

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Центр эстетического воспитания и образования детей
(Детская школа искусств)»**

Методическое сообщение на тему:

**«Специфика работы с концертмейстером в инструментальных
и вокальных классах ДШИ, ДМШ. Аспекты взаимодействия
концертмейстера и солиста»**

Автор:

преподаватель музыкального отделения
по классу фортепиано и концертмейстер-
Зюзько О.В.

г. Кингисепп
2024 г.г.

Лекция концертмейстера Зюзько О.В. в рамках Дня Методической Учебы преподавателей музыкального отделения на тему:

«Специфика работы с концертмейстером в инструментальных и вокальных классах ДШИ, ДМШ. Аспекты взаимодействия концертмейстера и солиста» (план и конспект выступления)

План выступления методических рекомендаций

1. Введение.

2. Основная часть.

- Специфика работы концертмейстера в инструментальных и вокальных классах.
- Аспекты взаимодействия концертмейстера и солиста.
- Особенности педализации в аккомпанементе. Стилистая расшифровка агогических указаний.
- Музыкальные примеры из репертуара учащихся и взрослых концертмейстеров.
- Советы для пианистов – исполнителей (из опыта работы).

3. Заключение.

4. Методическая литература.

Специфика работы с концертмейстером в инструментальных и вокальных классах ДШИ, ДМШ. Аспекты взаимодействия концертмейстера и солиста.

Введение.

В 1716 году великий французский композитор, клавесинист и органист Франсуа Куперен опубликовал дидактический трактат «Искусство игры на клавесине» (с фр., «*L'art de toucher le clavecin*»), которое включало в себя издание «Правила аккомпанеента». Уже тогда там были такие строки: *«...Всю славу забирает всегда солист, хотя концертмейстер играет большее количество нот и несет большую ответственность за происходящее!..»*

На самом деле, концертмейстер всегда «сзади», в тени. Если спросить его, у кого концерт, концертмейстер никогда не скажет, что у *него*, а на афише его имя всегда внизу, мелким шрифтом. Концертмейстер соглашается работать за меньшее вознаграждение и т.д. Несправедливо?! На самом деле, концертмейстер – это дирижер во время концертного номера!

Концертмейстер играет с солистом (будь то солист или инструменталист), с хором, аккомпанирует в классах хореографии.

Специфика работы в инструментальных, вокальных или хореографических классах разная, а суть одна!

Помимо приобретенных профессиональных навыков исполнителя, концертмейстер должен обладать еще и комплексом других, очень важных качеств, которые не используются во время уроков по специальности.

Важность и значимость концертмейстера еще и в том, что музыкальное впечатление от сыгранного целиком ложится на него! Педагог во время урока уделяет большое внимание другим вещам: специфике инструмента, отдельно взятой ноте или трудной интонации, постановке и т.д. И, зачастую, забывает или не успевает уделить внимание музыкальному произведению в целом. Музыкант, например, играющий в оркестре - еще не концертмейстер.

Несколько правил, которых должен придерживаться концертмейстер, и качества, которыми он должен обладать:

1. Концертмейстер должен всегда иметь при себе нотный материал (ноты или ксерокопии) для того, чтобы их изучить и проработать (сделать себе пометки, проставить аппликатуру, проучить трудные места и т. д.). Ноты нужно всегда носить с собой, чтобы при надобности воспользоваться ими.

2. Концертмейстер должен использовать **собственные переложения нот.**

Клавир – это только музыкальный источник. Не обязательно играть аккомпанемент в точности (музыкальный материал может быть либо очень «беден», либо неудобно изложен для пианиста), а можно переложить. Особенно это касается оркестровых партитур.

Так называемый «**ДИРЕКСЬОН**», т.е. переложение оркестровой партитуры для фортепиано, просто невозможно иногда сыграть без определенных текстовых потерь.

