

Министерство культуры и архивного дела Приморского края
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств №8 им. А.В. Воробьева г. Владивостока»

Методическая разработка
Работа концертмейстера в классе струнных инструментов

Москаленко Милена Юрьевна
концертмейстер
МБУДО «ДШИ № 8 им. А.В. Воробьева г. Владивостока»

Владивосток 2024

Содержание

1. Введение	3
2. Основная часть	4
2.1. Понятие и сущность работы концертмейстера	4
2.2. Особенности работы концертмейстера в классе скрипки (струнных)	11
3. Заключение	19
4. Список литературы	21

Введение

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. Наибольшее значение эти качества приобретают в работе к публичному выступлению солиста.

Обязательные требования к профессионализму концертмейстера скрипичного класса: наличие музыкальной одаренности, владение навыками игры в ансамбле, артистизм, фантазия, развитые образные слуховые представления, эрудированность в вопросах музыкальных стилей, музыкальной формы, скорость реакции, гибкость, дирижерское начало, знание основ скрипичного искусства, понимание исполнительской специфики струнных инструментов. Концертмейстер должен, помимо музыкальной чуткости, обладать ясным мышлением, крепкими нервами и хорошей интуицией. Умение транспонировать полезно, но не жизненно необходимо, как в вокальном или духовом классах. Умение импровизировать и подбирать по слуху поможет разнообразить уроки первоклашек. Даже игра гамм может превратиться в удовольствие.

Целью данной работы является рассмотреть особенности работы концертмейстера в классе скрипки (струнных).

Задачами данной работы является:

- 1) Рассмотреть понятие и сущность работы концертмейстера;
- 2) Описать особенности работы концертмейстера в классе скрипки (струнных).

Основная часть

Понятие и сущность работы концертмейстера

Концертмейстер - руководитель группы инструментов в симфоническом оркестре или ином оркестре аналогичного состава, обычно наиболее опытный и (или) одарённый исполнитель на соответствующем инструменте в данном

коллективе. Понятия концертмейстера и аккомпаниатора принято считать тождественными. Концертмейстер в той или иной мере, в соответствии с правилами и обычаями данного коллектива, руководит работой музыкантов своей группы на репетициях, а в ходе концертов исполняет сольную партию, если таковая имеется в произведении (речь не идёт о жанре инструментального концерта, при исполнении которого в современной - начиная с XIX века - музыкальной практике партию солиста обыкновенно исполняет приглашённый музыкант). Второй по старшинству участник группы называется вторым концертмейстером. [3 с.45]

Под концертмейстером оркестра понимается концертмейстер группы первых скрипок - традиционно одна из центральных фигур оркестра, в ряде случаев берущая на себя в той или иной мере руководство им, вплоть до исполнения обязанностей дирижёра (известны, в частности, концертмейстеры, систематически выступавшие в роли дирижёра, - например, многолетний концертмейстер Венского филармонического оркестра Вилли Босковски, по традиции дирижировавший Венскими новогодними концертами).

Концертмейстер первым выходит на сцену, ведя за собой весь коллектив. Поворачиваясь к оркестру и начиная «настройку», он готовит не только оркестр, но и публику к началу концерта. Это то, что видит зритель. Остальное - творческие будни оркестра: репетиции, оттачивание, филировка музыкальных произведений — это не только творчество дирижеров, но и огромная часть жизни концертмейстера.

В духовых оркестрах обязанности концертмейстера оркестра может выполнять первый кларнетист или, реже, первый флейтист.

Концертмейстером называется также пианист, разучивающий партии с певцами или инструменталистами и аккомпанирующий им на концертах.

Концертмейстер главной группы симфонического оркестра - группы первых скрипок - считается концертмейстером всего оркестра. Это положение очень ответственное и почетное. Концертмейстер - первый помощник дирижера, его правая рука. Обычно, когда после исполнения какого-то

произведения дирижеру аплодирует публика, он, деля свой успех со всем оркестром, обращается к концертмейстеру отдельно, пожимает ему руку, благодаря за помощь. Бывают случаи, когда концертмейстер оркестра даже заменяет внезапно заболевшего дирижера за пультом.

