**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС:**

**СПЕЦИФИКА ПРЕДМЕТА И ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ.**

**Сидорова Елена Петровна, *преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М.И. Глинки»***

Концертмейстер — это одна из квалификаций, получаемых пианистами в музыкальном колледже наряду с квалификацией педагога.

Когда мы говорим о задачах, стоящих в концертмейстерском классе (в принципе, это относится и к другим предметам специального цикла), мы имеем в виду два аспекта обучения: получение учащимся специальных и фундаментальных знаний. Сегодня нам необходимо разобраться, какие задачи являются общими для всех специальных дисциплин, а что представляет собой специфику нашего предмета.

Общая цель и задача нашего музыкального образования - вос­питание не узкого ремесленника, а широко образованного, квалифи­цированного специалиста-профессионала.

Мы все время должны иметь в виду, что профессия, которую мы даем студентам это, прежде всего - музыкант, а уже потом специальность - может быть и пианист, и скрипач, солист или ар­тист оркестра, концертмейстер и так далее.

Помимо обучения определенным специальным навыкам и уме­ниям, в задачи всех трех предметов специального цикла входит воспитание в учащихся общих для музыкального исполнительства качеств. Мы имеем в виду такие фундаментальные понятия, как:

* интонационное мышление,
* развитый гармонический слух,
* чувство ритма,
* чувство формы - способность охватывать произведение в целом,
* понимание стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих тому или иному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве,
* интерпретация и исполнительская манера,

то есть такие параметры профессионального музыкального исполнительства, которые не зависят ни от инструмента (фортепиано, скрипка, голос), ни от вида исполнительской деятельности (соль­ной или ансамблевой). Работа над этими качествами является не­обходимым компонентом обучения в концертмейстерском классе, так же, как и в других специальных классах - камерного ансамбля и специального фортепиано.

Репертуар концертмейстерского класса настолько богат ис­тинными музыкальными шедеврами, о которых учащиеся не име­ют никакого представления, что нам нет необходимости использо­вать музыкальные суррогаты. Мы должны обучать наших студен­тов только на первоклассном музыкальном материале, которого достаточно. Только тогда может идти речь о воспита­нии настоящего музыкального и художественного вкуса.

Само собой разумеется, что репертуар должен быть выстроен и по степени трудности: от простого - к сложному, а не наоборот.

Оканчивая музыкальный колледж, выпускник уже получает профессиональную квалификацию - «концертмейстер». Он может работать по специальности и наша задача - подготовить его к этой конкретной работе. Это работа концертмейстером в классах струнных, духовых, народных инструментов и хора в музыкаль­ной школе и колледжа, а также в вокальном и дирижерско-хоровом классах музыкального колледжа. Он должен быть готов и к другим возможным видам деятельности — например в детских хоровых и вокальных студиях и т.д.

С другой стороны, учащийся должен быть подготовлен и к про­должению учебы в вузе. Должно быть четко определено: чему надо учить в колледже, какие знания, навыки необходимо дать учащемуся в среднем зве­не, а что лежит в сфере высшего образования, чему надо обучать в вузе, чтобы владеть не только «азами», а всеми гранями, высшим мастерством данной профессии. Поэтому создателям новых про­грамм по концертмейстерскому классу как для училища, так и для вуза необходимо будет учесть и эти соображения. Пока еще в этом направлении серьезных методических разработок нет.

На сегодняшний день, если сравнить предмет концертмейстерского класса, например, с классом специального фортепиано, имеющим давно разработан­ную и обширную методику, существующую, в том числе и как самостоятельная дисциплина, выстроенной и целостной методики преподавания концертмейстерского класса - нет, хотя работа в этом направлении, конечно, ведется в различных учебных заведениях.

Поэтому перед педагогами концертмейстерского класса стоит сегодня двуединая задача: создание новых программ, отвечающих современному подходу к профессии концертмейстера и разработка самостоятельной методики преподавания, что потребует коллектив­ных усилий всего концертмейстерско-педагогического сообщества.

