

**ПРОФЕССИЯ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР.
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
ВОКАЛЬНОГО КЛАССА ДМШ И ДШИ**

Султангареева Анна Владимировна,

преподаватель фортепиано, концертмейстер,

МБУДО «Детская музыкальная школа №21»,

г. Казань, Россия

Аннотация. В работе раскрываются вопросы профессионального мастерства концертмейстера, какими качествами, умениями и навыками должен обладать концертмейстер, в частности специфика работы концертмейстера с вокалистами.

Ключевые слова: звуковой баланс, ансамбль с вокалистом, беглый анализ произведения, чтение с листа, сценическая выдержка, артистичность.

«Хороший аккомпаниатор спасает солиста чаще, чем это можно представить» — это слова британского пианиста Джеральда Мура, прославленного аккомпаниатора своего времени (сер.20 века), заслугой которого является то, что он повысил статус аккомпаниатора от подчинённого лица до равноправного творческого партнера.

И именно деятельность талантливых и выдающихся концертмейстеров выделила концертмейстера как класс, создала принципиально новый тип аккомпаниатора – художника, подняв на должную высоту престиж этой скромной, казалось бы, музыкальной профессии.

И хочется этот престиж поддерживать здесь у себя, на своем месте, своей непосредственной работой концертмейстера.

Работая в сотворчестве с вокалистами важно воспитание «вокального уха» и слушание искусных певцов для правильного и тонкого интонирования на фортепиано. Пианистов-аккомпаниаторы должны учиться у певцов владеть легато, каким владеют певцы, владеть дыханием и опорой за роялем, владеть та-

ким *ppp* (пианиссимо), чтобы не потерять тембровую краску, учиться у певцов как связывать интервалы на дыхании, особенно затакты и уметь делать это пианистически. Учиться психологически протягивать звук рояля, хоть удлинить звук не в природе рояля, но психологически уметь его протягивать – это мастерство! Как говорил Дебюсси: «Нужно забыть, что у рояля есть молоточки» и трактовать фортепиано не как молоточковый инструмент, а как инструмент с протяженным звуком, и тогда он зазвучит как оркестр. Поэтому призыв «учитесь у певцов» ведет к высотам мастерства пианистического.

Выделяют две линии, которые являются основными в русском концертмейстерском искусстве. Первую можно определить словами Ф.Шляпина, давно ставшими крылатыми для многих поколений концертмейстеров: «Когда мне аккомпанирует Рахманинов, то не я пою, а мы поем». Речь идет о понимании концертмейстерской работы как акта сотворчества исполнителей. Такой взгляд на проблему разделяют многие музыканты, однако особая чуткость концертмейстера к партнеру, должна базироваться на сохранении своего творческого лица. Образцом такого соотношения в исполнительстве для музыканта является оперное дирижирование: «Учиться аккомпанировать надо у великих дирижеров. Они как раз вторгаются в музыку очень активно... Когда я слушаю, как аккомпанирует Караян, или Светланов, то думаю, вот у кого надо учиться аккомпанировать, хоть они очень разные. Очень...» (В.Н.Чачава, концертмейстер оперной певицы Елены Образцовой).

Другой важной чертой национальной фортепианной школы В.Н.Чачава считает особое отношение к звуку. «Русский пианизм – это элегантность, певучесть, сердечность, в такой же степени это относится и к аккомпанементу. Во главу угла ставится красота, качество звука, как только пианист забывает, что материал нашего творчества – это звук, все, наступает конец. Это уже не музыка. Звук как средство выражения больших чувств и мыслей – это присуще русскому пианизму, это школа».