Концертмейстером называют также музыканта, исполняющего сопровождение, аккомпанемент солисту. Главное качество концертмейстера - общая музыкальная одаренность. Она, в свою очередь, предполагает наличие музыкального слуха, чувства ритма, артистизма, образного мышления, фантазии, способности отделять существенное от менее важного. Мобильность, скорость, активность - также очень важные качества для профессиональной деятельности концертмейстера. Представим такую ситуацию. Сцена, идёт концерт, вдруг солист забывает или путает музыкальный текст. Задача концертмейстера вовремя подхватить солиста и довести произведение до конца. Остановка игры концертмейстера равносильно провалу выступления.[5 с.66]

Работа концертмейстера - нечто большее, чем просто игра по нотам. Он помогает солистам разучивать их партии, контролирует качество их исполнения. При возникновении трудностей подсказывает, исправляет недостатки. Следовательно, концертмейстер не просто музыкант, но и организатор, педагог и психолог.

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н. Крюкова, А. Люблинского и Е. Шендеровича. Полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами, и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержатся в статьях Л. Живова, Е. Кубанцевой, И. Радиной и др. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок. При этом внимание обращается на содержание, композиционную структуру, характер фактуры, особенности поэтического текста, специфичность партии певца. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение данным

специалистом как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, в том числе: навыком организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку.

Любой концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображение, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отделять существенное от менее важного, т. е. уметь грамотно сокращать фактуру аккомпанемента, при этом не искажая гармонию и ритмический рисунок, а также сохраняя авторский замысел композитора.

Деятельность концертмейстера объединяет в себе: педагогическую, психологическую и творческую функции, так как работа аккомпаниатора подразумевает не только концертную деятельность, но и разучивание с солистом его партии, подсказывание ему правильного пути к исправлению тех или иных недостатков и многое другое.

Работы концертмейстера предполагает необходимость обладания такими умениями как: подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторении куплетов и т.д. Такие умения понадобятся в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных песен не имеется нот с полной фактурой. Подбор аккомпанемента по слуху является не репродуктивным, а творческим процессом, особенно если концертмейстер не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий. Гармонизация мелодий по слуху, в отличие гармонизации как способа решения

задач по курсу гармонии, - практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя мелодии – ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, баркарола и др. танцы, лирическая песня и т.п.). Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе. [7 с.36]

Чтение нотного текста с листа. Особая роль в концертмейстерской практике принадлежит чтению нотного текста с листа. Необходимо умение безостановочного исполнения, восприятие музыкального материала в целом, ясность в предвидении линии развития музыкального образа, осмысление характера сочинения, быть предельно внимательным к смене темпов, тональности, фактуры и ритмическим изменениям. Концертмейстер должен уметь вносить купюры в нотный текст, не искажая при этом содержания произведения.

При чтении с листа очень важны навыки упрощения композиторского текста и отбор самого главного. Для этого нужно мгновенно находить гармонические основы, удобную аппликатуру, превращать гармонические фигуры в аккорды. Фактурные облегчения необходимы в практике. В концертмейстерской практике используются разнообразные приёмы упрощения нотного текста:

- преобразование или опускание подголосков и украшений;
- облегчение или перемещение аккордов;
- преобразование разложенных гармонических функций в основные гармонические функции;
- преобразование ритмически усложнённых последовательностей на элементарную пульсацию. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо

лишь при условии сохранении идейно - образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры мелодии солиста, гармонической основы произведения. Совершенствование техники чтения с листа помогает пополнять свой репертуар новыми сочинениями, расширять музыкальный кругозор.

Изучая особенности этой профессии, можно отметить, что творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие:

- рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс можно разделить на четыре этапа.

Первый этап – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить.

Задачей этого этапа является создание музыкально - слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки визуального прочтения нотного текста, а также умения зрительно определять ее особенности (внутренний слух).

Музыкальность выступает как сложная интегральная система, куда входят: музыкальный слух, музыкальная память, эмоционально - волевые качества исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма.

Второй этап – индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приемов, правильное исполнение мелизмов, соблюдение «люфтов», подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, «держание» темпа, выразительность динамики, точную фразировку, профессиональное туше.

