МБУ ДО «Рославльская детская музыкальная школа

им. М.И. Глинки»

«Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера с учащимися на струнно- смычковом отделении ДМШ и ДШИ»

Методическая работа

Выполнила преподаватель

Рославльской ДМШ им. М.И. Глинки

Рыжова Татьяна Александровна

г. Рославль

2013 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

ГЛАВА 1.Проблема развития навыков ансамблёвой игры с учащимися в классах струнно-смычковых инструментов 5

1.1 Концертмейстерство как специфический вид ансамбля с учащимися 5

1.2 Темы и динамика как средства выразительности в ансамблевом исполнении 8

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ НА СТРУННО-СМЫЧКОВОМ ОТДЕЛЕНИИ 13

З А К Л Ю Ч Е Н И Е 16

Литература 17

Приложения 18

Введение

Концертмейстер – «пианист», помогающий исполнителям (певцам, инструменталистам, артистам балета) разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах» (4).

Концертмейстер - самая распространённая профессия среди пианистов.

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 т причин возникновения трудности 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 трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту). А о создании вокального или инструментального ансамбля.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе занимает почётное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребёнка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

ЦЕЛЬ РАБОТЫ: выявление особенностей развития навыков ансамблевой игры с учащимися в классах струнно-смычковых инструментов.

ЗАДАЧИ: 1. Проанализировать методическую литературу по данной проблеме

2. Выявить особенности развития навыков ансамблевой игры.

3. Выявить специфику деятельности концертмейстера в условиях работы с учащимися струнно-смычковых отделений.

ГЛАВА 1.Проблема развития навыков ансамблевой игры с учащимися в классах струнно-смычковых инструментов

1.1 Концертмейстерство как специфический вид ансамбля с учащимися

Музыкальный энциклопедический словарь сообщает нам следующие сведения о сути концертмейстерской деятельности: «Концертмейстер-пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им в репетициях и в концертах».

Безусловно, это определение верное, но в то же время не вполне достаточное, поскольку характеризует лишь внешний аспект этого сложного и многогранного вида музицирования. Оба музыканта, и солист, и пианист в художественном смысле становятся равноправными членами единого целостного музыкального организма. Правильно было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Ансамбль-группа исполнителей, выступающих совместно. Искусство ансамбля основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность/ ,с вой стиль с индивидуальностью исполнения партнёра. Ансамбль-это коллективная форма игры (в данном случае-концертмейстера и учащегося),в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения.

Суть ансамблевой игры, можно понять и со слов Шендеровича Е.М.: «Концертмейстеру необходимо точно почувствовать тот момент, когда его солист чуть-чуть отошёл в сторону от задуманного, и пойти за ним, помогая открытию каких-то новых чувств и настроений. Степень талантливости заключается в этих «чуть-чуть». Чуть-чуть иначе настроить

фразу, и она заиграет другими красками, чуть-чуть изменить интонацию и произнести слова, и появится удивительная трепетность и возвышенность, чуть-чуть по-другому зазвучит мелодия у инструмента, и содержание наполниться новым значительным смыслом, а произведение обогатится неизвестными доселе чувствами и эмоциями. Чуткость партнёров-вот обязательные качества ансамбля, залог живого музицирования, естественного сиюминутного высказывания».

Приёмы достижения синхронности ансамблевого звучания

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей участниками ансамбля. Здесь хорошим примером послужит «ТАНЕЦ» Дженкинсона для скрипки (прил.1). При рассмотрении проблемы синхронного исполнения нужно выделить три момента: как начать пьесу вместе, если нет вступления; как играть вместе и как закончить произведение. Сигнал к вступлению-небольшой кивок головы учащегося, вместе со скрипкой, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем-чёткого, довольно резкого (раз) движения вниз. Последнее служит сигналом к вступлению. Кивок не всегда делается одинаково, всё зависит от характера и темпа исполняемого произведения. Когда произведение начинается из-за такта, то сигнал, по сути, такой же, с разницей, что если в первом варианте при подъеме головы была пауза, то в данном случае она заполняется звучанием затакта. На репетиции можно рассчитать такт, могут быть слова: «внимание, приготовиться, начали», после слова «начали» должна быть естественная пауза (как бы вдох). Достижение синхронности ансамблевого звучания многое зависит от характера музыки. Замечено, что в пьесах активного, волевого плана, это качество достигается быстрее, чем в пьесах спокойного, созерцательного характера.

Вряд ли есть необходимость подчёркивать насколько важно закончить часть произведения (приложение №2) или произведение одновременно с учащимися (приложение №3):

А) последний аккорд имеет определённую длительность, каждый из ансамблистов отчитывает (про себя) метрические доли и снимает аккорд точно вовремя.

