

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств № 2»

Методическая работа на тему:
**«Особенности работы концертмейстера в классе скрипки и
скрипичного ансамбля в детской школе искусств»**

Подготовил:
Концертмейстер ВК, преподаватель
по классу фортепиано ВК
Филатова Е. В.

г. Ангарск, 2022г.

Содержание:

Введение _____	2.
1. Специфика работы концертмейстера с педагогом и учеником (на уроке) _____	2.
2. Специфика работы концертмейстера с учеником, ансамблем. _____	2.
3. Совместная работа концертмейстера с педагогом _____	6.
4. Самообразование концертмейстера _____	7.
Заключение _____	17.
Список литературы _____	18.

Цель работы – изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера, психологическим и дидактическим аспектам его профессиональной деятельности.

Задачи работы:

- Описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера.
- Выявить специфику деятельности концертмейстера-пианиста в условиях детской школы искусств.
- Опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися в классе скрипки и скрипичного ансамбля.

Практическое значение работы состоит в том, что начинающие концертмейстеры найдут в ней много полезной информации и практических рекомендаций для применения их в своей профессиональной деятельности, а также она может быть рекомендована преподавателям, ведущим класс концертмейстерской подготовки.

Введение.

Концертмейстер – пианист-аккомпаниатор, помогающий солисту или коллективу музыкантов в их основной деятельности. Можно с уверенностью сказать, что это самая рапространённая профессия среди пианистов.

Участие концертмейстера является неотъемлемой частью учебного процесса струнников, народников, духовиков, вокалистов, хора, хореографов в ДМШ или ДШИ.

1. Специфика работы концертмейстера с педагогом и учеником (на уроке).

Необходимо с первых занятий создавать атмосферу взаимного доверия с учащимся. Важно на репетиции к концерту, концертмейстеру совместно с педагогом - отстроить звуковой баланс в том помещении, где состоится мероприятие.

Педагог и концертмейстер должны грамотно выстраивать цель каждого урока, в зависимости от возраста ребенка, степени его одаренности, накопленного опыта, необходимо ставить заведомо выполнимые задачи, развивая учащегося планомерно, тем самым программируя на успех.

2. Специфика работы концертмейстера с учеником, ансамблем.

Иногда концертмейстеру по ряду причин приходится оставаться с учащимся или ансамблем тет-а-тет. Работа пианиста отнюдь не должна сводиться к многократному повторению произведения. Концертмейстер берёт на себя активную, педагогическую, роль в подобной ситуации. Вместе с учащимися проучиваем текст, трудные места, находим общие точки соприкосновения,

выстраиваем агогику, осуществляем штрихи, выверяем темпы (на более поздних этапах работы). Если это разбор, помогаем выучить партию, делая акцент на ритмическую чёткость и интонационную точность.

В течение учебного года приходится работать с детьми разного возраста и уровня подготовки. С учащимися младших классов прослушиваем, стучим ритм, пропеваем голосом, играем пиццикато, затем смычком. С ребятами постарше, которые уже накопили достаточный слуховой опыт, можно поработать над стилистикой и осознанным созданием художественного образа.

Приёмы достижения синхронности действий ансамбля на сцене.

Грамотное ансамблевое исполнение подразумевает синхронность всех партий (единство темпа и ритма партнеров), уравновешенность силы звучания (единство динамики), согласованность (единство приёмов, штрихов, фразировки). И чем совершенней отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем лучше. Ансамблевая целостность зависит так же и от качества взаимоотношений, уровня человеческого взаимопонимания между концертмейстером и скрипачом. Работая с инструменталистом, собственными силами нужно обеспечивать двустороннюю обратную связь и взаимопонимание. Необходимо стремиться вместе с учащимся-скрипачом найти единые художественно-смысловые точки взаимопонимания в процессе репетиций. Не следует думать, что ансамблевая работа над штрихами сводится только к поискам наиболее схожих по звуковому результату приёмов.

Ансамбль – это единый организм. Проученная, слаженная игра ансамбля воспринимается слушателем как нечто неразделимое. Мы должны и внешне помочь этой целостности. Хорошо, хотя и не обязательно, если ансамбль (в т.ч. концертмейстер) будет одет в схожую по стилю и цвету одежду. Также очень важны выход на сцену, уход, выстроенность, одновременный поклон до и после выступления. Внешние атрибуты производят хорошее впечатление при условии качественного исполнения.