Огромное значение имеет владение основами фортепианной культуры. Успех концертмейстера будет полноценным только после тщательно отработанной и откорректированной партии фортепиано.

Третий этап - работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально - исполнительских действий, наличие интуиции, знание партии партнера, «отход» концертмейстера на второй план по отношению к вокалисту (к инструменталисту это не относится, так как они находятся почти на равном положении).

Важную роль играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнера при совместном музицировании. Главным образом это зависит от контакта партнеров, от интуитивного фактора. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

Четвертый этап – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

Главной целью этого этапа является создание единого музыкально - художественного образа на основе собственной трактовки произведения. Именно этот последний рабочий этап определяет предварительный настрой концертмейстера на концертное выступление и служит, по сути, репетицией первого исполнения произведения целиком.

Концертное исполнение - итог и кульминационный момент всей проделанной работы.

Главная цель - совместно с солистом раскрыть музыкально - художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Для того, чтобы выступление было успешным, концертмейстеру необходимо: мобилизовать духовные и физические силы, иметь соответствующий внутренний настрой, уметь держаться на сцене, постоянно контролировать себя, помнить о том, что он также несёт ответственность и за исполнение партии солиста. [1 с.39]

Любить и проявлять интерес к исполнительской деятельности, обогащать собственный фортепианный репертуар, включающий старинную музыку и произведения современных композиторов, разбираться в музыке разных эпох и стилей, пропагандировать своё искусство.

Подводя итог, стоит подчеркнуть, что деятельность концертмейстера проявляется в различных видах исполнительства: различных типах аккомпанирования, игре в ансамбле, чтении с листа и импровизации, подборе по слуху и транспонировании.

Именно поэтому важно, чтобы концертмейстер постоянно совершенствовал свое исполнительское мастерство: больше импровизировал и читал с листа, вырабатывал навыки подбора по слуху и транспонирования.

Все это позволит ему намного быстрее обновлять и осваивать свой репертуар.

Кроме того, отметим, что профессиональные исполнительские качества концертмейстера складываются на основе сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании.

Важным условием профессионализма является также наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Концертмейстер должен постоянно заниматься самообразованием, проявлять интерес к новой, неизвестной музыке, посещать концерты, театры оперы и балета, шлифовать профессиональные навыки, воспитывать в себе современного учителя - музыканта широкого профиля. Ему необходима высокая работоспособность и выдержка.

Для разрешения непредвиденных ситуаций, которые часто случаются во время концертов, ему понадобится находчивость, способность реагировать быстро и спокойно, чтобы не запаниковать и не передать волнение своему солисту.

Специфика работы концертмейстера требует особой универсальности, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей.

Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почести и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, а также музыкальный единомышленник.

Особенности работы концертмейстера в классе скрипки (струнных)

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. [2 с.88]

Работа концертмейстера в классе скрипки отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью, в связи со спецификой инструмента, а также определенными целями и задачами скрипичной игры и методики. Одним из основных этапов работы концертмейстера в классе скрипки является непосредственно начальная стадия

знакомства с произведением. Именно в этот момент, для успешного ансамбля осуществляется решение таких, наиболее важных задач, как знание музыки вступления и заключения, проигрышей, умение слышать солирование каждой из партий во время пауз или длинных нот, точное следование фразировке, чувствование исполнительского дыхания, единство ритмического пульса и темпа, подчинение общему творческому замыслу.

Концертмейстеру в работе со струнно-смычковыми инструментами необходимо знать специфические закономерности скрипки. На начальном этапе работы над произведением, юному скрипачу часто помогает быстрее освоить свою партию временное видоизменение фактуры аккомпанемента - концертмейстеру необязательно играть его в полном объеме, возможно, ограничиться лишь главными элементами: важнейшими басами, гармониями. Также возможно дублирование звуков мелодии — это способствует учащемуся контролировать интонацию (особенно в высоких позициях), справиться с различного рода ритмическими фигурациями.

