**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**«Детская школа искусств» города Усинска**

**«Челядьлы искусств школа»  Усинск карса содтӧд тӧдӧмлун сетан**

**муниципальнӧй сьӧмкуд учреждение**

**Методическая разработка**

**«Особенности работы концертмейстера в классе скрипки при подготовке к концерту»**

 Выполнила

Мартынова Инна Константиновна,

преподаватель, концертмейстер ДШИ

г.Усинск

2020

**«Особенности работы концертмейстера в классе скрипки при подготовке к концерту»**

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.

Федеральный компонент государственного стандарта начального музыкального образования направлен на реализацию качественно новой личностно-ориентированной развивающей модели музыкальной школы и призван обеспечить выполнение основных задач, среди которых называется формирование практических умений и навыков учащегося в концертно-исполнительской деятельности. Большое значение для музыкального развития учащегося имеет работа с концертмейстером. Задача концертмейстера, как и преподавателя - привить начинающему исполнителю любовь и уважение к музыке, воспитать вкус и культуру, открыть и развить такие качества, как наблюдательность, впечатлительность, темперамент, воображение, ум, непосредственность, из которых, как отмечал К.С.Станиславский, «складывается артистическая личность».

Одной из важнейших задач концертмейстерской деятельности в классе скрипки является плодотворная работа с учащимся, подготовка его к публичному выступлению, в процессе которой происходит формирование и развитие музыкальных и общих способностей. Исполнение произведения с концертмейстером обогащает музыкальные представления ребенка, помогает лучше понять и усвоить содержание произведения, укрепляет и совершенствует ритмическую организацию, помогает добиваться согласованного ансамблевого звучания.

Совместная работа концертмейстера и солиста при подготовке к концертному выступлению должна строиться на взаимопонимании и согласии всех трех сторон: учащегося, преподавателя и концертмейстера. Естественное и яркое сопереживание возникает в результате непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения.

В сфере специального музыкального образования, для обеспечения ансамблевого единства и художественной целостности остаются актуальными такие универсальные критерии профессионального мастерства концертмейстера, как мобильность, высокая работоспособность, педагогический такт, интуиция. Вместе с развитием инструментального образования, ростом исполнительского уровня учащихся и значительным расширением репертуара, возросли требования к концертмейстеру не только в отношении исполнительского мастерства, но и педагогической ценности как партнёра-наставника при подготовке учащегося к концертному (публичному) выступлению. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроя. Концертмейстер, находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сценобоязни, страха перед повторением ошибок. Важность такой помощи трудно переоценить, особенно в работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям современного окружающего мира.

Работа концертмейстера в классе скрипки отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью, в связи с спецификой инструмента, а также определенными целями и задачами скрипичной игры и методики. Одним из основных этапов работы концертмейстера в классе скрипки при подготовке к концертному выступлению 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 их специфические закономерности. 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.

Вопросы скорости движения темпа непосредственно связаны с соразмерностью отдельных звуков и пауз, то есть вопросами ритма. Концертмейстеру необходимо стремиться найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями. При этом, в общей партитуре нужно выделять отдельные характерные фигуры, звучащие в разных голосах, изучать их взаимоотношения и сочетания.

 Особое внимание концертмейстеру при подготовке к публичному выступлению необходимо уделить исполнению следующих ритмических элементов:

* синкопа (важно ощущать сильную долю с хорошей подачей);
* пунктирный ритм (избегать превращения в триоль или восьмую с точкой и тридцать второй);
* смена чётких ритмических длительностей на триоли (необходимо ясно ощущать основную структуру, считать без «И» чувствуя доли такта);
* сочетание ритмически неоднородных ритмов (стремиться к совпадению опорных долей и точному соблюдению их должной длительности).

Одним из важнейших этапов при подготовке к концертному выступлению является также работа над динамикой. Способность услышать фортепианную партию в разных оркестровых тембрах помогает концертмейстеру выразительно сыграть свой текст, создать художественные образы. Развитие звукового воображения, звуковой техники, пробуждает творческое воображение солиста, добиваясь интересных и красочных решений от него. Первое, о чем необходимо помнить концертмейстеру в работе с юным скрипачом – это соблюдение звукового баланса, особенно, если яркое волевое начало определяет большое, развёрнутое и динамически насыщенное вступление концертмейстера. Важно не забывать о физических возможностях ученика, его возрасте и качестве его инструмента. Поэтому, соразмерив все стороны, вступление надо играть мягче и немного тише, чтобы последующая игра скрипача была действительно солирующей и не терялась на фоне игры концертмейстера. Также большое значение имеет правильный, удобный, условленный с солистом темп.

