



ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ
**НОВОСИБИРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОЛЛЕДЖ имени А.Ф. МУРОВА**

630099, Новосибирск, ул. Ядринцевская, 46
тел. (383)224-55-31(приёмная)
e-mail: nmk_murov@nso.ru
www.nmkmurov.ru

Отзыв

о методических рекомендациях концертмейстера ГБУДО НСО
ГБДМШ им. Г. Свиридова Баталовой Инны Владимировны
«Музыкально-педагогические аспекты работы концертмейстера
над произведением из скрипичного репертуара ДМШ
«Танец» Э. Дженкинсона»

Методические рекомендации, адресованные концертмейстерам, представляют собой краткие и точные указания, касающиеся исполнительского процесса, методов ансамблевой работы, а также пояснения в области специфики штрихов, динамики, дыхания солирующего инструмента. Всё это можно увидеть и проследить на материале данной работы.

Во вступительном разделе затрагиваются общие проблемы концертмейстерской деятельности — от функций аккомпаниатора до активного включения в обсуждение вопросов интерпретации. Вместе с тем намечаются важные моменты, которые позже раскрываются на примере конкретного произведения.

В основной части рассказывается об изучении пьесы Э. Дженкинсона в классе скрипки. Её очень часто проходят в ДМШ, так как она не только полезна и помогает освоить конкретные приёмы звукоизвлечения, но и понятна и увлекательна в своих художественных задачах. Инна Владимировна подробно описывает все стадии работы над произведением, от разбора до выхода на сцену, встречающиеся трудности и способы их устранения. Хочется отметить живой образный язык, понимание тонкостей ансамблевого исполнения, описание возможных реальных ситуаций, в предвидении которых чувствуется большой опыт и профессионализм автора.

Используемые нотные цитаты помогают ясно представить, о чём идёт речь, глубже проникнуть в содержание рекомендаций.

Несмотря на сознательно ограниченную сферу заявленных проблем, данные рекомендации можно трактовать гораздо шире и применять при изучении не только скрипичного, но и иного инструментального репертуара.

Концертмейстер высшей категории
ГАПОУ НСО НМК им. А. Мурома
Кутергина Оксана Анатольевна.



О.А. Кутергина

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«Бердская детская музыкальная школа
имени Г.В. Свиридова»

И.В. Баталова

**«Музыкально-педагогические аспекты работы концертмейстера
над произведением из скрипичного репертуара ДМШ
«Танец» Э. Дженкинсона»**

Методические рекомендации

г. Бердск
2021

В методических рекомендациях обобщён опыт концертмейстерской работы над конкретным музыкальным произведением в классе скрипки ДМШ, раскрыты исполнительско-художественная и педагогическая составляющие этой работы, изложены её последовательность, образно-содержательное наполнение исполнительской интерпретации и комплекс приёмов педагогического воздействия для обеспечения эффективности и повышения качества образовательного процесса. Цель методических рекомендаций – предложить концертмейстерам, практикующим в ДМШ, вариант собственной активизации, усиления влияния на образовательный процесс, создания оптимальных условий, обеспечивающих удовлетворение от своей профессиональной деятельности и её результатов.

Содержание

Предисловие	6
Музыкально-исполнительские и педагогические аспекты деятельности концертмейстера в процессе работы над пьесой «Танец» Э. Дженкинсона.....	8
Заключение.....	13
Литература.....	14

