

Управление культуры г. Курска МБОУ ДО
«Детская школа искусств №5» им. Д.Д. Шостаковича

Методическая разработка на тему:
«Специфика работы концертмейстера в
классе струнно-смычковых
инструментов»

Выполнила концертмейстер
Кузьмина Гулшан
Убайдуллоевна

2020 г.

Содержание

Введение	3
Специфика работы концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов	4
Задачи работы концертмейстера	4
Психологические аспекты в деятельности концертмейстера....	5
Особенности работы в классе струнно - смычковых инструментов	6
Работа над пьесой М.Букиника «Юмореска»... ..	8
Специфика взаимодействия солиста струнникам концертмейстера в публичных выступлениях	11
Заключение	14
Список литературы	15

Введение

Солист и концертмейстер в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников - так называемых свободных художников - к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, аккомпанементу певцам и инструменталистам. Со временем многие пианисты достигли впечатляющих результатов в аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому - выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М. Бихтера, С. Давыдовой, М. Карандашовой, А. Ерохина, В. Ямпольского, Е. Шендеровича, В. Чачаева.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе и школе искусств занимает особое место. Задача концертмейстера - совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его эмоциональную сферу. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Специфика работы концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов

Задачи работы концертмейстера

Работа концертмейстера включает: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические задачи и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем - как в техническом, так и в музыкальном плане. Пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку. Концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Первоочередными задачами концертмейстера являются:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие, его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического оркестра, знание альтового и тенорового ключей;

- умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля;
- умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.

Концермейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства.

Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Психологические аспекты в деятельности концертмейстера

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера - это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту - главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если

солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого - сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание - качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору.

При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Особенности работы в классе струнно-смычковых инструментов

Аккомпанирование солистам-инструменталистам (скрипка, виолончель) имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста». Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе виолончели. Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов - обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента.

В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента. В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо ознакомиться с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

Остановимся на основных особенностях работы концертмейстера в классе виолончели. Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть произведением,

подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, исполнение подряд от начала до конца (репетиционное), которое предшествует концертному. Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач.

Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией (особенно в высоких позициях), пианист может подыграть звуки мелодии, как это делается в вокальных классах. Он помогает ученику справиться с непонятным для него ритмом, дублируя на рояле сольную партию. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает юному виолончелисту быстрее освоить свою партию.

Если ученик находится на ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру необязательно играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными ее элементами: важнейшими басами, гармониями.

Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементе, учет которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а с виолончелистом, в особенности. Это темпоритм и динамика.

Своеобразие темпоритмической стороны исполнения ученика определяется постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течением времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер аккомпанемента. Каждый раз, когда виолончелист овладевает новым не встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

Характерный пример - штрих «сотийе», который часто начинают осваивать с «Непрерывного движения» Г.Шлемюллера. Редко бывает, чтобы учащиеся могли исполнить эту пьесу в быстром и стабильном темпе. Как правило, движение замедляется к середине, а в репризе темп возвращается. Должно пройти время, чтобы ученик выработал этот легкий кистевой штрих. Аккомпанируя «Непрерывное движение» Г.Шлемюллера, концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая задаиность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время, и ученик, приобретя опыт, сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер

не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основным принцип здесь - заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Работа над пьесой М.Букиника «Юмореска»

Михаил Евсеевич Букиник (1872 - 1947) - виолончелист, музыкальный критик. Он концертировал в России и за рубежом главным образом как ансамблист с С. Танеевым, К. Игумновым, А. Гедике. Автор ряда виолончельных произведений. Преподавал в народной консерватории в Москве, в Харьковской консерватории.

Юмореска - музыкальное произведение юмористического характера (humour - юмор). Впервые произведение такого плана появилось у Р.Шумана. Обычно юмореска состоит из ряда лирических и скерцозных эпизодов, в ней сочетаются мечтательность и шутка. Впоследствии образное решение юморесок становится различным. Например, 4 юморески Э.Грига решены в жанрово - бытовом характере, 8 юморесок А. Дворжака - в лирическом. Юмореска П.Чайковского скерцозно - танцевального плана, в гротесковом - «Сарказмы» С. Прокофьева и «Юмореска» Р.Щедрина.

Прежде чем приступить к разучиванию произведения, необходимо произвести подробный анализ формы и содержания. «Юмореска» написана в простой трехчастной форме, тональности Соль мажор, размере 2/4. Все это свидетельствует о незатейливом характере произведения. Темпы пьес данного плана подвижны: от Allegretto до- Presto. Музыкальный язык произведения характеризуется мелкими длительностями, штрихом stakatto, акцентами, что способствует выявлению шутливого характера музыки.



Во втором эпизоде приобретаются и со сменой аккомпанеента. Нисходящие хроматические четвертные длительности, нарочито акцентированные, вносят гротесковые черты



Композитор использует прием динамических контрастов. Одна и та же тема приобретает новую окраску при игре на *f* или на *p*.



9



Средняя часть отличается незначительной сменой характера происходит укрупнение длительностей нот музыкальной фактуры, замена штриха *stakatto* на *detashe*. Меняется фактура аккомпанемента, он становится тяжеловесным за счет ввода аккордов половинной длительности



7Г

"tf"

В последующих фразах композитор осуществляет диалог двух спорящих людей, образы которых заключены в громком вопросе одного и тихом ответе другого.



Реприза усеченная. Она ограничивается двумя фразами и своеобразной кодой, состоящей из восходящих секвенций по основным ступеням трезвучия. Даже в последних 4-х тактах, которые начинаются традиционно утвердительно тоническими аккордами, на выдержанной тонике (ноте Соль), автор вносит шутливый элемент - аккорд гармонического мажора (ля-до ми бемоль-соль), и только после этого утверждается тоника.



При исполнении пьесы концертмейстер помогает солисту четко держать определенный ритмический пульс. Ему надо иметь представление о различных штрихах, которые исполняются концом смычка, серединой смычка, о моментах соотношения штриха с вибрационным импульсом, различной тембровой и вибрационной окраской звука, использованием разных струн, как особой тембровой окраски. Эти моменты имеют значение в разрешении художественных задач полноценного ансамблевого исполнения.

Специфика взаимодействия солиста струнника и концертмейстера в публичных выступлениях

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками струнно-смычкового отделения. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру солиста, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты.

Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки скрипки или виолончели нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в

порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Сущность же аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда - и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста - это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрывать надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель на струнном инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца.

Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Игра в классе струнных смычковых инструментов обогащает тембровые представления и тембровый слух пианиста-концертмейстера и очень развивает его в музыкальном плане.

Заключение

Работа концертмейстера в школе искусств включает в себе творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Педагогическая сторона деятельности отчетливо выявляется в работе с учащимися - исполнителями на струнных смычковых инструментах.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики - в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер - это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

Список литературы

1. Бекина СИ., Ломова Т.П. Музыка и движение. М.: Музыка, 1984. -180 с.
2. Брыкина Г. Особенности * работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. - 1999. - № 2 . - С. 141-5.
3. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. - СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. - Вып. 2. - С 66-70.
4. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. - М., 1966. - С. 329-345.
5. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство культуры Российской Федерации: Научно-методический центр по художественному образованию. - М., 2002.
6. Мастера советской пианистической школы. Очерки. Под ред. А. Николаева. М., Музгиз, 1961.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. - Изд. 2-е. - М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998. - С. 270.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996. - 207 с.