3. Одно из главных правил концертмейстера – соблюдать звуковой **баланс!**

Существует выражение: «**Солист как на золотом блюде**»!!! Так сказать, преподнести солиста для слушателя достойно, выгодно подчеркнуть все его достоинства, и при этом быть этим самым «золотым блюдом» И не остаться в тени, и передать точную музыкальную трактовку от сыгранного — вот ценнейшее качество концертмейстера, его мастерство и профессионализм! При игре концертмейстер должен руководствоваться своими слуховыми ощущениями относительно солиста и соблюдать звуковой баланс, учитывая при этом размеры помещения, яркость звучания инструмента, его тембровую окраску, технические свойства его или качества данного инструмента, будь то фортепиано, кабинетный или концертный рояль и т.д., (здесь не рассматриваются свойства цифровых роялей или пианино). Например, между басом и верхами остальное музыкальное заполнение должно быть

корректное и звучать как бы» под» басом. Так называемая «подложка», разумно звучащая, относительно солиста, должна выгодно оттенять линию баса и «высветлить» верха.

4. Удобство исполнения музыкального произведения при совместной игре!

а) В работе концертмейстера должно присутствовать очень четкое знание объективно «навязанных» трудностей в партии солиста: виртуозное место, трудная интонация и т.д. И в этот момент должно сработать правило «здесь и сейчас» То есть не заметно для уха, время как бы расширяется в данный момент; особенно, если очень трудное место, «на скорости», мелкими длительностями, то расширение допустимо в этот момент. Вот это должен учитывать концертмейстер во время игры с солистами.

б) Мы тренируем свое внимание особым образом. Лучший принцип ансамбля (любого) — это когда наш палец знает конкретную ноту солиста, конкретную интонацию! Концертмейстер должен сыграть всю музыкальную фактуру, вместе с партией солиста, на инструменте, будь то три строчки или оркестровая партитура. И решать эту задачу он должен до того, как вы «сыгрываетесь», а не во время ансамбля. Что происходит? Вы просто прислушиваетесь к партии солиста и, по сути, догоняете его все время. Например, выход из длинной ноты. Очень сложно поймать, ведь игра солиста очень субъективна. Значит надо уже быть готовым, «продумав» это место заранее.

в) Понимание специфики данного произведения! Учитывается все: артикуляция, темп, ритм. Специфика стиля — это разная звуковая масса, разный музыкальный «посыл» — это тоже вопрос «удобства»! (Вы не можете одинаково исполнять Моцарта и Хиндемита.)

Например, темп. Темп, как правило, определяет тот, у кого больше нот (т.е. меньше длительности). Если у вас шестнадцатые ноты, а у солиста четвертные, то он будет ориентироваться на вас. И наоборот.

Или ритм. Например, некоторые концертмейстеры не понимают и говорят: «Как же так! Я, ведь, играю ровно!» Т.е. имеют ввиду ровную игру как бы «под метроном». Так вот, ритм не может быть выученным: концертмейстер должен обладать ритмической волей! Ритмическое волеизъявление — это принцип игры «здесь и сейчас». Ощущение опоры и уверенности.

Наша фактура тоже самоценна, равнозначна партии Солиста и должна быть СОВЕРШЕННА!!! (это необходимо учитывать при работе с солистом).

* * *

Вообще, все начинается с прихода концертмейстера в класс.

Во время работы в классе концертмейстер должен:

- 1) Делать копии нот и всегда носить их с собой.
- 2) Во время урока делать для себя пометки.
- 3) После занятий – проучивать проблемные места (например, проставить аппликатуру и педаль, если это необходимо).
- 4) Петть партии (внутри каждого из нас как бы «поет» некий идеальный певец, и мы, концертмейстеры, как бы интерпретируем строчку СОЛИСТА. А для концертмейстера (вообще) работа с вокалом – это ценнейший музыкальный опыт в работе с инструментом, в том числе и при преподавании фортепиано. При игре в ансамбле должно присутствовать ощущение единого потока и одинаковое ощущение происходящего. Очень важно интонирование, соединение двух нот! При совместной игре интонация, штрихи, темп, фразировка - в одном ключе!
- 5) Профессиональная этика и ощущение своей нужности — вот характерные черты хорошего концертмейстера! Хороший концертмейстер знает ответы на все вопросы. Он хорошо разбирается в тонкостях работы солиста; знает специфику данного инструмента (будь то голос или инструмент); разбирается в штрихах и сможет ответить ученику, если репетиция проходит без педагога. Во время репетиций концертмейстер ведет себя корректно, а свои личные пожелания высказывает во время репетиций в свое свободное время.

