.88].

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 сдерживать 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» [3, с.37].

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.

Стоит признать, что как среди слушателей, так и среди некоторых музыкантов считается, что концертмейстер — это что-то вроде актера второго плана, «вспомогательный персонал», выполняющий некую подсобную функцию. Против такого подхода неоднократно выступали известные концертмейстеры и педагоги. «Говорить о второстепенности функции аккомпаниатора неправомерно 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 это измеряется, конечно, не только элементарной синхронностью, выверенным балансом соотношения партий или легкостью преодоления чисто пианистических трудностей. Главное — в создании целостной впечатляющей звуковой картины-образа, рождающегося в совместном творческом акте партнеров.

Подлинных мастеров, художников своего дела среди аккомпаниаторов не так уж и много; примечательно, что они встречаются реже (во всяком случае, обретают артистическое имя), чем хорошие пианисты-солисты. Пианист-аккомпаниатор, независимо от того, играет ли он с профессиональным солистом или с учеником — основа целого, всей воссоздаваемой музыки произведения. В руках его

сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия сама дать не в состоянии.

В заключение хочется подчеркнуть, что 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.

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.