МБОУ ДОД «Городская ДМШ»

Специфика работы концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов

Методический доклад концертмейстера Степановой Л.Л.
в рамках творческой встречи «Вдохновение»

Воркута
2016 г.

1. Качества и навыки, необходимые в работе концертмейстера.

Концертмейстерская работа – это особый вид искусства. Опыт показывает, что главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания пианиста скрыта главная черта концертмейстерской деятельности.

Конечно, для того, чтобы стать концертмейстером, необходимо хорошо владеть инструментом (роялем). Однако быть хорошим пианистом ещё не означает быть хорошим концертмейстером. Концертмейстеру необходимы такие качества, как хорошая интуиция, умение слушать партнера и предугадывать его намерения, предсказывать развитие музыки. Надо чувствовать себя солистом, исполнителем сольной партии. Достижение ансамблевого единства – главная цель концертмейстера и солиста. Это не только одновременное исполнение, но и глубокое проникновение в замысел композитора, в художественное содержание произведения. И роль концертмейстера здесь очень большая. Ведь в его руках сосредоточено много средств музыкальной выразительности, помогающих в раскрытии художественного образа: фон, гармонии, педаль, тембр и т.д. Аккомпанемент обогащает, дополняет сольную партию. Мобильность, 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.

2. Специфика работы концертмейстера в классе скрипки.

Работа в каждом классе имеет свою специфику, ведь концертмейстер в своей игре должен учитывать особенности звучания инструмента солиста.

Штрихи.

Аккомпанирование солистам в классе скрипки имеет свою специфику. Необходимо знать специфические закономерности этого инструмента, приемы игры, правила распределения смычка. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения слышать мельчайшие детали партии солиста.

Разнообразие скрипичных штрихов требует различного сопровождения, основанного на подражании. Например, при исполнении приема pizzicato, освоение которого начинается с первых уроков, звук исполняется слабее, чем смычком. То есть звук на фортепиано должен быть в разы тише и легче, подражая этому щипковому приему, исполняя острыми кончиками пальцев, близко к клавиатуре, экономя движение. Звуковой баланс должен соблюдаться и при исполнении флажолетов - своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом: легким прикосновением подушечки пальца к струне.

Одним из основных штрихов у струнных является detache. В отличие от связного legato, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. Звучание этого штриха меняется в зависимости от того – берется ли этот штрих всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. На фортепиано этого штриха нет, наиболее соответствует этому штриху фортепианное non legato. Следует обратить внимание на то, что начинающие скрипачи склонны укорачивать звучание при движении смычка вверх, вследствие чего возникает ритмическая неровность пассажа, состоящего из одинаковых длительностей.

Скрипичному legato пианист может только позавидовать. 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, длительную протяженность звучания. Чтобы соответствовать скрипичному

legatissimo, пианист извлекает звуки, как бы вытягивая пальцы, то есть исполнение «поглаживающим» звуком.

Средства для достижения разнохарактерного звучания staccato на струнных инструментах в некоторой степени аналогичны фортепианным:

- spiccato – утяжеленное staccato, отскакивающий штрих;
- sautillé – облегченное и ускоренное spiccato, применяется в виртуозных произведениях для скрипки.

При игре со скрипачом важно знать, что скрипичные аккорды при исполнении делятся пополам, соответствующие аккорды пианиста должны приходиться на верхние звуки, как бы с оттяжкой. 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. Это все нельзя не учитывать в работе. Эти примеры скрипичной фактуры требуют большого внимания от концертмейстера.

Слаженность ансамбля аккомпаниатора и юного скрипача зависит и от умения ученика вести смычок. Трудности встречаются при окончании пьес кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: ученику главное правильно распределить смычок, чтоб его хватило на звучание длинной ноты, а концертмейстеру искать возможность подвинуть темп, не теряя чувство меры. Даже если смычка все равно не хватит – остановить его, не опуская, пока не прекратится звучание фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой. Заполнить звучание длинной ноты внутренним движением горизонтальной линии в партии концертмейстера. При работе со струнными инструментами необходимо учитывать моменты переноса смычка и смены смычка. Работая над пьесами кантиленного плана, используется такой прием, как удлинение затакта, «вытягивание» последней ноты, особенно если это короткая длительность и происходит смена смычка. Цель скрипача – добиться максимального легато. От концертмейстера

зависит, насколько чутко он почувствует эту агогическую оттяжку, подхватит намерения исполнителя.

Интонация.

Необходимо помнить, что скрипка – инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля здесь очень велика. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться, дублируя верхний голос, помочь подправить чистоту интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно 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.

Динамика.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его технические, звуковые и эмоциональные возможности, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет. В разных регистрах звучания скрипки требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Поиск различных вариантов звучания – это одно из важнейших задач концертмейстерского искусства. Как бы то ни было, солист всегда играет ведущую роль. В этих условиях хороший аккомпаниатор должен соблюдать соотношение солирующего и сопровождающего инструментов. Сила и яркость звучания фортепиано в ансамбле с разными исполнителями должна быть также разной. В хорошем творческом союзе концертмейстер никогда не будет находиться на втором плане, это будет обоюдная творческая работа.