Б) аккорд, над которым стоит фермата, продолжительность которого обусловить. Всё это отрабатывается в процессе репетиции. Ориентиром снятия может также быть и движение – кивок головы учащегося.

Когда учащийся впервые получить удовлетворение от совместно выполненной работы, почувствует радость общего порыва, взаимной поддержки концертмейстера – можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть исполнение ещё далеко от совершенства, это не должно смущать педагога и концертмейстера, всё можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое: преодолён рубеж, разделяющий солиста и концертмейстера, ученик почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства.

1.2 Темы и динамика как средства выразительности в ансамблевом исполнении

Созидательная атмосфера совместного музицировании возникает при наличии у музыкантов некоторых особых качеств. Определяя эти характерные, специфически ансамблевые исполнительские качества, можно вспомнить об отличии талантливого рассказчика от талантливого собеседника.

Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно – искусство слушать. При совместном музыкальном исполнении равно необходимо и умение увлечь партнёра своим замыслом, передать ему своё видение музыкальных образов, убедить в правильности и естественности своей интерпретации авторских указаний и умение увлечься замыслом партнёра, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своими, - вжиться в них. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации.

При воплощении совместно созданной интерпретации понятие «исполнительское творческое переживание» трансформируется в родственное ему, но не тождественное понятие «творческое сопереживание исполнителей».

Естественное и яркое сопереживание возникает как результат непрерывного и всестороннего контакта партнёров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения, то что Станиславский называл «внутренней сцепкой». Непонимание роли и значения этого общения приводит к отрицательному результату – к назойливому и самодовольному солированию. В музыкальном ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умение подчинить частности своего исполнения достижению общей цели.

Примером одного из видов общения ансамблистов может служить музыкальный фрагмент, напоминающий по своему строению диалог. Естественно, что в таком музыкальном диалоге «произнесение» реплик партнёрами взаимосвязано, оба партнёра должны и понимать, и быть понятыми.

Осознание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирование своего ответа на неё как согласия, сомнения, отрицания и т.п. – есть процесс общения. Но согласование плана интерпретации – не есть общение. Общение возникает лишь в процессе реализации этого плана.

Причём внешняя реакция на задуманные ранее отдельные crescendo и diminuendo тоже не создаёт ещё общения, активное восприятие живого чувства, выраженного с помощью этих и других нюансов, ответ на него, совместное музыкальное переживание – вот в чём суть общения. «Люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами…» (Станиславский «Работа актёра над собой»).

Формально выполненный нюанс подобен атрибуту театрального костюма. Нельзя об этом забывать, так как не редко искусство ансамбля понимается как приблизительное соответствие громкости и быстроты игры партнёров. Основы техники музыканта-ансамблиста заключается, коротко говоря, в умении играть вместе. В соответствии с этим, технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронное звучание партий (единство темпа партнёров), уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики), согласованность штрихов всех партий (единство приемов, фразировки).

Выполнить эти технические требования может лишь музыкант, обладающий хорошо развитым умением слушать общее звучание ансамбля. Необходимой предпосылкой активного слушания в процессе совместного исполнения является уверенный автоматизм двигательных процессов – внимание играющего должно быть свободным от всех «пассажных забот».

Но и этого мало, помимо этого партнёрам необходимо обладать особым навыком, который можно назвать «ансамблевой фокусировкой слуха».

К примеру, пианист-солист привык слушать себя и только себя. Всё, находящееся за пределами создаваемого им звучания, он сознательно выключает из сферы своего внимания как отвлекающий и враждебный его искусству шум. Его вдохновляет окружающая тишина. Пианист-ансамблист должен отказаться от привычной для солиста фокусировки слуха, звучание его инструмента зависит уже не только от него, но и от звучания других инструментов ансамбля. Находящийся в зале слушатель воспринимает фортепиано как часть целого. Дело не только во взаимном «прислушивании» партнёров друг к другу и ясном понимании функций каждой партии в создании художественного целого, а в органическом и непрерывном слушании общего звучания в процессе исполнения.

Слушать себя, слушать партнёра – это проявление различной настроенности внимания. Ансамблист должен обладать необходимой сноровкой в быстрой смене фокусировки слуха, но ещё более важно умение слушать ансамбль в целом и лишь в пределах необходимого контроля – себя в ансамбле, партнёра в ансамбле. Это умение связано с преодолением психологического барьера: исполнитель не должен различать партии по признаку «я» и «не я», партия скрипки для пианиста тоже «я», так же как и партия фортепиано для скрипача.

Только с появлением естественного и слитного единства «я- мы» возникает живое совместное действие, обеспечивающее органическую целостность общего впечатления. Специфические трудности работы в ансамбле связаны с тем обстоятельством, что каждый из его участников владеет с должной свободой техникой исполнения лишь на одном «своём» инструменте. Умение играть на инструменте партнёра не может быть для ансамблиста обязательным.