Очевидно, что специфика предмета должна определять и мето­дику преподавания. И если работа с вокалистами и вокальным ре­пертуаром - особенность только концертмейстерского класса, то все что связано со сферой вокального ансамбля, с пением и работой с певцом должно стать определяющим для методики преподавания.

Как, с нашей точки зрения, должна строиться работа над во­кальным сочинением?

На предварительном этапе работа проходит без участия со­листа. Ее необходимо разделить на несколько заданий:

* знать вокальную строчку, осмыслить словесный текст,
* определить форму и характер произведения, если есть жанровая основа, то необходимо определить жанр музыкального произведе­ния (колыбельная, баркарола, полька, вальс, менуэт, марш и т.д.),

- сыграть гармонический план произведения и вокальную строчку,

* сыграть три строчки или спеть вокальную партию с собствен­ным аккомпанементом.

Как правило, это задание представляет собой определенную трудность для начинающих. В этом случае его можно упростить.

Например, сыграть партию левой руки и вокальную строчку - правой рукой. Или сыграть правой рукой вокальную строчку, а левой - гармоническую схему. Естественно, что все эти учебные задания необходимо давать на простом, доступном для учащегося материале.

Только после такой предварительной работы, которую со временем учащийся научится выполнять самостоятельно без по­мощи преподавателя, мы рекомендуем переходить к следующему, более сложному этапу - работе непосредственно с певцом.

Здесь, помимо художественных задач, стоящих перед всяким исполнителем, учащемуся необходимо будет учитывать и такие, как:

* смена дыхания у певца (опытные концертмейстеры проставляют его в нотах), со временем вырабатывается понимание закономерно­стей дыхания, которое может зависеть от целого ряда обстоя­тельств (например, профессионального уровня певца, его состояния голоса, степени «распетости» и т.д.), в том числе и от игры пиани­ста, правильно выбранного темпа музыкального произведения;
* особенности тесситуры того или иного голоса или голосового регистра; от этого зависят и динамика, и артикуляция и упот­ребление педали в партии фортепиано;
* моменты отступления от основного движения (ферматы, цезуры и т.д.) при сохранении единого темпа произведения.

При этом следует иметь в виду и то, что все эти моменты не обязательно обозначены в нотном тексте и могут диктоваться как стилевыми требованиями того или иного композитора (например, «rubato» .у романтиков), так и особенностями интерпретации кон­кретного солиста.

Все вышеперечисленное - специальные навыки профессии концертмейстера, которые, с нашей точки зрения, могут быть по­ложены в основу методики преподавания концертмейстерского класса в среднем учебном заведении.

Прежде чем перейти к размышлениям по поводу вузовского обучения, необходимо остановится на таких видах работы в концерт­мейстерском классе, как «чтение с листа» и «транспонирование».

Не вдаваясь в методику преподавания этих разделов програм­мы (это может быть темой самостоятельной работы), хотелось бы высказать несколько соображений.

Чтение с листа, как известно, один из основных навыков кон­цертмейстера. Работая в очень большом репертуарном диапазоне, концертмейстер часто не имеет возможности выучивать заранее му­зыкальное произведение и должен играть его «сходу» или «с листа».

Нам; представляется, что обучение этому достаточно сложно­му для начинающих навыку, так же как и другие виды работы, должно происходить поэтапно, то есть его необходимо разделить на простые задания.

Можно начинать обучение чтению с листа не только с простых романсов и песен, но и с несложных инструментальных пьес, так как здесь учащийся не будет обременен дополнительно вокальной спецификой (словесный текст, дыхание певца, тесситурные слож­ности и т.д.).

К чтению с листа вокального репертуара целесообразно пере­ходить после того, как учащийся уже приобрел какой-то опыт работы с вокалистом в классе и на сцене, когда он уже оснащен основными приемами работы с вокальным сочинением.