Работа над динамикой в ансамблевом исполнении является сложной задачей для обоих исполнителей. Динамика является одним из самых важных выразительных средств, она помогает раскрыть характер музыки, ее

эмоциональное содержание, выявить стилевые особенности композиторов, показать отдельные построения, темы, касающиеся формы произведения.

Отработка контрастов в произведениях классиков, постепенные нарастания и спады, сквозное развитие, кульминации и подход к ним у романтиков – все это концертмейстер и ученик должны делать вместе. Но здесь концертмейстеру нужно соблюдать звуковой баланс, не увлекаться при игре crescendo, быть все время как бы на втором плане. Пианист должен вместо игры f или ff создавать скорее их иллюзию, впечатление «громкой» игры, но с полной эмоциональной отдачей. Не нужно привлекать к себе слишком много внимания громкими пассажами и проигрышами, это только повредит солисту. Нужно научиться привлекать внимание, играя спокойно, вдумчиво, естественно и просто.

Темп.

Очень важное качество для концертмейстера – это правильно взятый темп. Надо брать такой темп, который удобен для солиста. Бывает так, что после вступления концертмейстера, который уже установил темп, солист вступает в другом темпе. В таких случаях нужно добиваться единого темпа. Следует воспитывать в учениках ощущение ритмического стержня, пульсации. Зачастую концертмейстеру приходится брать на себя функцию дирижера, поэтому концертмейстеру надо иметь «темповую» память. Умение держать темп, переключаться на новый, уметь вернуться в первоначальный – все это является задачей концертмейстера. Если в репризе не вернуться в первый темп, то сразу же нарушится форма сочинения в целом.

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, помочь ему выявить свои намерения. Иногда бывает, что ученик не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. И здесь необходимо

очень чутко подойти: в каких-то ситуациях не следует резкой акцентировкой подгонять солиста, но иногда все-таки повести за собой.

Единство «чувствования темпа» особенно сказывается в паузах и при длительных выдержанных звуках. Не понимая выразительного значения длительной паузы, которая является большим украшением, или выдержанного звука, ученик стремится скорее миновать это место, мысленно ускоряя темп, не замечая, что при этом разрушается метроритмическая структура музыки. В этих случаях полезно бывает временно ритмически заполнить такую паузу или длинную ноту аккордами. Целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а в особенности со скрипачом обеспечивают темпоритм и динамика.

Важным моментом в работе солиста и концертмейстера является синхронность звучания, что означает совпадение с предельной точностью мелких длительностей, отдельных звуков и аккордов. Синхронность звучания – это, прежде всего, одновременное вступление партнеров, если они начинают играть сразу вместе без вступления. Здесь нужно научить ученика давать «ауфтакт» кивком головы или показать смычком в темпе исполняемого произведения. Показ «ауфтакта» необходим также после длительных пауз, ферматы или перед заключительным аккордом в конце произведения. Синхронности звучания надо добиваться, в основном, в процессе работы, а при публичных выступлениях стараться интуитивно чувствовать друг друга.

Концертмейстер должен хорошо слышать связь между гармониями, как они сочетаются между собой, знать тональный план произведения. Часто струнники плохо представляют себе, в какой тональности они находятся. Все отклонения в другие тональности, диссонирующие аккорды в фортепианной партии и их разрешения концертмейстер должен им подсказать. Противопоставление мажора и минора также нужно отразить в своем исполнении. Если на гармонический план не обращать внимания, то исполнение будет невыразительным, лишенным всякой логики и смысла.

В работе со струнниками концертмейстер часто сталкивается с необходимостью исполнения концертов для солирующего инструмента с оркестром. На долю пианиста выпадает почётная обязанность воплотить на рояле звучание оркестра. Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры инструментальных 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. Например, валторне соответствует густое, глубокое звучание центрального регистра фортепиано, тембру флейты – свистящие, летучие пассажи в верхнем регистре, а сильное, яркое звучание нижнего регистра воспроизводит звук тромбона. Для воплощения на фортепиано звучности струнной группы надо стараться играть легко и связно мелодические и аккордовые построения. Исполнение трубных сигналов берется на клавиатуре жесткими пальцами, но рука при этом должна быть свободной.

В работе концертмейстера над инструментальными концертами есть ещё один специфический момент. В классических концертах бывает, как правило, двойная экспозиция. Поэтому нужно сделать купюру, но она должна быть незаметной. Редакторы иногда обозначают купюру в нотах, но часто концертмейстер сам должен решить этот вопрос. В начале концерта надо обязательно провести главную партию полностью и затем перейти к вступлению солиста, соблюдая гармоническую линию. Оркестровые сокращения встречаются и в середине, но их нужно делать не в ущерб музыке.

Заключение.

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

Список использованной литературы:

1. О работе концертмейстера. – Сост. М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1974
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность Музыка в школе – 2001 - № 4
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
4. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972
5. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4
6. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996

7. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора.— 2-е изд. М.: Музыка, 1987.