Существует, по меньшей мере, два момента в аккомпанементе, соблюдение которых обеспечивает успешное концертное выступление, целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, в особенности скрипачом. Это темпоритм и динамика. Работа над темпоритмом является одним из важных пунктов в деятельности концертмейстера при подготовке к концертному выступлению. Необходимо уметь "держать" темп и легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию; иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу. Многое зависит от опыта концертмейстера, наличия в нем дирижёрского начала, умения при необходимости вести солиста за собой, направляя общее движение.

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. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Этапы работы концертмейстера над произведением:

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

Позволю себе прокомментировать эти этапы работы.

1. 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. Причём 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 вперед, мысленно проигрывая партию солиста или хотя бы ведущую партию ансамбля, обращая внимание на изменение тональности, темпа, размера, штрихи свои и солиста, динамику. Нужно охватывать все строчки партитуры, одновременно стараясь воспроизвести необходимые штрихи и быть готовым в любой момент подыграть партию солиста или одну из партий ансамбля.

2. Прослушивание аудио или видеозаписи изучаемого музыкального материала. Важный этап, свидетельствующий о профессиональном подходе к данной музыке. Может быть осуществимо на классном часе. 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.

3. Рутинная работа, уроки, репетиции при правильно организованной последовательности действий вскоре принесут свои плоды. Произведение будет выучено и с блеском исполнено на экзамене, концерте, школьном вечере или конкурсе. Задача концертмейстера на этапе выучивания: набраться терпения, не торопить учащегося, проучивать 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 подвинутых 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. Разнообразие скрипичных штрихов требует различного сопровождения, основанного на подражании. Необходимо помнить, что скрипичные аккорды при исполнении делятся пополам, соответствующие аккорды пианиста должны приходиться на верхние звуки. Природа звука фортепиано и природа звука скрипки диаметрально противоположны. Рояль имеет ударное начало звука и его последующее неизбежное затухание. Сравните: скрипка имеет мягкую атаку и естественное певучее продолжение, длительную протяженность звучания. В разных регистрах звучания скрипки ей требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Мы всё время учимся у скрипачей их длинному звуку, великолепному *legatissimo*, они должны воспринять от нас точность звуковой атаки, определенность штриха.

4. При подготовке к ответственному выступлению особенно важно находиться на одной психо-эмоциональной 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. Перед пианистом подчас стоят сложнейшие художественные и эмоционально-образные задачи, но вместе с тем играть нужно так, чтобы не создавались «ножницы», чтобы не было слышно сочетания «мастер и дилетант», соизмеряя свой профессионализм со скромными возможностями юных скрипачей, создавая общую, единую концепцию произведения. [7 с.57]

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. Звуки «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 специального обозначения «detache», и , как правило, на него указывает отсутствие лиг над нотами. В зависимости от того какой частью смычка играется «detache», с какой скоростью проводится смычок, звучание этого штриха будет меняться. На фортепиано этот штрих схож 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», «martle» 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, длительную 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. [9 с.102]

Флажолет «flageolet»- своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Требуется 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 в звучании.

Далее рассмотрим еще один пункт, который будут всегда встречаться во время работы у струнников. Интонация. Необходимо помнить, что скрипка –

инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля здесь очень велика. И концертмейстер может уже на стадии разучивания текста помочь солисту выучить текст, дублируя его парию на рояле. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться ее на своем инструменте при взятии. Поэтому вначале пианисту придётся совмещать подыгрывание партии солиста с партией аккомпанемента.

Приходя на урок к начинающему ученику или выпускнику, и работая над маленькой пьесой или крупной формой, находясь в классе или в концертном зале, концертмейстер всегда должен контролировать силу звука на своем инструменте. Фортепиано, как инструмент сопровождающий, должен звучать чуть слабее солирующего инструмента. Надо не забывать о физических возможностях ученика, его возрасте и качестве его инструмента. Поэтому, соизмерив все стороны, вступление надо играть мягче и немного тише, чтобы последующая игра скрипача была действительно солирующей и не терялась на фоне игры концертмейстера. При этом нужно следить, чтобы и обратного эффекта тоже не было, когда скрипка останется без поддержки; можно чуть выпуклее сыграть левую руку, и с помощью басов создать некий «фундамент», на который и будет опираться солист.