На первоначальном этапе, учащийся обязательно получает время на предварительную подготовку 10-15 мин (без инструмента). За это время он должен мысленно:

* прочитать название произведения и словесный текст;
* определить тональность (количество знаков);
* размер;
* особенности формы (куплетная, трехчастная и т.д.), определить есть ли повторы музыкального материала;
* области отклонений и модуляций из основной тональности;
* особенности вокальной мелодии: взятие дыхания, тесситурные трудности (особо высокие или низкие ноты), область кульми­нации, возможные ферматы, ритенуто и отклонения от темпа;
* мысленно проиграть и пропеть все произведение.

Только после всего этого сесть к роялю и сыграть произведение. Сначала без участия солиста - сольную партию может подыграть педагог, а затем, только после приобретения какого-то опыта- с солистом, так как реальное звучание инструмента или голосе будет дополнительно «сбивать» учащегося.

Транспонирование - это один из самых сложных навыков концертмейстера, который требует высокого профессионального уровня как педагога, так и учащегося.

Сначала необходимо уточнить, что мы подразумеваем под этим термином.

Речь идет об исполнении вокального сочинения не в той то­нальности, в которой оно изложено в нотах. Если у концертмейстера есть время для разучивания сочинения, он может заранее транспо­нировать произведение (современные компьютерные возможности могут значительно облегчить эту задачу), или найти ноты в нужной тональности. Казалось бы, проблема решена. Но в конкретной ис­полнительской практике нередки ситуации, когда транспонировать сочинение надо сразу, «сходу» или «с листа», и это представляет немалую трудность даже для опытного концертмейстера.

Ясно, что транспонирование сочинения заранее хоть и кро­потливое занятие, требующее немалого времени,— не является особым умением концертмейстера и лежит в области знания теории музыки и гармонии. С этим заданием могут справиться и теоретики, и композиторы, и дирижеры, то есть представители других му­зыкальных профессий, и оно не лежит в области музыкального исполнительства - это весьма существенный момент!

Несмотря на то, что раздел «транспонирование» входит во все программы по концертмейстерскому классу, среди педагогов и концертмейстеров нет единого мнения, нужен ли этот навык кон­цертмейстеру.

Есть и другая точка зрения. Если концертмейстер - профессия универсальная и необходимая практически во всех областях музы­кальной культуры, то он должен отвечать всем требованиям своей профессии. Концертмейстеры, действующие в области вокального искусства, сталкиваются с транспонированием постоянно, поэтому необходимо в учебных заведениях заранее готовить их к этому.

Какие это ситуации? Нередки случаи, когда концертмейстер встречается с солистом прямо на концерте или конкурсе, или про­слушивании в театр или филармонию и солист указывает тональ­ность, в которой будет петь.

Часто из-за неуверенности в состоянии своего голоса или из-за нездоровья солист просит аккомпаниатора взять более низкую тональность, и концертмейстер, как правило, идет ему навстречу. Необходимо это умение и концертмейстеру, работающему с вокали­стами в учебном заведении, где приходиться подбирать тональность, исходя из еще ограниченных голосовых возможностей учащегося.

С нашей точки зрения, очевидно, что «транспонирование с листа» является одним из самых сложных разделов в обучении концертмейстера и переходить к нему необходимо только после того, как будут пройдены предыдущие этапы обучения, о которых говорилось выше.

Прежде всего необходимо воспитывать в учениках понимание вокальной природы музыкального интонирования.

Непосредственная практическая работа с певцом дает пиани­стам в этом смысле единственный и уникальный опыт, так как им\* в отличие от струнников, например, все время приходится преодо­левать «ударную», молоточковую природу извлечения звука на фортепиано. Как известно, такое внимание к интонационной при­роде музыки, «пению» на фортепиано в особенности характерно для русской фортепианной школы. Многие выдающиеся пианисты и педагоги подчеркивали, что настоящей выразительности фрази­ровки нужно учиться именно у певцов. Это положение не потеряло своей актуальности и сегодня.

Практически в повседневной работе в концертмейстерском классе, помимо культивирования постоянного внимания пианиста к звуковедению певца, необходимо воспитывать у пианистов и навык пения, который большинству учащихся не дается сразу.