Необходимо учеников научить давать ауфтакт – коротким лёгким поднятием грифа скрипки. В работе с детским коллективом ориентируемся на первую скрипку – концертмейстера ансамбля. По его знаку все одновременно поднимают инструменты, а концертмейстер кладёт руки на клавиатуру.

В процессе индивидуальной работы концертмейстер с ансамблем может проучить отдельно с каждой группой их партию, подыгрывая ее на рояле отдельно или вместе с аккомпанементом.

Исполнения в ансамбле предусматривает не только умение играть вместе, здесь важно другое – чувствовать и творить вместе. Работа в коллективе, несомненно, сопряжена с определенными трудностями: не так легко научиться ощущать себя частью целого. Игра в ансамбле воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств – она дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении. Так известно, когда в сольной игре ученик

выступает неуверенно, заикаясь, поиграв в ансамбле – он уже увереннее начинает играть. Более слабые учащиеся начинают подтягиваться до уровня более сильных. от продолжительного общения друг с другом каждый становится лучше как человек как личность, поскольку воспитываются такие качества, как взаимопонимание, взаиморезерв, чувство коллективизма. Из сказанного можно сделать вывод - инструменталист, никогда не игравший в ансамбле, многого лишает себя, ибо польза от этого рода занятий очевидна.

Ритмическое единство в ансамбле.

Среди компонентов, объединяющих учащихся в единый ансамбль, метроритму принадлежит едва ли не главное место. Действительно, что помогает ансамблистам (а их может быть два и более) играть вместе, чтобы создавалось впечатление, будто играет один человек. Это ощущение метроритма. Он, по существу, выполняет функции дирижера в ансамбле. Ощущение каждым участником сильных долей есть тот «скрытый дирижер», «жест» которого способствует объединению ансамблистов, а, значит, и их действий в одно целое. Ощущение сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмическая определенность «внутри такта», с другой, вот тот фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры.

Единство, синхронность его звучания является первым среди других важных условий. Если при неочности исполнения остальных компонентов снижается только общий художественный результат, то при нарушении метроритма рушится ансамбль.

Динамика как средство выразительности.

Играя в ансамбле, необходимо быть экономным в расходовании динамических средств, распоряжаться ими разумно. Надо исходить из того, что, как бы ансамбль ни был бы богат яркими по тембру инструментами, необходимо одним из главных его резервов, придать звучанию гибкость и утонченность, за счет динамики. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь равную силу. В музыке, как и в живописи, есть передний и задний план. Воспитав такое ощущение динамики, ансамблист безошибочно определит силу звучания своей партии относительно других. В том случае, когда исполнитель, в партии которого звучит главный голос, сыграл чуть громче или чуть тише, его партнер немедленно среагирует и исполнит свою партию также чуть громче или тише. Важно, чтобы мера этих «чуть-чуть» была бы точной.

Важно во вступлении концертмейстеру задать нужный темп и повести ансамбль за собой.

Темп как средство выразительности.

Определение темпа произведения – важный момент в исполнительском искусстве. Верно выбранный темп способствует правильной передаче характера музыки, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер.

Приёмы достижения синхронности ансамблевого звучания.

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля.

Вряд ли есть необходимость подчеркивать, насколько важно закончить произведение вместе, одновременно:

а) последний аккорд – имеет определенную длительность, - каждый из ансамблистов отсчитывает «про себя» метрические доли и снимает аккорд точно во время.

б) аккорд – над которым стоит фермата, продолжительность которого необходимо обусловить. Все это отрабатывается в процессе репетиции. Ориентиром снятия может также быть и движение - кивок головы.

Если синхронность исполнителя – качество, необходимое в любом ансамбле, то в еще большей степени оно необходимо в такой его разновидности как **унисон**. Ведь в унисон партии не дополняют друг друга, а дублируют, правда, иногда в разных октавах, что не меняет сути дела.