Работая в вокальном классе ДМШ и ДШИ, концертмейстер должен учитывать, что динамика и сила голоса взрослых вокалисток мощнее, чем у дево-

чек-учениц, отсюда и мера динамики концертмейстера должна регулироваться. Соответственно, звучание фортепианного аккомпанемента должно считаться с индивидуальными данными исполнителя. Аккомпаниатор не может установить меру своей динамики. Между тем динамика меняется со стилем музыки. Динамика звука у каждого певца также зависит и от акустических данных концертного зала, и от качества инструмента пианиста. Надо стремиться, чтобы вокальный звук и фортепианное звучание доходили до слушателя в гармонии друг с другом. Вместе с тем именно аккомпаниатор слышит голос певца хуже всех, сидящих в зале, потому что певец стоит лицом к публике и спиной к аккомпаниатору. В виду этого аккомпаниатора волнует вопрос: не слишком ли громко он играет? До тех пор, пока концертмейстер не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. Даже опытным мастерам-аккомпаниаторам характерна подобная ошибка в начале своей работы с вокалистами. На сцене воспринимается ложный баланс и надо найти правильное соотношение звучания. Чтобы прийти к звуковому балансу, требуется огромный опыт и мастерство. Необходимо помнить, что голос певца надо слушать «сквозь» звук фортепиано, каким бы слабым не казался этот голос. Важно и то, что при нахождении звукового баланса многое зависит от «масштаба» того голоса, которому аккомпанируют. Использование приема – слышать голос «сквозь» аккомпанемент помогает на конкурсах, когда выступаешь без акустической репетиции, когда неизвестная акустика, неизвестный рояль, и надо по внешнему виду зала приблизительно определить, что за акустика, по внешнему виду и названию рояля представить, как он может приблизительно звучать. И хорошо, если первое произведение спокойного характера, когда есть возможность прощупать рояль, приспособиться, услышать «сквозь» фортепианные звуки звучание голоса. Это, конечно, не просто, т. к. концертмейстер не имеет право подвести солиста. Здесь солист и аккомпаниатор находятся в различном положении, т. к. концертмейстер несет ответственность и за себя, и за солиста, а солист только за себя. В этом и состоит труд и профессия концертмейстера.

Умение концертмейстера дышать одновременно с солистом. Это основной закон ансамбля. Разные по характеру произведения требуют различного дыхания. Дыхание меняется при смене темпа, и оно будет по-разному взято и по-разному расходоваться. Концертмейстер должен верно ощущать запас дыхания у певца. Если певец взял долгий звук, он должен чувствовать себя удобно и знать, что пианист поможет закончить фразу. И если указано *ritenuto*, то пианист должен своё *ritenuto* сделать во 2ой половине длящегося звука (особенно в конце фразы), первую же половину играть в темпе. Это помогает «подстраховать» солиста на случай нехватки дыхания.

1 доля – особая работа концертмейстера, надо следить за тем, чтобы не оказаться впереди иллюстратора. Слушать, т. к. певцу надо взять дыхание. Надо уметь следить за совпадением моментов дыхания, чтобы не создавалось впечатления своеобразной синкопы: «фортепиано-певец». Концертмейстер должен следить за изменяемым солистом темпом, не затягивая темпа, точно заполнять паузы у солиста, не ускорять, не торопить, не волновать исполнителя – важная задача концертмейстера. Также если концертмейстер не испортит 3 долю, то певец пойдет за концертмейстером в продолжении движения фразы.

Важно отметить, что в кульминациях концертмейстер должен быть особенно чутким, чтобы поддержать солиста. Ибо нечуткий аккомпаниатор напоминает тяжелую телегу, которую с трудом везет лошадь. Так что малоодаренный или неопытный концертмейстер мешает воплощению намерений солиста. И еще в кульминациях или при игре *ff* главное не заглушить солиста. Написано *ff*, а берем *f*, но очень энергично, тогда будет баланс, и не заглушим солиста. Делать вид, что разорвем инструмент, но только вид.

Концертмейстер должен посвятить вокальной партии не меньше сил и времени, чем своему аккомпанементу, знать слова, знать о существовании неудобных мест, пауз, кульминациях.

Кроме всего прочего у певца только одноголосная мелодия, все остальное – краски, гармонии, фактура объемная, бывает материал, который противостоит тому. О чем говорит певец, материал, который наполняет то, что в этой одной

строчке, поэтому на концертмейстера ложится невероятный объем, большая доля объема в большей степени принадлежит роялю, нежели певцу. И когда ты выходишь с певцом-мастером, очень хочется ему соответствовать, а когда выходишь с не опытным, начинающим солистом, то очень надо ему помочь, очень надо его поднять и здесь от хорошего рояля чрезвычайно много зависит.

