

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Новоазовская детская школа искусств» Администрации Новоазовского
муниципального округа Донецкой Народной Республики

Методический доклад

«Роль концертмейстера в исполнительском искусстве в классе струнно-смычковых инструментов»

Выполнила концертмейстер
МБУДО «Новоазовская детская
школа искусств»
Девогченко Елена Николаевна

г.Новоазовск 2025г.

План

Введение

I. Работа концертмейстера в репетиционный период

II. Чтение с листа. Работа над звукоизвлечением

Заключение

Список использованной литературы

Введение

Кто такой концертмейстер? Это исполнитель, обладающий комплексом специальных знаний, умений и навыков. Его задача состоит в том, чтобы помочь обучающимся выстроить форму и повлиять на трактовку исполняемого произведения. Известно, что музыка имеет свойство развиваться во времени, а концертмейстер чувствует логику её развития и передаёт это ученику. Определённый отрезок времени используется для обучения воспитанника игре на инструменте, например, на скрипке. На игру ученика концертмейстер влияет своим исполнением, ещё может сделать отдельные замечания по поводу синхронности исполнения, сбоя ритма и так далее. Роль концертмейстера проявляется во вступлении, заключении и проигрышах пьесы. Насколько ярко передаст концертмейстер настроение во вступлении, с таким характером вступит и солист. Солист обязательно раскроется по-новому, если с ним работает знающий и талантливый концертмейстер. Если концертмейстер является специалистом высокого класса, то и выступление в целом будет интересным и незабываемым. Что означает слово «концертмейстер?» В переводе с немецкого языка это пианист, помогающий солистам – исполнителям разучивать партии и аккомпанирующий им на концертах во время выступлений. Концертмейстер должен быть артистичным и эмоциональным человеком. Заставить сопереживать публику можно лишь тогда, когда сам всё чувствуешь. Высококласное исполнение получается лишь тогда, когда концертмейстер и солист представляют две равнозначные фигуры с исполнительской индивидуальностью.

Елена Образцова, например, считает, что если индивидуальности нет у исполнителя. То он не интересен публике и не стоит выходить на сцену. А Г.Г.Нейгауз считал так: «Для того, чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но нужно иметь, что сказать». Концертмейстеры - это специалисты широкого профиля, но каждый из них специализируется на чём – то одном. Функции концертмейстера носят педагогический характер, так как с учениками приходится разучивать новый учебный репертуар, а это требует немалых знаний.

Работа концертмейстера это особый вид искусства, связанный с воображением и фантазией. Научиться грамотно аккомпанировать не менее трудно, чем хорошо играть на рояле. Концертмейстер обладает прекрасной интуицией, умением слушать партнёра и предугадывать его намерения, предсказывать развитие музыки. Он должен чувствовать себя солистом, исполнителем сольной партии. Концертмейстер обязан находить те

выразительные средства, которые необходимы обоим исполнителям для создания художественного образа.

Выдающийся концертмейстер и педагог Важа Чагава говорил: «На сцене в аккомпанементе надо уметь перевоплощаться. Это обязательное условие для любого артиста. Концертмейстер в своём исполнении должен найти место и лёгкой улыбке, и отдыху, а главное – надо избегать однообразия и пустоты, а исполнение вдвоём я считаю даже гораздо интереснее, чем один солист».

Работая с инструменталистом, концертмейстер ставит перед собой определённые задачи. Исполнение произведения зависит от того, какой художественный образ определяет солист и концертмейстер совместно с педагогом, какими художественными средствами они будут пользоваться для его создания. В инструментальной музыке нет словесного текста, который включает в себе конкретное содержание, но есть авторские указания темпа и характера музыки, которые помогают понять замысел композитора. Инструментальная музыка передаёт более общее настроение и имеет свой образный строй. При исполнении инструментальной музыки возникают различные индивидуальные ассоциации, а солирующая и сопровождающая партии почти равны. Часто солирующая партия тесно связана с партией аккомпанемента. Бывает и такое, что на первый план выходит партия сопровождения, а солист ей аккомпанирует. Наиболее типично это для произведений венских классиков. В известном концерте Моцарта Си бемоль мажор для скрипки с оркестром рабочая партия изложена поочередно то в оркестре, то в партии скрипки и составляет при этом единое целое. Наиболее богатым по своим возможностям является струнно-смычковый инструмент под названием скрипка. У неё очень певучий звук, который имеет сходство с человеческим голосом. Благодаря наличию смычка, звук у скрипки тянется непрерывно. Всем концертмейстерам известно, что в разных регистрах скрипка производит звук по-разному:

- густой звук – в низком регистре;
- матовый, мягкий – в среднем;
- звонкий, пронзительный – в верхнем.

