**МБУ ДО «ДШИ им. А. М. Кузьмина»**

**г. Мегион**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА**

**Тема:**

**«Специфика работы концертмейстера в ансамбле**

**с солистами-инструменталистами»**

**Выполнила**

**преподаватель и концертмейстер**

**Сидоренко М.В.**

**2023**

**Введение**

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «akkompagner» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им в на репетициях и в концертах». Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков.

Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их труд    Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший не пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования в классе хорового дирижирования, предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык сорганизовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п. В то же время в искусстве концертмейстера с особой силой проявляются такие краеугольные составляющие деятельности музыканта, как бескорыстность служения красоте, самозабвение во имя солирующего голоса, во имя одушевления партитуры.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, 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 отличая существенное от менее важного.

**Специфика работы концертмейстера в ансамбле с солистами инструменталистами**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста».

Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. «Для этого, – советует Н. Крючков, – надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования».

В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента. В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо ознакомиться с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

**Особенности работы концертмейстера в классе скрипки**

Остановимся на основных особенностях работы концертмейстера в классе скрипки. Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, исполнение подряд от начала до конца (репетиционное), которое предшествует концертному. Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач.

Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией (особенно в высоких позициях), пианист может подыграть звуки мелодии, как это делается в вокальных классах. Он помогает ученику справиться с непонятным для него ритмом, дублируя на рояле сольную партию. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает юному скрипачу быстрее освоить свою партию. Если ученик находится на ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру необязательно играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными ее элементами: важнейшими басами, гармониями.

Существует, по меньшей мере, два момента в аккомпанементе, учет которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а со скрипачом, в особенности. Это темпоритм и динамика.

Своеобразие темпоритмической стороны исполнения ученика определяется постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течением времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер аккомпанемента. Каждый раз, когда скрипач овладевает новым, не встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

Характерный пример – штрих «сотийе», который часто начинают осваивать с «Танца» Дженкинсона. Редко бывает, чтобы учащиеся могли исполнить эту пьесу в быстром и стабильном темпе. Как правило, движение замедляется к середине, а в репризе темп возвращается. Должно пройти время, чтобы ученик выработал этот легкий кистевой штрих. Аккомпанируя «Танец» Дженкинсона, концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время, и ученик, приобретя опыт, сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

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

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

Ломаные аккорды – еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда ученик все как следует, озвучит в аккордах, существенно замедлив при этом темп. В фигурации ученик, как ни в чем, ни бывало возвратиться к нужному темпу, и пианист должен быть к этому готов. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией.

Характерный случай представляет собой исполнение главной темы в концерте Берио №9. Неопытного концертмейстера здесь ожидает подвох. Если он будет играть аккорды равномерно, то уже во время пассажа у скрипки почувствует неполадки в ансамбле, которые тут же подтвердятся расхождением в следующем такте. «Секрет» заключается в том, что пассаж, начинающийся с басовой струны и стремительно идущий вверх, на скрипке удобнее играть не ровно, а с задержкой в начале и с последующим ускорением.

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

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играют ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание скрипки в руках слабого скрипача или невнятная игра начинающего виолончелиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

**Работа концертмейстера в классе виолончели**

Работа пианиста в классе виолончели имеет немало общего с классом скрипки, но и свою специфику. В классе виолончели большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости ведения смычка, смены смычка, различной attacci звука. Концертмейстеру надо иметь представление о различных штрихах, которые исполняются концом смычка, серединой смычка, о моментах соотношения штриха с вибрационным импульсом, различной тембровой и вибрационной окраской звука, использованием разных струн, как особой тембровой окраски, Эти моменты имеют значение в разрешении художественных задач полноценного ансамблевого исполнения.

Например, в старинных сонатах, которые входят в учебный репертуар виолончелистов (старшеклассников), у солиста часто в быстром темпе идет «техника», а у пианиста – ритмичный аккомпанемент. Когда при этом у солиста встречаются большие позиционные скачки, скачки через дальние струны, и т.д., пианист не имеет права опережать виолончелиста. Такой аккомпанемент только помешает исполнителю.

Концертмейстер должен знать различия между spiccato, которое играется у колодки, и sautille (тоже staccato, но более легкое, в середине смычка). И есть штрих staccato, который предусматривает исполнение большого количества нот на один смычок (например, в сонате Локателли). «В первых двух случаях концертмейстер помогает солисту четко держать определенный ритмический пульс, а в последнем – пианист должен уметь «поймать» солиста, чтобы быть вместе с ним, так как этот штрих у виолончелистов не очень управляемый» – замечает опытный концертмейстер Г. Брыкина (5, с. 14).

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

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

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

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

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками струнно-смычкового отделения. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру скрипача, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию – вплоть до остановки исполнения.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки скрипки или виолончели нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может 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 резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлинняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель на струнном инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

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