

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ И ТУРИЗМУ АДМИНИСТРАЦИИ
РАМЕНСКОГО ГОРОДСКОГО ОКРУГА
МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №1 г.Раменское

140105, МО, г.Раменское, ул.Чугунова д.1, тел/факс 8/496/475-84-21
e-mail: rammuzik1@yandex.ru

Методическая работа

Преподавателя и концертмейстера МУДО ДМШ №1

г. Раменское

Митькиной Екатерины Александровны

ТЕМА

«Творческие и педагогические аспекты деятельности
концертмейстера ДМШ и ДШИ
в ансамбле с солистами-инструменталистами».

2024г.

Аkkомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись 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 альту или виолончели. Важна также тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

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 аккомпанеента. Для этого надо отдельно проиграть партию аккомпанеента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования.

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, определяет их опорные звуки в соотношении с гармонической основой и таким, хорошо знакомиться с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

Остановимся на основных особенностях работы концертмейстера в классе скрипки. 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 скрипачу 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 со скрипачом, 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 скрипач овладевает новым, не встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

Характерный пример - штрих «сотийе», который часто начинают осваивать с «Танца» Дженкинсона. 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 «Танец» Дженкинсона, концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность темпа могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время, и ученик, приобретя опыт, сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

Особого внимания и осторожности требуют и другие скрипичные штрихи, например, *staccato*, встречающиеся в произведениях школьного репертуара.

Существенно влияют на ансамбль ученика и аккомпаниатора фактурные трудности в партии скрипки, например исполнение двойных нот. Как правило, на их озвучивание тратится время, и темп замедляется. Бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе.

Ломаные аккорды - еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда ученик все озвучит в аккордах, существенно замедлив при этом темп. В фигурации ученик как ни в чем ни бывало возвратится к нужному темпу, и пианист должен быть к этому готов. Это - пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией. Характерный случай представляет собой исполнение главной темы в концерте Берлио № 9. Неопытного концертмейстера здесь ожидает подвох. Если он будет играть аккорды равномерно, то уже во время пассажа у скрипки почувствует неполадки в ансамбле, которые тут же подтвердятся расхождением в следующем такте. «Секрет» заключается в том, что пассаж, начинающийся с басовой струны и стремительно идущий вверх, на скрипке удобнее играть не ровно, а с задержкой в начале и с последующим ускорением.

Слаженность ансамбля аккомпаниатора и юного скрипача зависит и от умения последнего вести смычок. Трудности встречаются уже при окончании пьес кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: смычка как правило не хватает. Даже если пианист будет играть шестнадцатые ноты в конце пьесы Сен-Санса «Лебедь» в темпе presto, смычка у скрипача все равно не хватит. Пианисту лучше не спешить, а скрипачу длить последнюю ноту, насколько это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не прекратится звучание у фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой, не теряя при этом чувство меры. Концертмейстер должен помнить в подобных случаях, что есть предел приспособляемости, который переступать нельзя.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общего музыкального 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 аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени»

солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание скрипки в руках слабого скрипача или невнятная игра начинающего виолончелиста после «громогласного» вступления концертмейстера. 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 большое значение в воспитании ученика. Основным принципом здесь - заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Работа пианиста в классе виолончели имеет немало общего с классом скрипки, но и свою специфику. В классе виолончели большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости ведения смычка, смены смычка, различной *attaccé* звука. Концертмейстеру 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. Например, в старинных сонатах, которые входят в учебный репертуар виолончелистов (старшеклассников), у солиста часто в быстром темпе идет «техника», а у пианиста - ритмичный аккомпанемент. Когда при этом у солиста встречаются большие позиционные скачки, скачки через дальние струны, и т. д., пианист не имеет права опережать виолончелиста. Такой аккомпанемент только помешает исполнителю.

Концертмейстер должен знать различия между *spiccato*, которое играет у колодки, и *sautille* (тоже *staccato*, но более легкое, в середине смычка). И есть штрих *staccato*, который предусматривает исполнение большого количества нот на один смычок (например, в сонате Локателли). «В первых двух случаях концертмейстер помогает солисту четко держать определенный ритмический пульс, а в последнем - пианист должен уметь «поймать» солиста, чтобы быть вместе с ним, так как этот штрих у виолончелистов не очень управляемый.

Очень часто может случиться, что пианист при разрешении каданса скажется «раньше» солиста, то есть не дает ему досказать фразу. Сюда же относится и слышание инструментальных переходов, аналогичных вокальным. Они могут быть и на усилении звука, и на *diminuendo*. Здесь концертмейстеру важно слышать напряжение в звуке или растворении звучания виолончели, чтобы сопровождение в этот момент соответствовало наполнению смычка. Концертмейстер должен знать, слышать и чувствовать все эти нюансы.

В старших классах виолончелисты и скрипачи исполняют крупные концертные формы. В работе пианиста над инструментальными концертами существует своя специфика.

Очень часто на учебных концертах исполняются лишь первые «соло» из произведений крупной формы. Так как такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию, то возникает необходимость сделать купюру. Признаком хорошей купюры - ее незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. В произведениях, выходящих за рамки учебного репертуара и имеющих выдающуюся художественную ценность (например, в ре-мажорном концерте Моцарта «Аделаида»), желательно совсем обойтись без купюр.

Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры инструментальных концертов бывают очень разными, порой неудобными. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера - постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

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 скрипача, 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, отвикает 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 нее) 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 отрываться 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекина СИ. Ломова Т.П. Музыка и движение. М.: Музыка, 1984. - 180 с.
2. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. - М., 2002, №6.-С. 31-34.
3. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. - М., 1982.-С. 130-140.
4. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. - 1999, № 2. - С. 14-15.
5. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1974. - С. 111-134.
6. 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.
7. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. - С. 31-48.
8. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург, гос. Пед. ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. - Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.-С. 98-100.
9. Ю.Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. -М., 1966. -С. 329-345.
10. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. -М., 1980. -С. 124-131.
11. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
12. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. - 2001. - № 2. - С. 38-40.
13. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. - 2001. - № 4. - С. 52- 55.
14. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и

хором // Музыка в школе. - 2001. - № 5. - С. 72-75.

15. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. - 81 с.
16. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. - С.59 -73.
17. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. - Изд. 2-е. - М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998. - С. 270.
18. Осипова А.С. О специфике работы концертмейстера в классе хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февр. 1998 г.) / Тамбовск. гос. ун-т. Отв. ред. Б.С. Гейко. - Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. - С. 65-66.
19. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1974. - С.88-110.
20. Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. - С. 73-83.
21. Саранин В.П., Евстихеев П.Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Музвуз. сборн. науч. трудов. - Вып 4 / Отв ред.Т.А. Стахи. -Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. - С. 69-74.
22. Стрельцова Т. Заметки о воспитании концертмейстеров классов хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февр. 1998 г.) / Тамбовск. гос. ун-т. Отв. ред. Б.С. Гейко. - Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. - С. 75-77.
23. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. -Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.-С. 84-91.
24. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования: Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. - М.: Изд-во НМК по учеб. заведениям культуры и искусств, 1986. - 92 с.
25. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. -М.: Музыка, 1996.-207 с.