Поэтому недостатки ансамбля в нем еще более заметны. Исполнение в унисон требует абсолютного единства – метроритме, динамике, штрихах, фразировке. С этой точки зрения унисон является самой сложной формой ансамбля.

3. Совместная работа концертмейстера с педагогом.

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 принципом здесь - заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Совместное чтение с листа найденных композиций, обсуждение и планирование предстоящей концертной деятельности учащихся. Приветствуется совместная концертная деятельность коллег, участие в профессиональных конкурсах. Это обоюдно обогащает музыкантов, повышает их исполнительский и общекультурный уровень, учит взаимному доверию и создаёт заражающую творческую атмосферу в процессе занятий с детьми.

4. Самообразование концертмейстера.

Концертмейстер должен постоянно совершенствовать свой исполнительский уровень. Без этого попросту трудно и неинтересно работать. «Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит закон ансамблевых соотношений, не разовьёт в себе чуткость к партнёру» Концертмейстер – это не солист, который может умело и без запинки

исполнить сольную программу, на нём груз ответственности – начинающий музыкант, требующий повышенного внимания, помощи, мощной эмоциональной поддержки, ведения за собой. Поэтому самостоятельные занятия пианиста за инструментом, будь то проучивание концертного репертуара скрипачей, чтение с листа или работа над собственной сольной программой, чрезвычайно важны. Чтобы оставаться в форме, необходимо продолжать работать над техникой, прикосновением, искусством построения музыкальной фразы. Оставаясь один, пианист ищет образ, продумывает исполнительский план, оттачивает детали, выгрывается в текст, пропевая партию солиста или партии ансамбля поочерёдно. Репертуар в скрипичном классе достаточно объёмен и разнообразен, поэтому часто концертмейстеру приходится играть какие-то произведения только на уроке, много читать с листа. Всё это будет делаться легко и с ходу, при условии регулярных самостоятельных занятий.

Методическая работа.

Что может сделать концертмейстер в рамках своей методической работы? Это постоянный самоанализ, слуховой контроль, запись собственных выступлений на аудио и видео-носители, чтение специальной литературы, знакомство с опытом коллег – лично и при помощи Интернет-ресурсов, обобщение и распространение собственного опыта. Посещение концертов, слушание музыки в исполнении различных инструментов, вокала. Хорошо воспитывает музыкальное ухо слушание симфонического оркестра. Создание собственных аранжировок, переложений формирует интерес учащихся к музицированию, концертной деятельности, а концертмейстера стимулирует к неустанной творческой работе и желанию анализировать свою деятельность.

Этапы работы концертмейстера над произведением:

1. Прослушивание аудиозаписи (самостоятельно и совместно с солистом или участниками ансамбля и педагогом).
2. Чтение с листа. Эскизное проигрывание.
3. Транспонирование.
4. Репетиция с солистом (ансамблем).
5. Подготовка концертному выступлению.

Позволю себе прокомментировать эти этапы работы.

1. Прослушивание аудио или видеозаписи изучаемого музыкального материала. Важный этап, свидетельствующий о профессиональном подходе к данной музыке. В XXI веке возможности Интернета велики, педагог или концертмейстер подбирают музыкальный материал для прослушивания, лучше, если это будут разные исполнения. Внимательно слушаем с нотами, затем обсуждаем. Концертмейстер попутно отмечает для себя варианты трактовки, создавая основу для будущей интерпретации.

2. При первом чтении с листа вместе с солистом или ансамблем (чаще всего первый раз пьесу ученику играет сам педагог) необходимо выявить и постараться

передать образно-эмоциональную фабулу пьесы. Уже вступление (при наличии) - это характер, задаваемый солисту или ансамблю. Приём вовсе не обязательно пытаться сыграть всю фактуру до последней ноты. Что-то можно опустить, какие-то октавные удвоения, украшения, сократить количество нот в аккордах. Но обязательно сохранить ритмический рисунок и линию баса как гармоническую основу. Темп как важная составляющая часть образа желателен близкий к оригинальному или планируемому на завершающем этапе работы. Смотреть нужно на несколько тактов вперёд, мысленно проигрывая партию солиста или хотя бы ведущую партию ансамбля, обращая внимание на изменение тональности, темпа, размера, штрихи свои и солиста, динамику.