Хочется подробнее обратить внимание на важную профессиональную компетенцию концертмейстера как чтение с листа в вокальном классе.

Что из себя представляет ансамбль певца и пианиста? Это единая жизнь психофизическая, в одинаковом ощущении времени, в одинаковом ощущении формы, в одинаковом ощущении слова, слова, которое абсолютно понятно под руками пианиста, а не только певца. Это, на самом деле процесс очень трудный, очень высокий и идея единства должна быть всегда главенствующей, если вы выбрали путь концертмейстера. И это должно лежать в основе первичного прикосновения к тексту, когда мы открываем ноты, к материалу, с которым мы начинаем работать. Одна из проблем возникающая, это проблема читки с листа, когда пианист читает ноточки, и собирает по одной ноточке текст. Этого делать нельзя! И здесь нужно знать, чем жертвовать и что первично при таком знакомстве с материалом. Если перед нами совершенно незнакомое произведение, особенно если оно на русском языке, то нужно попросить минуту и почитать стихи. У всех есть слуховой опыт, сами мы когда-то учили и декламировали стихи, поэтому складывается целостное представление о стихе, а соответственно складывается представление-ощущение о фразировке, развитии, настроении, характере, это то, что на первых порах важнее и нужнее всего. А уж потом дома со сложными техническими моментами разберетесь. А при первом прочтении что нужно? Во-первых, бас всегда, гармоническую структуру пробежать глазами, фраза как она по гармонии строится, когда уже прочитаны стихи, то примерно понятно, где надо повести вокалиста вперед, где надо дать ему вздохнуть, как нужно распределиться практически сразу в том, что делает вокалист. Вот это то, что надо делать практически сразу на первых порах при читке с листа. А с какими-то техническими трудностями можно разобраться наедине с

нотами. А вот это вот основа – духовная, творческая, не формальная, должна быть всегда, независимо кто у рояля стоит – ребенок 5 лет или студент. Поэтому концертмейстер должен уметь читать стихи, должен быть минимально оснащен актерски, потому что в случае отсутствия педагога ученик должен получить от вас полноценный художественный урок, а не только то, что у нас вокруг пальцев. Нужно уметь все ему рассказать, показать, где какая интонация, почему так, а не иначе. Задача концертмейстера не только быть за роялем обученным профессионалом, но и уметь выводить ученика на артистический, творческий уровень – это то, что вокруг работы пальцев. А иначе скучно и не интересно, поскольку дети очень отзывчивы на вот такое творчество, они этого жаждут, и они этого сильно лишены.

Чтение с листа крайне важно развивать с самого начального воспитания пианиста.

1,5 % музыкантам дано легкое чтение с листа.

Брамса заставляли читать с листа по 4 часа в день и транспонировать.

Лист гениально читал с листа, видел на 11 тактов вперед.

Шендерович: «Не пропускать дня без чтения с листа», «Нельзя останавливаться, пульс терять нельзя, линия баса точная, остальное можно что-то пропускать. Играть края - бас и вокальная линия – развивается видение широкого поля».

Гофман: «Чтение с листа сводится к предугадыванию». Здесь имеется в виду такой навык концертмейстера, как «слышащая рука», то есть навык предслышания, быстрого реагирования.

Бах закрывал ученикам руки бумагой, руки осязали клавиатуру (развитие навыка «слышащая рука»), её топографию, а глаза читали, структурировали, анализировали текст.

Читать с листа, к сожалению, стали меньше, потому что все время съедает публичная игра наизусть, подготовка к академическим концертам.

Чтение с листа – сложный навык, развивается у всех по-разному и напрямую зависит от объема внимания. Объем внимания надо развивать! Например,

как чтение с листа происходит у ребенка: 1 нота – 1 единица внимания, звуковысотность 2 ноты = 2 ед. внимания, ритм определил – еще 1 ед. внимания ушла. Это для взрослых привычно, потому что у нас ритм, звуковая высота складывается в формулы и на это затрачивается меньше объем памяти – 1 единица. Поэтому чтение с листа на каждом уроке необходимо для развития объема внимания. Выучил песенку, дальше надо сыграть в ансамбле, объем внимания распределится у ребенка на аккомпанемент. У концертмейстера развиты все виды внимания. От внимания зависит память, ощущение, мышление, воображение. Объем внимания у концертмейстера, больше, чем у других музыкантов, разве только что еще у дирижеров.