Далее следует сказать несколько слов о работе над синхронностью звучания, а именно работа над темпом и ансамблем. При нарушении синхронности, музыкальная ткань оказывается разорванной, а голосоведение и гармония искаженными. Чтобы этого не происходило, нужно уметь держать взятый темп и при необходимости легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию; обладать правильным «глазомером» для соблюдения пропорций при изменении темпа; иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу. Удержание темпа вырабатывается вместе с солистом, в совместной практике ансамблевого музицирования. Здесь важен постоянный слуховой контроль со стороны преподавателя, а также практика игры концертных выступлений.

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 слитность 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.

Динамика. Работа над динамикой в ансамблевом исполнении (изменение силы, громкости звучания) – одно из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамических оттенков помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Концертмейстеру надо развивать творческое воображение. Услышать фортепианную партию в разных оркестровых тембрах, выразительно сыграть свой текст, создать художественные образы. Развивая звуковое воображение, звуковую технику, надо будить творческое воображение солиста, добиваясь таких же интересных и красочных решений от него. И этот порывистый диалог приходит к бурной и яркой кульминации. [5 с.49]

Далее нужно отметить такую немаловажную сторону выступления, как совместное начало при отсутствии вступления. Это является одним из основных пунктов в работе с начинающими скрипачами. Концертмейстер первое время может сама показать «ауфтакт» (кивок головы, короткий вдох, движение корпуса), но злоупотреблять не стоит, поскольку следует самого ученика приучить к тому, что показ начала игры - это его задача, поскольку он

является солистом. Необходимо отдельно неоднократно потренироваться над этим пунктом.

Особо следует отметить про концертные выступления пианиста с учеником. Концертмейстеру необходимо 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. Так же нужно обратить внимание еще на один пункт, когда выступление начинается одновременно, без вступления концертмейстера. Во время настройки скрипки необходимо держать руки на клавиатуре и внимательно следить за учеником; очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу же. Бывают часто и спотыкания, и к этому тоже нужно быть готовым. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделают эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. [4 с.97]

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

Заключение

Концертмейстер в классе скрипки в современных условиях – важная составляющая процесса реализации личностно-ориентированной модели

обучения и системного подхода к формированию базовых основ скрипичного исполнительства.

Одновременно с учебными задачами, с которыми он сталкивается во время учебного процесса, концертмейстер совместно с преподавателем приобщает ребёнка к миру прекрасного, помогает постигать мировое музыкальное наследие.

Работа пианиста в классе скрипки имеет свою специфику. Концертмейстер должен знать технологию струнных инструментов, их штриховую специфику, принципы звукоизвлечения, присущие каждому инструменту, чтобы установить правильный баланс звучания, приблизить звучание фортепиано к характеру извлечения звука струнника.

В решении художественных задач полноценного ансамблевого исполнения, имеют значение такие важные моменты как:

- достижение внутреннего контакта в процессе работы путём слухового контроля;
- овладение художественно-выразительным темпоритмом;
- согласованное выполнение динамики произведения.

Мастерство концертмейстера требует от пианиста разнообразных музыкально-исполнительских навыков и умений, знаний, предполагает наличие таких качеств, как внимание и находчивость, выдержка и воля, чуткость и педагогический такт.

Концертмейстер – это чуткий и незаметный помощник для учащегося, поддерживающий его и в классе и на сцене. Кроме того, игра в классе струнных-смычковых инструментов обогащает тембровые представления и тембральный слух пианиста и, конечно, очень развивает его в музыкальном плане.

Список литературы

1. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. СПб, «Лань», 2017. - 112 с.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Москва, «Академия», 2014. - 193 с.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2014. - № 2. – С. 38-40.
4. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы/ А.А. Люблинский. – Л.: Музыка XXI, Ленинградское отделение, 2015. – 80 с.
5. О работе концертмейстера - Сост. М.А. Смирнов. М.: Музыка, 2014. - 298 с.
6. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 1.
7. Смирнов М.А. О работе концертмейстера/ М.А. Смирно. – М.: Музыка XXI, 2014. – 159с.
8. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе / Р. Хавкина-Трахтер. – М.: Музыка XXI, 12014. – 432 с.
9. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога/ Е.М. Шендерович. – М.: Музыка XXI, 2013. – 206 с.