Читать с листа как аккомпанемент сложнее, чем читать соло. Нужно охватывать все строчки партитуры, одновременно стараясь воспроизвести необходимые штрихи и быть готовым в любой момент подыграть партию солиста или одну из партий ансамбля.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста (надо учитывать, что некоторые указания, например *tenuto*, даются иной раз только в вокальной партии и не отражаются в фортепианной). Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный аккомпаниатор переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграется до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и следовательно мог бы мобилизовать все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с певцом или солистом-инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться.

«Прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте» - подчеркивает Н. Крючков. Для этого чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек (мотивов, попевок), и кончая музыкальными фразами, периодами и т.д. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же

активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений – то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку.

На этапах тренировки чтения аккомпанемента с листа эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития.

При чтении аккомпанемента с листа, помимо умения расчленить фактуру сочинения на составные гармонические и мелодические комплексы, важно ощутить характерность, присущую различным композиторским стилям.

Чтение с листа аккомпанемента – процесс еще более сложный, чем чтение обычного двухручного изложения. Читающий с листа часть трехстрочной и многострочной партитуры должен зрением и слухом следить за солистом или другими исполнителями и координировать с ними свое исполнение. Поэтому для чтения с листа аккомпанемента необходимо прежде всего овладеть навыками целостного зрительного и слухового охвата всей трехстрочной партитуры, включая слово. Е. Шендерович, исходя из многолетнего опыта работы в концертмейстерском классе, предлагает поэтапную методику овладения навыком чтения аккомпанемента с листа. Такой навык формируется из нескольких стадий постепенного охвата трехстрочной партитуры:

- играют только сольная и басовая партии. Пианист приучается следить за партией солиста, привыкает от многолетней привычки охватывать только фортепианную двухручную партитуру;

- исполняется вся трехстрочная фактура, но не буквально, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук, иногда меняя последовательность звуков, снимая удвоения. При этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом;

- пианист внимательно читает поэтический текст, затем играет одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом надо запомнить, в каких местах располагаются цезуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация.

- пианист полностью сосредотачивается на фортепианной партии; хорошо выгравшись в аккомпанемент, подключает вокальную строчку (которую поет солист, или подгрыкает другой пианист, подпекает сам аккомпаниатор, воспроизводит магнитофон).

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующей логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

При чтении аккомпанемента опытный концертмейстер знает, что в первоначальном варианте часть украшений можно опустить, можно брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы ритмически и гармонически необходимых басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа фактурные упрощения сведутся к минимуму.

Приступая к игре, аккомпаниатор должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Целесообразно использовать при этом указанные в тексте паузы, и повторы фраз для подготовки к тому, что следует дальше. Исполнение с листа всегда показывает степень слышания произведения «внутренним слухом».

Все вышесказанное можно отнести к умению играть с листа как таковому. Но задачи концертмейстера при чтении с листа аккомпанемента имеют еще и свои специфические особенности, учитывая наличие солиста. Концертмейстер должен быстро и точно поддежать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником.

Для беглого чтения с листа аккомпанемента ансамблевых сочинений пианист должен в совершенстве овладеть техникой игры различных типов фортепианной фактуры, сделав эти занятия регулярными. Начинать следует с фигурационной фактуры в виде разложенных аккордов (А.Даргомыжский. «Привет», «Мне грустно»). Далее осваивается аккомпанемент аккордового склада, где аккорды располагаются на сильной доле такта (А.Даргомыжский. «Эпитафия», «Восточный романс»). Аккомпанемент, включающий дублирующую вокальную партию голос, требует особого внимания, поскольку концертмейстеру надо учитывать свободу интерпретации вокальной партии солистом, моменты смены дыхания, возможные отклонения, вызванные необходимостью смысловых акцентов в прочтении литературного текста (А.Даргомыжский. «Старина», «Русая головка»). Далее изучается фактура с аккордами сопровождения, расположенными на слабой доле такта (А. Даргомыжский. «Как мила ее головка»). Добившись усвоения однотипной фактуры можно обратиться к сочинениям с различными комбинациями типов фактуры и к сложным полифонизированным типам фактуры.