Воспитание этого навыка в концертмейстерском классе преследует несколько целей и способствует:

целостному восприятию трехстрочной или многострочной фак­туры произведения, что представляет известную трудность для пианистов, привыкших оперировать только двумя строчками;

* физическому ощущению «наполненности» или, по Асафьеву, «вокаль-весомости» интервалов, что совершенно необходимо для правильного интонирования, или, иначе говоря, осмысления музыкальной фразы. Ведь известно, что мало кто из начи­нающих пианистов играет осмысленно и содержательно. В большинстве случаев, их исполнение грешит механистично­стью и, в лучшем случае, поверхностной эмоциональностью. Приобщение к праоснове всей музыки - пению, дает молодым исполнителям возможность углубить интонационную, а значит и содержательную сторону своей игры на фортепиано.

Навык пения - необходим пианисту и в его практической ан­самблевой работе с певцом для того, чтобы ясно обозначить парт­неру свои художественные намерения - проще говоря, показать не на фортепиано, а голосом.

Работая с вокалистом, концертмейстер в той или иной степени должен быть знаком с некоторыми сторонами вокальной технологии:

* как берется и держится дыхание;
* что такое пение «на опоре» и «бездыханное» пение;
* различать чистую и фальшивую (в смысле звуковысотности) интонацию;
* иметь представление о «филировании» звука, пении «portamente» и т.д.

Таким образом, обучаясь в концертмейстерском классе в вузе, пианисты сталкиваются с необходимостью познания азов вокаль­ного искусства.

Но не только вокального. Понимание профессии концертмей­стера - не только, как аккомпаниатора, вторичного по отношению к солисту, но и, прежде всего, как организатора процесса музы­кального исполнения, требуют осознания дирижерских функций этой профессии.

В истории музыкального исполнительства было немало при­меров, когда прежде, чем стать дирижером или солистом - пианистом, музыкант долгое время работал концертмейстером. (Приведу только один, самый известный - Святослав Теофилович Рихтер, который в ранней молодости работал концертмейстером в оперном театре и только после этого поступил в Московскую кон­серваторию в класс Г. Г. Нейгауза) Есть такие примеры и сейчас.

Сегодня очевидно, что функции концертмейстера трактуются значительно шире, чем раньше: он не только полноправный парт­нер солиста, но и организатор музыкального процесса, и в этом его родство с профессией дирижера.

В любом ансамбле, где больше одного исполнителя, кто-то берет на себя роль организатора процесса исполнения, организа­тора музыкального времени. Для пианиста-концертмейстера в ан­самбле с вокалистом эта функция естественна и органична по многим параметрам.

Во-первых: солисту сложно организовать музыкальное время, темп произведения, так как в большинстве случаев (хотя есть и исключения), именно с фортепианного (или оркестрового) вступ­ления начинается музыкальное произведение. Таким образом, вы­бор темпа, а значит и во многом, характера пьесы (эти вещи, как известно, тесно связаны) целиком лежит в сфере ответственности пианиста. Это объективный фактор.

Во-вторых: объективно и то, что фортепианная (оркестровая) партия за счет ладового, гармонического и фактурного разнообра­зия, имеет гораздо больше выразительных возможностей, по срав­нению с одноголосной партией солиста, и данный фактор трудно игнорировать, это не может не сказаться на роли концертмейстера в ансамбле.

И, наконец, в-третьих, нельзя сбрасывать со счетов то обстоя­тельство, что в большинстве случаев вокалисты, по сравнению с пианистами, начинают свое музыкальное образование намного позже, и обычно несколько отстают в своем музыкальном развитии. Они сами нуждаются в руководстве, так как не обладают доста­точными знаниями.

Таким образом, подводя итог сказанному, можно утверждать, что в ансамбле с вокалистом дирижерская, организационная функция пианиста-концертмейстера является неотъемлемой со­ставляющей этой профессии. Осознавая данный факт, именно пе­дагоги концертмейстерского класса в вузах должны воспитывать это качество у своих студентов.