I. Работа концертмейстера в репетиционный период

Очень сложно аккомпанировать концертмейстеру солисту скрипачу, ведь скрипка – виртуозный инструмент. Необходимо суметь уловить все тонкости исполнения, знать направления пассажей, опорные точки, обязательно чтобы совпали аккорды, которые должны быть чёткими, ясными и лёгкими. Концертмейстеру нужно обращать внимание на штрихи и приёмы

игры скрипачей, чтобы найти необходимую звучность и туше. Существуют различные контрастные сочетания приёмов игры скрипача и концертмейстера, которые также встречаются в нотной литературе и обогащают звучание исполнителей новыми красками. Например, Вивальди Концерт до минор для скрипки с оркестром, П ч. Штрихи в исполнении на скрипке обладают богатыми выразительными возможностями. Они соответствуют выразительным задачам исполнителя. Штрихи *detache* - каждая нота исполняется отдельным движением смычка. На фортепиано этот штрих равнозначен *non legato*. Певучая мелодическая природа скрипки связана со штрихом *legato*. Передать звучность скрипки на фортепиано очень сложная задача для концертмейстера, так как фортепиано имеет ударное начало звука и последующее затухание. Скрипка имеет длительную протяжённость звука. Средства для достижения разнохарактерного звучания *staccato* аналогичны фортепианным. Приём игры *piccato* и флажолеты исполняются пиано. Поэтому и аккомпанемент должен звучать легко и тихо, на левой педали. Концертмейстер должен знать о фактурных трудностях в партии скрипки: исполнение двойных нот, ломаные аккорды. Из-за них темп иногда замедляется. Если несколько нот приходится на один смычок, солист может немного ускорить темп.

Достижение ансамблевого единства – главная цель солиста и концертмейстера. Это означает не только одновременное исполнение, а и глубокое проникновение в замысел композитора в содержание музыкального произведения. Роль концертмейстера в этом случае огромна.

В его руках сосредоточено много средств музыкальной выразительности, помогающих раскрыть художественный образ: фон, гармония. Педаль, тембр. Аккомпанемент всегда обогащает и дополняет сольную партию. Темпоритм и динамика – это то, что обеспечивает целостность и законченность в любом ансамбле.

Наиболее распространённая ошибка – это ритмическая. Обычно, они или перетягивают длительности или не досчитывают их, не совсем точно исполняют пунктирный ритм, мелизмы:

- затакт надо учить играть осмысленно, а не тише;
- смена дуолей и триолей или сочетание их с фортепианной партией представляют определённую сложность;
- если у солиста залигована сильная доля, но она есть и в аккомпанементе, надо обратить внимание ученика на это, чтобы он услышал её и оттолкнулся.

Все эти недостатки концертмейстер должен устранять в процессе репетиций.

При работе над ансамблем могут возникнуть отклонения от темпа:

- при изменении динамики форте, крещендо – идёт ускорение, когда пиано, диминуэндо – замедление;
- при смене настроений: оживлённое – быстрее, лирическое – медленнее;
- при смене ритмического рисунка;
- концертмейстер должен следить за этим и направлять ученика, ощущать пульсацию.

Бывает так, что после вступления концертмейстера, который уже установил темп, солист вступает в другом темпе. Необходимо обязательно добиться единого темпа. Любой, даже самый сложный ритмический рисунок, должен быть проинтонирован, не должен звучать формально. При паузах и выдержанных звуках музыка не должна останавливаться. Часто разучивая новое произведение, ученики воспринимают свою партию как отдельные эпизоды, забывают, что музыка продолжается у фортепиано.

Важное качество у концертмейстера это правильно взятый темп. Брать необходимо такой темп, который удобен для солистов. Умение держать темп, переключаться на новый, уметь вернуться в первоначальный – всё это задача концертмейстера. Если в репризе не вернуться в первый темп, то сразу же нарушится форма сочинения в целом. 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, её 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 – всё это концертмейстер и ученик делают вместе. Концертмейстеру нужно соблюдать звуковой баланс, не увлекаться при игре крещендо, находится постоянно на втором плане. Пианист должен вместо игры форте или два форте создавать скорее их иллюзию, впечатление громкой игры, но с полной эмоциональной отдачей. Не надо привлекать к себе слишком много внимания громкими пассажами и проигрышами, это только навредит солисту. Можно научиться привлекать внимание, играя спокойно, вдумчиво, естественно и просто. Такое исполнение обязательно найдёт отзыв в душе у солиста, а затем и у зрителей. Концертмейстер должен знать возможности обучающегося, его силу звука. Качество инструмента и его специфику.

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 партнёров, если они

начинают играть сразу вместе без вступления. Надо 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 чувствовать друг друга.