Довольно часто можно встретить случаи, когда авторский вариант записи фактуры оказывается не особенно удачным или неудобным для исполнения. Такие эпизоды чаще встречаются в сочинениях с аккордовой и полифонической фактурой. Иногда партия аккомпанемента является не удачным переложением (клавиром) оркестровой партитуры. В этих случаях концертмейстер должен проявить максимальную находчивость, мобильность и рационализировать фактуру, что облегчит ему прочтение нот. Это относится и к таким простым случаям, когда два голоса записаны на одном нотоносце из-за тесного регистрового расположения, но играть удобнее двумя руками.

Любые фактурные изменения должны осуществляться пианистом с полным пониманием смысловых и стилистических задач и основываться отнюдь не только на стремлении к удобству.

3. Концертмейстеру школы искусств, помимо чтения с листа, совершенно необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность. Умение транспонировать входит в число непереносимых условий, определяющих его профессиональную пригодность. В вокальном или хоровом классе ДШИ концертмейстеру нередко могут предложить сыграть аккомпанемент не в той тональности, в которой напечатаны ноты. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент. Для успешного аккомпанемента в фортепиано пианист должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях. Необходимо также практическое знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов.

Транспонирование на интервал малой секунды в некоторых случаях можно представить, как переход в тональность, смещенную на увеличенную приму (например, переход из до мажора в ре-бемоль мажор, который мыслится пианистом как до-диез мажор). Но интервал секунды транспонировать труднее, так как обозначение читаемых нот не соответствует их реальному звучанию на клавиатуре. В данной ситуации решающую роль приобретает внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, функциональных смен, структуры аккордов и их расположения, интервальных соотношений и взаимосвязей – как по горизонтали, так и по вертикали.

Метод использования малоизвестных для пианистов ключей «До» при транспонировании неэффективен. Самым верным из всех Е. Шендерович считал «метод интервального перемещения». Каждый пианист в течение своей исполнительской практики привыкает автоматически переводить ощущения в мышечные. Видя октаву или трезвучие, он ставит руку в нужное положение и берет их определенной стандартной аппlikатурой. Важно только осознавать эти элементы, и надобность переводить каждую ноту в новое значение отпадает.

Значительно облегчает транспонирование способность следить в первую очередь за партией солиста и одновременно за движением баса (нижнего голоса фортепианной партитуры). Концертмейстер с хорошим гармоническим слухом, представляя развитие мелодии солиста, не будет ошибаться в ведении басовой линии.

4. Рутинная работа, уроки, репетиции при правильно организованной последовательности действий вскоре принесут свои плоды. Произведение будет выучено и с блеском исполнено на академическом концерте, школьном вечере или конкурсе. Задача концертмейстера на этапе выучивания: набраться терпения, не торопить учащегося, поучивать его партию вместе с ним, подсказывать, вместе выстраивать фразу, динамический план. Осуществлять дифференцированный (лично-ориентированный) подход – в одном классе встречаются ученики различной степени одаренности – что-то подыгрывать, что-то нет, при необходимости адаптировать нотный текст аккомпанемента: например, для менее подвижных учащихся в аккордовом сопровождении верхние ноты аккордов совместить с партией солиста для того, чтобы партия смело опиралась на

подставленную для нее основу. Также на начальных этапах можно осуществлять равномерное ритмическое заполнение, если в аккомпанементе длинные ноты.

Скрипка – королева оркестра. «Она в музыке является столь же необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный» говорил о ней чешский музыкант в XVIII веке Ян Якоб Рыба.

Остановимся более подробно на некоторых пунктах, с которыми обязательно столкнется концертмейстер во время работы в классе скрипки. Необходимо знать специфические закономерности скрипки. Знать особенности строения инструмента, способы звукоизвлечения.

Особое место здесь занимают **штрихи**. Рассмотрим некоторые из них чуть более подробно. Первый штрих - «*pizzicato*», приём игры, когда звук извлекается не смычком, а щипком струны, отчего звук становится отрывистым и более тихим, чем при игре смычком. Звuki «*pizzicato*» неизбежно будут слабее. Особенно это касается игры с начинающими, так как это их первый способ звукоизвлечения. Концертмейстеру необходимо на этом этапе пользоваться левой педалью; звук на фортепиано должен быть в разы тише и легче подражая этому щипковому приему, исполняя острыми кончиками пальцев, близко к клавиатуре, экономя движение.