ЧТО НЕОБХОДИМО УЧИТЫВАТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРУ ПРИ РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ:

- Аккомпанемент должен быть неуязвим, независимо от плохого инструмента или аппликатуры. Нотный текст нужно сделать удобным для себя, адаптировать (если надо, то сделать переложение или внести некоторые коррективы) и отдельно проучить трудные места. Трудности, возникающие в процессе обучения, вызывают «зжатости». Их надо устранять, даже если человек не очень техничен, не является пианистом-виртуозом.
- При работе с музыкальным произведением концертмейстер должен учитывать особенности данной фактуры. Есть существенная разница между чисто фортепианным произведением или оркестровым переложением, или **Дирексьоном**.
- Нельзя играть одинаковым звуком все элементы фактуры. Чтобы какой-то конкретный элемент был услышан, он просто должен

быть другой. Присутствие четкого разделения по тембровым уровням, т.е. оркестровое мышление, независимо от того, для одного инструмента написано музыкальное произведение или для оркестра.

ДИРЕКСЬОН.

Дирексьон необходимо адаптировать под фортепианную партию, вычленив главное (!), - интонацию, мелодическую линию, гармонию, - и упрощая остальное (двойные ноты, широкие интервалы, большие скачки и т.п.). Особенно часто это встречается в Концертах (у А. Вивальди, Глюка). Там сложная оркестровая фактура, и лучше всего такую фактуру сделать позиционной, т.е. которая укладывается в позицию.

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ.

Большие аккорды лучше не арпеджировать, а «ломать», отставляя бас. Общеизвестно, что Чайковский обращался к А. Зилоти, чтобы тот переложил оркестровые партии, которые невозможно было сыграть, для клавира. Поэтому нужно выбирать главное. Переложения бывают неудачные, и необходимо, прежде всего, послушать оркестровое исполнение.

АРТИКУЛЯЦИЯ.

Артикуляция – это, по сути, разделение! Т.е. отделение фраз. Концертмейстер должен ощущать начало и конец фразы. Как говорится, самый близкий путь к ноте — это большая дуга! И при этом слушать солиста как бы в «пол уха», иначе концертмейстер будет все время догонять солиста, и ансамбля не получится.

3. Особенности педализации в аккомпанементе. Стилистая расшифровка агогических указаний.

ПЕДАЛЬ.

Педаля играет существенную роль в работе концертмейстера. Всегда нужно спрашивать себя, для чего мне нужно ее брать? Например, в быстрой музыке нельзя брать много педали. Она должна быть минимальна - прямая и ритмическая. Так сказать, должно «импульсировать» ритм путем чередования сильных и слабых долей.

Совсем без педали тоже нельзя. Оркестровое звучание невозможно без педали, особенно на современном рояле. Концертмейстер должен четко осознавать, какая педаль характерна для того или иного композитора.

Моцарт, Бетховен, Гайдн - одна педаль на двух аккордах недопустима (например, T53 и его обращение). Многие музыканты любят говорить: «На одну гармонию - одна педаль». Это неприемлемо (!) по отношению к Венской классике.

Шуберт - на «*Альбертиевы*» басы *правую педаль* брать нельзя.

Дебюсси – педаль является основным выразительным средством.

Шуман – основоположник педальной музыки. В отличие от Дебюсси, мелодию не следует «затемнять» педалью. Принцип педального «задымления» иной.