Как? Какими способами, какими приемами - это непростой вопрос, так как, несмотря на органичность дирижерской функции для концертмейстера, осуществлять ее в процессе исполнения му­зыкального произведения совсем не легко. Ведь, в отличие от ди­рижера, концертмейстер сам еще играет на своем инструменте - фортепиано, он не может показать солисту вступление, темп, характер произведения и прочие руками, жестами, мимикой, кив­ком головы и т.д. Здесь его ресурсы в сравнении с дирижером, значительно скромнее. Тем не менее, хорошего концертмейстера от плохого отличает, в первую очередь, то, как он может органи­зовать музыкальное время и весь процесс исполнения, то, как он «держит в руках» солистов и весь ансамбль.

На что же необходимо направить наше внимание, когда мы хотим воспитать в неопытных пианистах-концертмейстерах еще и дирижера?

Очевидно, что на первый план должна выйти работа над мет­ром и ритмом.

Как правило, начинающие музыканты, даже «выучив» произ­ведение, нередко плохо представляют себе его темп и характер. У таких исполнителей эти параметры устанавливаются как бы «по ходу игры». Необходимо обращать внимание учащегося на то, что еще до того, как он начнет играть, он должен четко предста­вить себе «темпо-ритм» музыкального произведения. Найти его помогает определение характера сочинения и выявление его жан­ровой основы.

С нашей точки зрения, полезно отделить работу над метром от собственно игры на фортепиано.

В педагогической практике используется целый ряд таких приемов.

Например, предложить студенту еще до начала исполнения - продирижировать произведение. Или четко простучать одной рукой его ритм по крышке рояля иди столу. Можно исполнять партию одной руки на фортепиано, а другой рукой, одновременно, стучать метр по крышке рояля или по колену. То же самое — поменяв руки. Вариант этого же упражнения - дирижировать одной рукой, а дру­гой играть. Еще сложнее - при этом еще и петь вокальную строчку.

Можно петь вокальную строчку и стучать или дирижировать метрическую сетку произведения. Еще сложнее — простучать пол­ностью весь ритмический рисунок.

После такой предварительной работы, организовать времен­ную и метрическую стороны произведения учащемуся становится значительно проще.

Следующий очень важный момент - метрическая организация рук исполнителя (речь идет, естественно, о концертмейстере), то, что дирижеры называют «мануальной» техникой.

Многолетний опыт практического концертмейстера и педагога, приводит к убеждению, что организация движения рук пианиста во время игры и в паузах (что не менее важно), фактор далеко не безразличный для организации временного пространства в ансамбле. Большинству концертмейстеров - практиков известно, как важен момент, непосредственно предшествующий началу исполнения произведения

«так называемый «ауфтакт» (тоже, дирижерский термин). Прием «ауфтакта», иначе говоря, предыкта, затакта, ды­хания - перед взятием первого звука, очень важен не только в на­чале произведения, но и при переходе от одного раздела или темпа к другому, что очень часто встречается, например, в операх.

Очень важно обратить внимание учащегося и на метрические опоры в исполняемом произведении - не всегда они совпадают с сильной долей такта. Кроме того, необходимо воспитывать у уча­щегося ощущение «разновесомости» долей. Что по своим функциям (но не по длительности!) доли такта не одинаковы. Иначе испол­нение превратится в скандирование или произнесение «по скла­дам». Здесь тоже, очень полезен прием дирижирования: студент физически начинает ощущать различный вес и тяготение долей.

Одна из самых распространенных метрических ошибок сту­дентов — пассивность концертмейстера во время пауз или длин­ных, тянущихся нот солиста. В этот момент концертмейстеру осо­бенно важно брать инициативу на себя, обозначая метрические опоры в фортепианной партии, чтобы не потерять так называемый «пульс» произведения. Хочется только подчеркнуть, что речь не идет о том, чтобы примитивно «акцентировать» эти доли. Слово «пульс» здесь особенно уместно - он не слышен, но ощущаем.

При этом хотелось бы подчеркнуть, что те знания, которые приобретаются в концертмейстерском классе, повышают не только квалификацию и профессионализм концертмейстера, но и уровень сольного исполнительства пианистов.