Так же одним из основных штрихов на струнных является «*detache*» (от фр. «*detache*» - отделять) - разновидность приёма, когда на одно движение смычка по струне исполняется одна нота, исполнитель извлекает каждую ноту отдельным движением смычка, без отрыва от струны, меняя его направление. В отличие от «*legato*», исполняется отдельными движениями смычка. В нотах отсутствует специальное обозначение «*detache*», и, как правило, на него указывает отсутствие лиг над нотами. В зависимости от того какой частью смычка играет «*detache*», с какой скоростью проводится смычок, звучание этого штриха будет меняться. На фортепиано этот штрих похож со штрихом «*non legato*», когда звучание каждой ноты осуществляется снятием пальца с клавиши непосредственно перед взятием следующего. А вот «*legato*», «*legatissimo*» это тот штрих, которому, пианисты учатся у струнников; и чтобы соответствовать скрипичному «*legatissimo*», пианист извлекает звуки, как бы вытягивая пальцы, то есть исполнение «поглаживающим» звуком. Средства для достижения разнохарактерного «*staccato*» на струнных в некоторой степени аналогичны фортепианному. Имеют специальные обозначения: «*spiccato*», «*sautille*», «*martele*» и другие.

Природа звука фортепиано и природа звука скрипки диаметрально противоположны. Рояль имеет ударное начало звука и его последующее неизбежное затухание. скрипка имеет мягкую атаку и естественное певучее продолжение, длительно протяженность звучания. В разных регистрах звучания скрипки требуется разная по интенсивности и окраске поддержка.

Поиск различных вариантов звучания – это одна из важнейших задач концертмейстерского искусства.

Флажолет «*flagiolet*» - своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Требует определенных навыков и тренировки в достижении чистой интонации. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише.

Говоря еще об основных пунктах работы, следует отметить так же о скрипичных аккордах, которые при исполнении делятся пополам, и соответствующие аккорды у пианиста должны приходиться на верхние звуки, как бы с оттяжкой; начало аккорда берется за счет предыдущей доли. Концертмейстеру следует учитывать эту особенность, и не спешить играть свою партию.

При исполнении двойных нот, ученик, как правило, испытывает трудности и при этом замедляет темп, а при исполнении пассажа мелкими длительностями на один смычок, наоборот, ускоряет. Эти примеры скрипичных штрихов и фактуры требуют большого внимания от концертмейстера. Необходимо добиваться максимальной схожести звучания.

При подготовке к ответственному выступлению особенно важно находиться на одной психоэмоциональной волне с учащимся. Общие цели (например, получение места на конкурсе) объединяют. Можно записывать свои исполнения на видео и совместно их анализировать. Большое количество совместных выступлений рождает у учащегося уверенность в своих силах, доверие к концертмейстеру, уменьшается боязнь сцены.

5. 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, что может застать 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 резко 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, сгладить 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 «страды 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.

О профессиональной интуиции.

Сложное и неоднозначное понятие. Концертмейстерская интуиция – способность предсказывать дальнейший ход музыки (при чтке с листа), предугадывать намерения учащегося-солиста, помогать выкручиваться из сложных (с потерей текста) ситуаций на сцене, ощущение совместного «кривого поля».

Опытный концертмейстер всегда безошибочно знает, с какого места начнёт учащийся после остановки. Интуиция, помогающая создать из разрозненных инструменталистов единый организм исполнителя, – это результат многолетней наработки специфических знаний и умений. Концертмейстер в своей работе со скрипачами с годами становится опытнее, и появляется некая тонкость и чуткость

в понимании этого инструмента, в понимании места рояля в ансамблевой игре. Так же с опытом приходит и понимание того, что нужно чувствовать энергетику исполняемой музыки. Как говорил В.Н. Бикташев в своей книге «Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства» «...для создания хорошего, по-настоящему цельного ансамбля, концертмейстеру необходимо постоянно чувствовать творческую энергетику своего солиста, поймать импульс этой энергии, настроиться на неё, подчинить свою энергетику энергетике солиста, то есть гармонично, без противоречий слить две энергии в одну».