Предисловие

Профессия концертмейстера всегда предъявляла к специалисту серьёзные, многоплановые требования: это и исполнительское мастерство (артистизм, владение инструментом в техническом и в музыкальном плане), и обладание практическими навыками работы с текстом (умение читать с листа и транспонировать, способность быстро осваивать нотный текст и сразу отличать существенное от менее важного), и определённые психологические качества (многоплоскостное внимание, мобильность, быстрота реакции), и коммуникативные личностные качества, способствующие взаимодействию с другими людьми и т.д. Различным аспектам концертмейстерского труда посвящена разнообразная научная и методическая литература. Вопросам аккомпанемента посвящён сборник методических исследований под редакцией М. Смирнова. Авторы статей объединяет «понимание искусства аккомпанемента как такого ансамбля, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера. Нет, оба музыканта, и солист и пианист, в художественном смысле становятся равноправными членами единого, целостного музыкального организма» (1). О важной роли пианиста в создании художественного образа пишет Мосин И.Э.: «Мастерство концертмейстера, или, по-другому, мастера концерта, заключается не столько в синхронном исполнении нотного текста и выверенном балансе, сколько в создании именно целостного, логичного в художественном и психологическом смысле образа» (2). Бикташев В.Н. подробно рассматривает хорошо знакомые концертмейстерам проблемы (динамический баланс с солистом, проблема взаимодействия солиста и концертмейстера, проблема взаимоотношений концертмейстера с солистом, педагогом), выстраивает их в систему, чтобы их теоретически осмыслить и предложить возможные решения (3).

Исследуются и функции концертмейстера. К примеру, В. Бабюк концертмейстерскую деятельность трактует как «многофункциональное системное образование с ядром в виде творческо-исполнительской функции и периферийных элементов - педагогической и самопознающей функций» (4). Однако можно ли согласиться с понятием периферийности педагогической функции концертмейстера? Исследователи и практики дают ответ на этот вопрос. Так, Д. Лебедева отмечает, что «в процессе обучения студентов концертмейстер вокального отдела является опорой любого вокалиста», в «концертмейстерские часы» концертмейстер проводит занятия с обучающимися без участия

преподавателя (5). Помимо работы над разучиванием репертуара с солистом, концертмейстер обязан осуществлять интерпретацию музыкального произведения как музыкант, участвующий в исполнении, и как более опытный участник ансамбля. «Практика показывает, что в условиях концертного выступления концертмейстер в ходе психологического, аудио- и визуального контакта с менее опытным солистом (учащимся, студентом и т. п.) передает ему часть собственного художественного и артистического опыта. Этот опыт невозможно получить никаким иным способом, так как он базируется на тончайших нюансах совместных действий и ощущений музыкантов» (6). Исходя из вышесказанного следует принять видение гиперфункции концертмейстера, пронизывающей все иные функции, в первую очередь главные - художественную и педагогическую, в «сопровождении» как способе жизнедеятельности в условиях художественно-педагогического процесса, проявляющемся в поддержке любых инициатив в области коллективного музыкального творчества и образования» (7). Этот принцип реализуется в текущей работе над конкретными музыкальными произведениями. Одна из популярных в практике ДМШ пьес скрипичного репертуара – «Танец» Э. Дженкинсона.

Музыкально-исполнительские и педагогические аспекты деятельности концертмейстера в процессе работы над пьесой «Танец» Э. Дженкинсона

«Танец» Э. Дженкинсона – виртуозная пьеса, которая часто предлагается учащимся класса скрипки для освоения нового для них штриха «сотийе». Для овладения штрихом, схватывания учеником мышечно-двигательного ощущения, понимания художественной наполненности этого приёма игры необходимо создать в сознании ученика сюжетную и музыкальную «картинку», раскрыть образное содержание музыки. Итак, преподаватель-скрипач начинает свой рассказ: «Когда-то давным-давно люди встречались с сильфами (эльфами) – волшебными существами из средневековых сказаний. Легенды гласят, что именно сильфы собирают облака и создают снежинки. Штрих «сотийе» очень хорошо подходит для передачи этого волшебного образа. Ведь сильфы - это крылатые, лёгкие, но очень сильные существа, которые населяют воздух. Сейчас ты услышишь, как они танцуют». Хорошо, если концертмейстер не в первый раз аккомпанирует эту пьесу. Но если она ему незнакома, без владения навыками чтения с листа ему будет очень непросто.

Беглый анализ текста: объём (небольшой), форма (трёхчастная с контрастным средним разделом), тональность. Отметим авторские ремарки и редакторские указания: темп *prestissimo*, общий динамический план и отдельные нюансы. И вот уже смычок преподавателя упруго запрыгал на струнах, воздух наполняется трепетом прозрачных крыльев, и концертмейстер, не упуская из внимания партию скрипача, включается в создание единого художественного образа.