Концертмейстерской деятельностью, ансамблевым музицированием заниматься с 1 класса, с 1х уроков, чем раньше, тем лучше – развивает навыки бокового зрения, чувство партнера, слух, навык музицирования!

Искусство чтения с листа и концертмейстера начинается с донотного музыкально-слухового периода, когда мы постоянно «будим» слух, чтобы он не спал всевозможными упражнениями:

- повтори за мной (в разных регистрах);
- Дразнилка;
- вопрос - ответ;
- канон.

Педагог играет 2 такта – ученик наготове подхватывает и продолжает еще 2 такта и далее увеличивая до 8 тактов. Таким образом, получается цепочка – слышит – «слышащая рука» - играет. Надо 2 фортепиано в классе для такого способа чтения с листа. На начальном периоде хорош сборник «Путь к музицированию» Баренбойма, развивается слух, скорость реакции. У ребенка должен быть хороший донотный период, период музыкально-слуховых представлений, подбора, а потом изучение нотной грамоты, ведь ребенок сначала учиться говорить, а потом читать. Интересна в этом отношении мысль о том, как развивалось музыкальное мышление, как эволюционировало музыкальное искусство:

- монодийное;

- полифоническое;
- гармоническое;
- синкретическое.

И этапы обучения при выстраивании репертуара с 1 класса должны соответствовать тому, как эволюционировало муз. мышление: изучение одноголосных песенок, затем полифония и далее последовательно. А не перепрыгивать через полифонию и не оставлять ее на потом, когда ребенок вырастет мозгами и у него окрепнут пальцы. Т. к. этот этап выпадет из развития и что-то пойдет не так. Обучение также должно быть выстроено строго по эволюциям. Вот такое интересное умозаключение у педагогов-психологов.

При чтении с листа у концертмейстера происходит уникальная работа мозга. Внимание концертмейстера отслеживает, что отзвучало, что звучит, что будет звучать, наиважнейшая роль активного внутреннего слуха (если ноты не воспроизводить внутри, то чтение с листа будет непродуктивным). Тут же владение техническими формулами, аппликатура, навык вертикального чтения. Интересно сравнение деятельности концертмейстера с деятельностью вратаря-воля, адаптивность, умение приспособиться, мобильность, внимание, самообладание.

Обращаясь к книге Дж. Мура, хочется упомянуть, что Дж. Мур не понимал певцов, которые выбирают себе концертмейстерами дилетантов, этим словом он окрестил больших пианистов-солистов, которые с точки зрения Дж. Мура в концертмейстерском деле очень часто дилетанты. Когда-то на каком-то юбилее Фишер Дискау должен был петь с В. Горовцем Шумана «Любовь поэта». И есть воспоминания Дискау об этом. Самолет, на котором летел Горовиц, опоздал. И Горовиц влетел, уже шел концерт, подбежал к Фишеру Дискау пожал ему руку и сказал: «ты не волнуйся, я с тобой». И потом Дискау писал: «Но он со мною не был» ... Вот какая у великих высота дела, которым должен заниматься концертмейстер.

Значит все-таки концертмейстер – это отдельный талант, отдельная специальность, отдельная жизнь в музыке, которую надо культивировать и нести на самом высоком художественном уровне.

Список литературы

1. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. Пер. с англ.; Предисловие В. Н. Чачавы. - М.: Радуга, 1987. — 432 с.
2. Мур Джеральд. Не слишком ли громко? - М.: Радуга, 1987.
3. Смирнов М. А. О чтении нот с листа. В.В. Подольская. Развитие навыков аккомпанемента с листа.- Текст: электронный.- URL: <https://yadi.sk/i/vMRHndt6CN2F7Q...>(дата обращения 02.10.2023).