II. Чтение с листа. Работа над звукоизвлечением

Владение звуком – это то, чему концертмейстер должен уделять огромное внимание. Нейгауз Г.Г. писал: «Музыка – это искусство звука» Работа над звуком является важнейшей обязанностью любого музыканта. Пианисты привыкли играть соло красивым, певучим звуком, достаточно полным по своему звучанию, а концертмейстеру это только мешает. Играть громче всегда легче, чем пиано. Концертмейстеры работают в звучании пиано и меццо пиано, а звук форте применяется только в проигрышах. Пиано должно быть очень внятными, певучим и выразительным.

Святослав Рихтер говорил: «Самое сильное воздействие на слушателей производит пиано или два пиано, но только не звук форте». Звук – это наш материал, из которого получается художественный образ, как у художника краски. Концертмейстер должен владеть разнообразной звучностью на фортепиано, различными тембрами. Только тогда можно говорить о мастерстве концертмейстера.

Ф.И.Шаляпин писал о С.В.Рахманинове следующее: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, надо говорить - не я пою. А мы поём».

В инструментальной музыке нужно учиться вокально мыслить: правильно строить фразу, брать дыхание, широкие интервалы играть чуть шире, как бы немного опаздывая. Удлинить звук на рояле – это не в прироже рояля. Его можно удлинить только услышав внутри себя, дослушивая каждую длинную ноту, умело применять педаль.

Концертмейстер должен хорошо слышать связь между гармониями, как они сочетаются между собой, знать тональный план произведения. Часто скрипачи 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 своём исполнении. Если на гармонический план не обращать внимания, то исполнение будет невыразительным, лишенным всякой логики и смысла.

Концертмейстер осмысливает фактуру не только по горизонтали, но и по вертикали. Это даёт возможность композиторам переключивать

оркестровую партитуру для исполнения на фортепиано. Но они обычно не учитывают технические неудобства пианиста, и концертмейстеру приходится свою партию постоянно упрощать. Для удобства исполнения иногда приходится перемещать ноты внутри аккорда, отказываться от удвоений в быстрых пассажах, изложенных терциями, секстами или октавами. Перед пианистом возникает не менее важная задача – умение воплотить на рояле различную тембровую окраску оркестровых инструментов. Для воплощения на фортепиано звучности струнной группы надо стараться играть легко и связно мелодические и аккордовые построения. Исполнение трубных сигналов берётся на клавиатуре жёсткими пальцами, но рука при этом должна быть свободной. Бывает так, что перемена аппликатуры у пианиста или перераспределение рук создают иную звучность, придавая определённую красочность инструментам симфонического оркестра, которые он отражает. В работе концертмейстера над инструментальными концертами есть своя специфика. В классических концертах бывает двойная экспозиция. В начале концерта проводится главная партия полностью, а затем осуществляется переход к вступлению солиста, гармоническая линия соблюдается.

Умение читать нотный текст с листа имеет важное значение для концертмейстера, с этим навыком сталкиваются все концертмейстеры без исключения. Без этого умения нельзя стать профессионалом. Концертмейстеру приходится играть много нотного материала и не всегда хватает времени, чтобы освоить новое произведение. Бывает, приходится играть на сцене. Предварительно просмотрев текст глазами, или проиграть за несколько минут до выступления. Чтение с листа предполагает непрерывность исполнения, без остановок, в нужном темпе. Со всеми авторскими обозначениями, и, слушая партнёра, идти за ним. Шендерович Е.М. писал: «При чтении с листа не должно быть остановок, Если вы остановились, это уже не чтение с листа, а разбор, если не остановились, и это можно слушать, то вы неплохо с этим справляетесь». При чтении с листа надо. По возможности, упрощать аккомпанемент: не играть украшения, мелкие длительности, брать не все аккорды, если это аккордовая фактура в быстром темпе, играть не все октавные удвоения и так далее. Но обязательно надо вести линию баса, помогая тем самым солисту.

Для овладения навыком чтения аккомпанемента с листа вначале нужно научиться играть сольную партию вместе с басом, затем трёхстрочную фактуру путём упрощения фортепианной партии, сохраняя тональный план, и только потом исполнять партию сопровождения вместе с солистом

Заключение

В настоящее время профессия концертмейстера имеет большую востребованность. Основная масса пианистов должна быть ориентирована на концертмейстерскую работу, так как солистами становятся единицы. Для этого необходимо много работать, приобретать опыт игры в ансамбле, изучать вокальный и инструментальный репертуар. Концертмейстер должен любить свою профессию, должен чувствовать себя на публике свободно и естественно, не бояться сцены. Нужно постоянно совершенствовать своё мастерство, владеть технически виртуозно инструментом.

Список использованной литературы

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально–творческая деятельность. Музыка в школе – 2001, №2 с. 38 – 40
2. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера. Музыка в школе – 2001, №4 с.52 – 55
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М. Музыка, 1961