Специфика изложения аккомпанемента в крайних разделах предполагает легчайшее, но отчётливое и упругое взятие аккордов и точное соблюдение пауз. Это обеспечит, с одной стороны, воздушность и полётность звучания, с другой, чёткую ритмическую пульсацию. Округло, с плавными окончаниями исполненные лиги придадут изящный, танцевальный характер.



Необходимое условие единства ансамбля – точное выполнение концертмейстером штрихов, акцентов и динамических градаций в местах, где мелодия солиста дублируется аккомпанементом.



Музыка среднего раздела носит тревожный, беспокойный характер, который ей придают акценты, хроматические ходы в мелодии и аккомпанементе, динамические «волны». Начинается гроза – ветер, гром, молния, дождь... Маленькие сифлы мечутся в поисках укрытия...



Звучание аккомпанеента становится более плотным, насыщенным за счёт более развёрнутой аккордовой фактуры, контрапунктирующего синкопирования, как бы отягощающих сопровождение.



Пианисту следует выдержать соответствующую характеру этого раздела звучность: она не должна быть чересчур выразительной, выпуклой, рельефной, чтобы не заслонять сопровождением звучание гибкой подвижной мелодии. Форте не должно быть тяжёлым. Здесь необходимо подстроиться под звучность скрипки, ни в коем случае не перекрывая своим звуком скрипичный. В

кульминационном моменте концертмейстеру, чутко следуя за солистом, лучше не подгонять, а, скорее, оттягивать темп.

А потом мы слышим фанфары, которые возвещают о том, что непогода закончилась и праздник можно продолжить.



Возвращение полётности и стремительности характеризует заключительный раздел. Фортепиано звучит так же, как вначале – упруго, легко, танцевально.

В итоге должно получиться яркое, выразительное, энергетически заряженное исполнение. А как же иначе? Ведь рядом глаза, уши и сердце юного скрипача (а иногда ещё мамы или бабушки). Задача концертмейстера – не только обеспечить начинающего музыканта музыкально-слуховыми представлениями о произведении, но и представить ему наглядно опыт эмоционального проживания музыки, её эстетического воздействия.

Далее работа над произведением делится на два параллельных процесса. Ученик под руководством преподавателя разбирает текст, разучивает его, отработывает элементы, готовится к цельному исполнению пьесы. Концертмейстер, со своей стороны, занимается фактурной проработкой: ищет выразительные средства (шлифует штрихи, мелизмы, выстраивает общий динамический план, уточняет фразировку и отдельные нюансы, работает с педалью), проучивает эпизоды, вызывающие какие-либо затруднения. На этом этапе концертмейстеру необходимо, создавая свою интерпретацию, не изолироваться от партии солиста, от общего композиторского замысла, а заранее представлять звучание своей партии в общем ансамбле.

Наконец, ученик готов к совместным репетициям, и концертмейстер садится за инструмент. Конечно, в этот момент понятно, что «сильфы» ученика пока только учатся взлетать и танцевать в воздухе. Сложный штрих ещё не усвоен в полной мере, темп далёк от заданного жанром пьесы, поэтому юному скрипачу трудно следовать динамике развития музыки, играть в характере. Но концертмейстер с уважением и пониманием сложности относится к стоящей перед учеником задачей: он впервые будет исполнять разучиваемое произведение не один, а в ансамбле с взрослым музыкантом. Начали играть: темп не

сохраняется, целое распадается на фрагменты, в ритме ошибки, интонация неточна.

Что же концертмейстер? Он по-прежнему творит музыку. Так как полнозвучная игра на фортепиано заглушает звучание скрипки, концертмейстер уходит на «второй план». Но это не означает отсутствия выразительности в его игре. Пока приглушено форте? Тем выразительнее пиано и пианиссимо! Облегчённые акценты, тембровое разнообразие аккомпанемента показать необходимо. Это «ляжет» на слух ученику, послужит стимулом для большей выразительности его игры. Невыдержанные длительности и паузы можно исправить ритмической пульсацией в аккомпанементе, интонационные погрешности – озвучиванием мелодии на фортепиано.