Разумеется, проще работать с тем учащимся, которого знаешь не первый год. С ним создается единое психоэмоциональное поле. И этот термин вовсе не из области экстрасенсорики и эзотерики. Концертмейстер обязан не бояться за себя и должен быть спокоен за солиста или ансамбль. А потому необходимо быть уверенным в тексте, знать наизусть партитуру, быть головным к любому повороту событий, обладать огромной выдержкой.

Здоровьесберегающие технологии для концертмейстера.

К сожалению, как правило, концертмейстер сидит всю смену в одном положении, с шеей, повернутой вправо, на солиста ухитряясь одновременно читать нотный текст. Нет нужды пояснять, что результаты со временем негативно сказываются на здоровье.

Тем не менее, эргономичное рабочее место может помочь обеспечить комфорт и, как следствие, более высокую трудоспособность. Удобство заключается в том, чтобы смотреть на солиста, не поворачивая головы. Здесь может помочь зеркало, установленное на инструменте. Некоторые концертмейстеры видят отражение ученика и полировке пианино полировке пианино. Большое преимущество имеют классы, в которых установлен рояль, тогда концертмейстер может смотреть вперёд, прямо на учащегося.

Для тех, кто продолжает играть по бумажным нотам.

Немаловажную роль в обеспечении комфорта играют хорошо распечатанные и удобно разрезанные и склеенные ноты, не требующие переверотов, или требующие минимального их количества. Желательно не в бликующих полиэтиленовых файлах. Стул должен быть хорошо отрегулирован по высоте. Освещение должно быть достаточно ярким для чтения мелкого нотного текста, но не слепящим. Обязательно соблюдать перемены, хотя бы каждые два урока выходить из класса, делать гимнастику.

Заключение.

Концертмейстер в классе скрипки и скрипичного ансамбля в современных условиях – важная составляющая процесса реализации личностно-ориентированной модели обучения и системного подхода к формированию базовых основ скрипичного исполнительства. Он играет большую роль в приобщении учащихся ДШИ к академической музыке – вплоть до профессионализации, творческому поиску, причем, как в художественном, так и в технологическом плане.

Работа концертмейстера в школе искусств включает в себе и чисто

творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися любых специальностей.

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

Список использованной литературы.

1. Абрамова Г.С. Возрастная психология: / учебное пособие для студентов ВУЗов; 4-е издание, стереотип. - М.: Издат. Центр «Академия», 1999. - С. 672.
2. Бикташев В. Ч. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. Санкт Петербург, «Союз художников», 2014, 154 с.
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. Герентьева. - СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. - Вып. 2. - С. 66-70
4. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. - С. 31- 48.
5. Горошко Н.И. 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.
6. Григорьев А.Ф. Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования. / Диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук. Краснодар: Ставропольский государственный педагогический институт. 2004
7. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище //Методические записки по вопросам музыкального образования. - М., 1966. С. 329-345.
8. Живов Л. О работе концертмейстера. Сб. статей ред. М.Смирнов. С-П. Музыка. 1974 г.
9. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
10. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность //Музыка в школе. - 2001. - № 2. - С. 38-40
11. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера / Музыка в школе. - 2001. - № 4. - С. 52-55.
12. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. СПб, «Лань», 2017, 112 с. 12.
13. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс. М. Академия. 2002 г.
14. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. — Изд. 2-е. -М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998.
- 14.Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология //Фундаментальные исследования. - 2009.-№ 1
15. Подольская В. В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред. сост. М. Смирнов. — М.: Музыка, 1974.
16. Саранин В. П., Евстихеев П. Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки

учителя музыки //Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Межвузовский сборник научных трудов. - Выпуск 4 / Ответственный ред. Т. А. Стахи. - Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998.

17. 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

18. Харламов И. В Педагогика; / Учеб. пособие - 3-е изд. перераб. и доп. - М.: Юрист, 1997. - 512 с

19. Чулаки М.И. Струнные смычковые инструменты.

20 Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996. - стр. 207. впадению опорных долей и точному соблюдению их должной длительности).