Рахманинов – ближе импрессионистическое использование педали, более колористическое. Здесь больше ног! Это тот случай, когда руки не играют - рояль звучит!

Чайковский – музыка лишена каких-либо полутонов и очень четкая. Поэтому использовать педальные «дымки» следует очень осторожно. Как говорится, звучит то, что «под пальцами».

(Напротив, у Шумана - «звучит то, что под ногой».)

Концертмейстер имеет все рычаги управления, держит все в своих руках. Каждое произведение требует особой педали и по глубине взятия и по частоте.

Педаль не должна ограничивать себя принципом - «нажать-отпустить». Так же, как и руки пианиста используют при игре различные штрихи, так и педаль должна быть разнообразной: длинная, короткая, глубокая, «сухая», острая, мягкая, ритмическая, полу-педаль и т.д. Концертмейстер должен понимать ее значение и уметь ею пользоваться.

Очень интересно с точки зрения педализации произведение М. И. Глинки «Сомнение» и Римского-Корсакова «Песня Варяжского гостя».

О РИТМЕ.

Понимание ритма у учащегося и взрослого отличается: детское, например - чтобы «попасть» в долю, в ритм. А вот желаемое нам с вами: то, что мы хотим от произведения, его темпо - ритма, и то, что мы создаем сами. Пластическое осознание ритма необходимо, как у дирижера. Это очень организует наш аппарат, наши руки. Руки должны заранее «предвидеть», «предслышать», а не болтаться вне ритма.

ПРО АНСАМБЛЬ.

Одинаковое (!) должно быть понимание данного произведения, данного темпо - ритма.

Концертмейстер должен увидеть те места, где возникают ансамблевые трудности, т.е. знать, что ожидать от данного места. Ведь на концерте это может быть исполнено по-другому.

РАСПРОСТРАНЕННЫЕ ВОПРОСЫ.

1. Стоит ли закрывать крышку рояля?

- В идеале - нет. Лучше, например, использование л. п., специфическое прикосновение и т.п. (Я ездила на многие конкурсы и столкнулась с тем, что бывает сложно сходу сориентироваться в незнакомом помещении, или не хватает времени и другие неудобные факторы.)

2. Удобная посадка за инструментом?

- Садиться не на краешек стула, а на весь стул, чтобы спина плотно прилегала к спинке стула. Ровная фиксация спины спинкой помогает не перенапрягать мышцы спины, создает ощущение опоры. Это касается продолжительной работы концертмейстера в классе.

3. В каком темпе играть? (начинать).

- Ваш аккомпанемент — это претворение мелодии другими нотами, другими средствами. Спойте мелодию! И помогать вам должна педаль: она исполняет ритмическую функцию при определении темпа, особенно прямая. Запаздывающая педаль – имеет ритмическую привязку (например, больше запаздывает).

4. Можно ли делать купюры?

- Можно и нужно. Это касается, например, концертов, где очень длинные вступления, проигрыши и заключения. Следует соблюдать «квадратность».

Можно сделать 2 варианта (я так делаю): один - для репетиций в классе в целях экономии времени, более купированный; другой, концертный - для выступлений, и более развернутый.

5. Будет ли профессионально вносить изменения в клавирную музыку?

- Да. Например, если в партии есть 2 одинаковых мотива и один играетя удобно, а второй - нет, то в этом уже есть элемент «случайности» в изложении фактуры. Следует ее сделать удобной.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ ИЗ РЕПЕРТУАРА УЧАЩИХСЯ.

1. Ж. Металлиди. Баллада.

«Стучание» восьмушки с точкой более острое, т.е. ноту с точкой чуть расширить, а шестнадцатую - сжать. Последнюю шестнадцатую можно вообще убрать, аккомпанемент от этого вообще не пострадает.

2. Крейслер. Прелюдия и Аллегро.

Прелюдия. Когда аккорд в медленном темпе и длинный на педали, то «запаздываемость» должна быть ритмической. Создавать ощущение ритма и

очень четкое снятие на следующий аккорд. А в **аллегро** на аккордах нет лиги, т.е. *non legato*. Это то же самое *detaше*. Лучше всего использовать пальцевое *legato*, минимизируя педаль.