Но знание характерных для этого инструмента игровых приёмов, особенностей звукоизвлечения, штрихов ему безусловно необходимо.

Мало того, ансамблист должен хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру рядом играющего музыканта. Ансамблист должен уметь при необходимости сыграть не только «по своему», но и в манере, свойственной для партнёра и объяснить ему все особенности своего исполнения. Игра в ансамбле требует от каждого его участника серьезного пересмотра привычных представлений о силе и тембре звучания. Как известно, реальное значение каждого нюанса нотного текста определяется прежде всего общим характером произведения и смыслом того или иного фрагмента.

Исследуя технику совместного исполнительства, её можно условно расчленить на составные элементы:

- Синхронность звучания;
- Динамика в ансамблевом исполнении;
- Штрихи.

Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля- единого понимания и чувствования партнёрами темпа и ритмического пульса. В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей сказываются очень отчётливо. Незаметное в сольном исполнении лёгкое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма при совместной игре может резко нарушить синхронность-ансамблист в таких случаях «уходит» от партнёров, опережая их или от них отставая.

Малейшее нарушение синхронности улавливаются слушателем. Музыкальная ткань оказывается разорванной, голосоведение, гармония искажаются, и, как неизбежное следствие-теряется контакт с аудиторией.

Единство «чувствования темпа» особенно сказывается в паузах и при длительно выдержанных звуках. Для иных исполнителей музыка, в эти моменты как бы останавливается или разрывается. Не понимая выразительного значения длительной паузы или выдержанного звука, они стремятся скорее миновать тягостное для них место, мысленно ускоряя темп. То, что при этом разрушается метроритмическая структура музыки, остаётся ими незамеченным. Вопросы скорости движения, темпа непосредственно связаны с соразмерностью отдельных звуков и пауз, то есть с вопросами ритма.

Динамика в ансамблевом исполнении. Динамика (изменение силы, громкости звучания) являются одним из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения.

Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. Даже наиболее совершенный в этом отношении инструмент фортепиано-при соединении с другими инструментами получает дополнительную силу и разнообразие звучания.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ НА СТРУННО-СМЫЧКОВОМ ОТДЕЛЕНИИ

Аккомпанирование солистом-инструменталистом имеет свою специфику. 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 ещё на стадии разбора для решения самых различных задач. 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 освоить свою партию.

Существует по крайней мере два момента в аккомпанементе, учёт которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнёром, а со скрипачом, в особенности. Это темпо-ритм и динамика.

Своеобразие темпо-ритмической стороны исполнения ученика определяется постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течение времени фактурой, наконец, распределением смычка. Всё это влияет на характер аккомпанемента. Каждый раз, когда скрипач овладевает новым, не встречавшимся ещё ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

Характерный пример-штрих «сотийе», который часто начинает осваивать с «ТАНЦА» Дженкинсона (прил.1)

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

Ломаные аккорды- ещё один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать когда ученик всё как следует озвучит в аккордах, существенно замедлив при этом темп.

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 престо, смычка у скрипача все равно не хватит. Пианисту лучше не спешить, а скрипачу длить последнюю ноту, на сколько это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не прекратится звучание у фортепиано (прил.3).

Особо стоить остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками струнно-смычкового отделения. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасёт 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 приготовится к игре раньше своего младшего партнёра, 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. Поэтому, нужно как можно раньше ещё 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.

Очень распространённым 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 недолго 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 всё пропущенное. Даже опытный концертмейстер можно растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Таким образом, теоретический и практический анализ некоторых вопросов концертмейстерской практики на струнно-смычковом отделении ДМШ, ДШИ приводит к следующим ВЫВОДАМ:

- Концертмейстер – «проводник» учащихся в огромный и прекрасный мир музыки.
- Ансамблевое исполнение формирует у учащегося устойчивый интерес к занятию музыкой.
- Деятельность концертмейстера в условиях работы с учащимися струнно-смычкового отделения ДМШ и ДШИ глубоко специфична.

З А К Л Ю Ч Е Н И Е

Концертмейстер - это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки , анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – напёрстник его творческих дел, он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог.

Право на такую роль может иметь не каждый концертмейстер – оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Литература

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс.- М.,2002

2. Кудрявцева М.Г. Концертмейстерский класс.-М.,2009

3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения.- Л.,1961

4. Музыкально-энциклопедический словарь, Т.1Ред.Г.В.Келдыш- М., «Советская энциклопедия»,1973

5. Пьесы для скрипки.-М., Музыка ,1978

6. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле. М. ,Музыка, 1986

7. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога.-М.,1996

8. Пьесы и произведения крупной формы, ДМШ 3-4 класс. Хрестоматия для скрипки- М., Музыка, 1987

Приложения