К тому же, если бы не концертмейстерский класс, творчество многих композиторов осталось бы закрытым для живого исполне­ния нашими учащимися, в силу того, что не все из них писали для фортепиано или писали для него мало.

Достаточно привести имена Бородина, Мусоргского, Танеева, Стравинского, Свиридова, Малера, Вольфа, Р.Штрауса, Дворжака, Бизе, Верди, Вагнера, Россини, Генделя, Вивальди.

В тоже время осознание глубинных закономерностей и стилевых особенностей фортепианного творчества многих композиторов - а среди них такие титаны, как Бах, Моцарт, Шуман, Шуберт, Брамс, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов — невозможно без изучения их вокального наследия.

Необходимо высказать и еще одно соображение, связанное с обучением пианистов в концертмейстерском классе.

Этот предмет призван восполнить и такой недостаток нашего музыкального образования, как все более сужающаяся доля непо­средственного живого музицирования студентов в процессе обу­чения. Если раньше знакомство с новой музыкой могло осуществ­ляться только при непосредственном ее исполнении, естественно, что и дома и в учебных заведениях культивировались различные формы музицирования.

История музыкального образования и музыкальной культуры в России изобилует многочисленными примерами домашних и учебных музыкальных постановок, концертов, собраний кружков, которые сопровождались живым исполнением музыкальных про­изведений (иллюстрацией этого может служить и любопытный пример из кинофильма «Сибирский цирюльник» - постановка в военном учебном заведении силами курсантов оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»).

Современные студенты, благодаря достижениям технического прогресса, могут, не затрачивая особенных усилий, ознакомиться с любым музыкальным произведением. В этом, несмотря на боль­шие плюсы, есть и определенные минусы - все большее отторже­ние учащихся от собственно музыкального исполнительства, что для творческих профессий- далеко не безразлично. Ведь одна из важнейших мотиваций в обучении музыке - это то эмоциональ­ное удовольствие, которое получает от своего исполнения сам учащийся.

И здесь важную компенсирующую роль должен сыграть такой предмет, как концертмейстерский класс. Так как здесь, обучаясь, в основном, на малых формах: романсе, арии и т.д., учащийся не свя­зан многочасовой работой над техникой и выучкой текста наизусть и гораздо быстрее может достигнуть художественного результата, что в свою очередь будет стимулировать его интерес к учебе.

Это не означает, конечно, что задачи, стоящие в концертмей­стерском классе значительно проще, чем в классе по специально­сти (как думают некоторые). На самом деле они значительно шире и многообразней (о чем говорилось выше) и лежат несколько в иной плоскости.

Вот, к примеру, некоторая проблематика, которая с нашей точки зрения, должна быть в центре внимания при обучении кон­цертмейстеров в вузе:

* осознания стилевых особенностей того или иного композитора, его роли и места в художественно-историческом пространстве;
* общие тенденции в интерпретации вокальных и фортепианных произведений одного композитора;
* живая взаимосвязь и взаимовлияние инструментального и во­кального исполнительства;
* обусловленность темпа музыкального произведения осмыслен­ным произнесением словесного текста и процессом дыхания, и многое др.

Подведем некоторые итоги. Обучение концертмейстерскому искусству не только узкоспециальная задача, но и насущная необ­ходимость воспитания широко образованного и профессионально­го музыканта.

Этот предмет, как отмечалось выше, выполняет обобщающую и компенсирующую функции. Без него обучение наших пиани­стов, даже если их дальнейшая деятельность не будет связана не­посредственно с концертмейстерской работой, было бы неполным и ущербным как в собственно исполнительском плане, так и в плане общей музыкальной культуры.

Можно с уверенностью сказать, что в профессии концертмей­стера, как в фокусе собираются несколько начал: и пианиста, и дирижера, и педагога-репетитора, и художественного руководите­ля ансамбля. Эта музыкальная профессия, как показывают совре­менные тенденции развития музыкальной культуры, будет все больше востребована, так как является поистине универсальной.