В тот момент, когда музыка останавливается («стоячий аккорд»), то педаль нужно очистить, взять снова.

3. Мыльников. В Альпах.

Подъем руки – очень мощный артикуляционный момент. Снятием руки мы начинаем новую фразу.

4. Р. Шуман. Любовь поэта.

Тончайшее сплетение фортепианной партии и голоса. И то, что не договаривает голос, то полноценно восполняет фортепиано.

Суровость героя, его внутреннее напряжение должно быть поддержано ритмической формулой. Чуть смягчить пунктирный ритм, и музыка превращается в ненавязчивый *вальсок*. Необходимо острее играть и повторять в точности за вокалистом. Добавит характер и темп, который поддерживается размером не 4/4, а *C*, т.е. мыслить на два счета.

Ритм – это толчок дыхания! Когда восьмая длиннее (т.е. при неверной артикуляции), теряется сразу темп, ритм и характер. В каждой музыкальной фразе есть одна точка, к которой мы стремимся. Или к ней движение, или от нее. Правильно, важно расставлять ударения, а не перегружать каждый слог. Мелкая длительность всегда звучит тише. Если много шестнадцатых подряд на *фортиссимо*, то на *фортиссимо* будет только одна, первая.

5. Пьеса №4. «Встречаю взор я глаз твоих».

Ritenuato. Очень важно знать, когда ты его начинаешь. Оставить его лучше не самый конец, и не делать его сразу там, где оно написано. Это только начало *ritenuato*. И очень важно - переживание паузы. Остановка в музыке, ожидание иногда важнее, больше передают смысловую нагрузку.

6. Пьеса №1. «В прекраснейшем месяце мае».

Очень важно прикосновение для пианиста. Каждый палец, как будто кончается острым коготком для извлечения звука.

Педаль Шумана – это свершение в музыке! Шуман – полная противоположность Шуберта и Бетховена. Здесь педаль должна начинаться раньше, чем звук. И расстояние между верхним звуком и нижним должно быть выстроено, а заполненная середина должна звучать тихо, не «захламляя». Агогика здесь присутствует в каждом такте.

7. Романс «Я не сержусь».

Все аккорды должны быть «спрятаны» под бас. Бас (в левой руке) важнее! В конце очень важно ожидание крещендо и паузы между тремя последними аккордами (очищать педаль на восьмую).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ ИЗ РЕПЕРТУАРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.

1. Ф. Шуберт. «Зимний путь». «Весенний сон».

Второй сюжетный цикл после «Прекрасной мельничихи».

Важно сохранить внутреннее напряжение при «трех нотах» в такте.

2. Ф. Шуберт. «Зимний путь». «Бурное утро».

Динамический нюанс *forte* я бы взяла только на первых аккордах. Тему, перекликающуюся с вокальной партией в партии фортепиано, лучше показывать в другом регистре, как диаметрально противоположную голосу своим тембром.

3. Ария Адриенны. Ф. Чилеа (из оперы «Адриенна Лекуврер»).

(Опера Франческо Чилеа в четырёх действиях на итальянское либретто Артуро Колайоти о судьбе актрисы Адриенны Лекуврёр по одноимённой пьесе Эжена Скриба и Габриэля Лёгуве. Адриана Лекуврёр - актриса «Комеди Франсез», влюбившаяся в графа Мориса Саксонского, вначале появляющегося инкогнито. Её соперница в любви — принцесса Бульонская. Принцесса присылает ей от имени Мориса отравленные фиалки, и Адриана умирает на руках опоздавшего возлюбленного. Сюжет основан на реальной истории смерти актрисы Адриенны Лекуврёр.)

Ария посвящена ее вокальному исполнительскому искусству. Пение – поток непрерывной энергии. Важно подхватить его «течением» музыки.

4. Ария мадам Баттерфляй (из оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй»).