Многое в динамическом плане зависит от стиля и времени написания произведения. В музыке старинных мастеров очень важна партия басового голоса, так как в ней всё строится на гармоническом развитии. Концертмейстер должен провести эту мелодическую линию выразительно и рельефно, чтобы солист легче ощущал гармоническую окраску своего соло. А в произведениях более поздних композиторов, следует ощущать легкость, «полетность», несмотря на яркую динамику. Для достижения именно этих ощущений имеет важное значение работа над штрихами. Все виды скрипичных штрихов, встречающиеся в произведениях школьного репертуара, требуют особого внимания и осторожности. Одним из основных штрихов на струнных инструментах является detache. Здесь слаженность ансамбля концертмейстера и скрипача зависит от умения последнего вести смычок. Звучание этого штриха меняется в зависимости от распределения смычка. На фортепиано этот штрих отсутствует, но наиболее соответствует струнным инструментам фортепианному nonlegato. Средства для достижения разнохарактерного staccato, spiccato, sautille, martle на струнных в некоторой степени аналогичны фортепианным. Кроме всего прочего, концертмейстер может пользоваться педалью, но с особой тщательностью продумывая её применение. Смена педали должна производиться, в полном контакте с гармоническим составом звуковой скрипичной партии.

Особое место на струнно-смычковых инструментах занимает pizzicato. Звуки pizzicato неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. Особенно это касается игры с начинающими, так как это их первый способ звукоизвлечения. Концертмейстер должен внимательно слушать партию скрипача и стараться воплощать в своей игре его штриховые особенности для уточнения музыкальной мысли и единства.

Лига принадлежит к тем знакам, которые в партии скрипача могут иметь неотождествленный смысл. Они могут носить сугубо технический характер, ставиться авторами из соображений удобства исполнения, либо определять строение музыкальной речи. Таковыми являются фразировочные или смысловые лиги. Концертмейстер должен различать функции лиг и поддерживать скрипача в работе над связным звучанием при смене смычка. Ансамблевая работа над штрихами сводится не только к поискам наиболее схожих по звуковому результату приёмов. Напротив, ансамблевое исполнение требует всех тембровых возможностей солистов и их самых разнообразных и зачастую контрастных сочетаний. Совместное исполнение обогащает звучание новыми ансамблевыми красками, умелое использование которых, приводит к наиболее полному раскрытию музыкального содержания для слушателей.

Существует специфика исполнения аккомпанемента при следующих приемах игры на струнно-смычковых инструментах:

* ломаные аккорды – пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера при подготовке к концертному выступлению. Такие аккорды, извлекаемые скрипачом, звучат немного с оттяжкой. Если они чередуются с мелкими нотами, то концертмейстеру необходимо существенно замедлить темп, для предоставления возможности учащемуся озвучить текст в полном объеме. В фигурации ученик возвратится к нужному темпу, и концертмейстер должен быть к этому готов. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией;
* флажолет – своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише;
* двойные ноты - 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 концертмейстер.

В старших классах, в концертных выступлениях, предполагается исполнение крупных концертных форм. В работе концертмейстера над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто 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". Необходимо 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, желательно совсем обойтись без купюр. Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры бывают очень разными, порой неудобными. Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

На этапе выхода произведения на концертное исполнение, концертмейстер 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. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда концертмейстеру 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.

Сущность аккомпанирования юному солисту на сцене состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Концертмейстер не должен диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Иногда учащийся не справляется на публике 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 удлиняет их. Если солист исполняет мелодию интонационно фальшиво, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации - резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать учащегося (если фальшь возникла случайно), либо наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление (если же фальшь не очень резкая, но длительная).

Очень распространенным недостатком при подготовке к концертному выступлению является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для способности сохранять ансамбль в таких случаях, необходимо хорошее знание не только своей партии, но и партии солиста. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей.

Иногда, даже способный исполнитель на струнном инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Лучше обговаривать до концертного выступления, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Концертмейстер должен не просто видеть партию солиста, а представлять её в совершенной неотделимости от своей. От степени слитности внутреннего реального звучания будет зависеть качество ансамбля. Степенью владения этой способностью внутреннего слышания определяет то, что принято называть ансамблевой чуткостью.

Итак, технически 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 отработаны все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается контакт исполнителей со слушателями, тем успешнее концертные выступления на сцене.

**Список литературы**

1. Абрамова Г.С. Возрастная психология; / учебное пособие для студентов ВУЗов; 4-е издание, стереотип. – М.: Издат. Центр «Академия», 1999. – С. 672.
2. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства. Изд.- ОГПУ, 1998. - С. 98-100.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.
4. 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
5. Харламов И.Ф. Педагогика; / Учеб.пособие – 3-е изд. перераб. и доп. – М.: Юрист, 1997. – 512с.