В конце у фортепиано пиано относительное! Потому что в оркестре у скрипки динамический нюанс пиано, а скрипок 20! (А вот, по словам преподавателя по вокалу, у вокалиста - исполнителя важны согласные на высоких нотах: «Петь там, где взяла дыхание!»)

Советы для пианиста – исполнителя.

- Не важно, что ты играешь. Важно выработать навык при разучивании этого произведения, и применить его на будущем репертуаре.
- Создать напряжение – вот враг зажатости! Вялые пальцы не могут действовать, ничего не могут создать. Очень тяжело играть простой аккомпанемент (например, у Глинки) при насыщенной вокальной партии.

- **Транспонирование.** При транспонировании произведений самое главное – установить то состояние, эмоциональную информацию, которую мы должны передать.

Выдержка из книги «Певец и аккомпаниатор». Джеральда Мура:

...Певец, с которым я часто работал, попросил меня транспонировать песню на тон ниже, из *ля-бемоль мажора* в *соль-бемоль мажор*. В конце песни было пугающее его ля-бемоль. Я взял ноты и несколько часов занимался перед концертом. Это была нетрудная работа, за исключением дюжины тактов в середине пьесы, заполненных жуткими модуляциями и другими опасными неожиданностями. На концерте я начал играть со спокойной уверенностью, но стоило мне попасть в темный лес быстро меняющихся дубль-диезов и дубль-бемолей, как я стал нервничать и заблудился. Из всех сил я пробивался сквозь заросли и, выбравшись на открытое место, обнаружил, к своему ужасу, что играю аккомпанемент не на тон ниже, а на тон выше. Это убило моего коллегу, ведь ему пришлось взять верхнее си-бемоль вместо соль-бемоля, к которому он готовился. Чувство тяжкой вины наполняет меня каждый раз, когда я вспоминаю его выкатившиеся глаза, раздувшееся горло и жуткий звук, извлеченный им, когда он пытался, словно выскочившая из воды рыба, в отчаянном броске достать ноту, лежащую за пределами его досягаемости. Так я потерял хорошего друга...

- **Подтекстовка.** Очень важны слова для создания образа! Музыка, ведь, передает недосказанное. Особенно, если исполняется на иностранном языке. Должен произойти контакт слова и звука, слова и музыки. И тогда передать эмоциональное состояние будет легче и понятнее.
- На шестнадцатые мыслить не «вертикально», а «смычково», объединять шестнадцатые в группы. На длинном разложенном аккорде нужно попасть в последний аккорд четко.

* * *

В заключении:

...В голове у концертмейстера как бы «поет» идеальный певец, даже если сам концертмейстер петь не умеет.

Это не только работа, но и наше духовное убежище!

* * *

Рекомендуемая методическая литература:

1. «Певец и аккомпаниатор». Джеральд Мур.

(Автор книги - выдающийся английский пианист, творчество которого ознаменовало новый этап в ансамблевом музицировании. Выступая аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д. Фишер-Дискау, Э. Шварцкопф, И. Менухин и др., Дж. Мур продемонстрировал, как велика роль сотворчества музыкантов, выступающих на концертной эстраде. Обладатель незаурядного литературного дарования, Дж. Мур

написал несколько книг, где рассказал о певцах, с которыми работал, о своем отношении к музыке и музыкантам. Фрагменты этих книг и составляют настоящий сборник.)

2. Евгений Шендерович (выдающийся пианист-аккомпаниатор и педагог).

«О преодолении пианистических трудностей в клавирах». «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» (и, также, конкретные предложения по переложению с оркестровых партий на фортепиано).

3. Интернет – ресурсы:

- <http://ale07.ru/music/glinka/opera.htm>
- https://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%E4%F0%E8%E0%ED%E0_%CB%E5%EA%F3%E2%F0%B8%F0
- <http://intoclassics.net/news/2011-02-22-21637>
- <http://www.jerusalem-korczak-home.com/shen/shen2.html>