Учитывая трудность освоения нового штриха, редко бывает, чтобы учащиеся сразу могли исполнить «Танец» в быстром и стабильном темпе. Как правило, движение замедляется к середине, а в репризе можно ожидать возвращения к темпу. Должно пройти время, чтобы ученик выработал этот лёгкий кистевой штрих. Тем не менее, педагоги по специальности часто просят учеников играть в подвижном темпе, зная наверняка, что темп не сохранится. Ученик должен почувствовать, что он может хоть на коротком отрезке сыграть в нужном темпе, ощутить «вкус» к штриху. Это является важнейшим стимулом для дальнейших занятий. Кроме того, ученик должен выработать в себе уверенность, что сумеет доиграть пьесу до конца. Концертмейстер, аккомпанируя «Танец» Дженкинсона, должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жёсткая заданность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время, и, приобретя необходимый опыт, ученик сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе. Во время проигрываний в «рабочем» темпе ученик и концертмейстер вслушиваются в игру друг друга, а педагогу отводится роль взыскательного слушателя. Именно такие исполнения помогают ученику охватывать произведение в целом, воспринимать свою партию в единстве с аккомпанементом, выявляют наиболее серьезные недостатки и, в конечном счёте, готовят к концертному исполнению. А после этого будет полезным поучить с учеником в замедленном темпе трудные для него места.

Но вот произведение выучено, и наступает самый ответственный этап — игра на экзамене, концерте или конкурсе, когда подводятся итоги классной работы. Пожалуй, ни на одном этапе работы роль концертмейстера не бывает столь значительной, как на открытом выступлении. Должен ли концертмейстер диктовать свою волю во время исполнения, задавая и выдерживая жёсткий темп и ритм? Конечно, нет. Концертмейстер совместно с педагогом всеми силами

должен стремиться передать инициативу ученику. Исполнения в заданном и не подлежащем изменению темпе в учебной работе – это лишь эпизоды, средство «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 не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Тщетно было бы пытаться резкой акцентировкой подгонять растерявшегося солиста – это ни к чему не может привести, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает длительности и искажает ритм.

Очень распространенным недостатком детской игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен знать, в каком месте текста он сейчас играет и не отрываться надолго от нот. Бывает, ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера может сделать эту погрешность почти незаметной. Более каверзной является другая, типично детская ошибка, происходящая от «избыточной честности». Пропустив несколько тактов, ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытные концертмейстеры могут растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается способность сохранять ансамбль с учеником вопреки всем возможным сюрпризам.

Иногда даже способный ученик запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке исполнения. Концертмейстер в этом случае может сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, лучше всего договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в этой ситуации позволяет избежать создания у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память.

Хочется ещё раз подчеркнуть, что особенности детского исполнения диктуют концертмейстеру необходимость проявлять гибкость, мобильность и повышенную степень приспособляемости в ансамбле со своим младшим партнёром. Известный советский пианист-аккомпаниатор Е. М. Шендерович, определяя сущность искусства концертмейстера, отмечал, что в нём «самое главное уметь вовремя повести, вовремя — уступить» (8). Этот принцип полностью применим и к такому специфическому виду деятельности пианиста, как аккомпанемент в классе скрипки ДМШ.

Заключение

Подводя итоги, стоит принять во внимание, что мера успеха всегда будет зависеть от разнообразных объективных обстоятельств: профессионализма преподавателя-специалиста, способностей ученика, степени его включённости в творческий образовательный процесс (чтоб не болел, систематически готовился и занимался), материально-технических условий. Но, тем не менее, глубокое осознание своих творческих и педагогических задач, последовательное и мастерское их выполнение, неформальное отношение даже к незначительным, на первый взгляд, эпизодам, а уж тем более тщательное исполнение сложных и ответственных моментов делают нашу работу яркой, интересной, захватывающей и вдохновенной.

Литература

1. «О работе концертмейстера». Редактор-составитель И. Смирнов. – М., 1974.
2. Мосин И. Э. «Творческая работа в концертмейстерском классе». – СПб., 2017.
3. Бикташев В.Н. «Искусство концертмейстера». – СПб., 2014.
4. Варламов Д.И., Коробова О.Я. «Функции концертмейстера в художественно-педагогическом процессе образовательной организации» // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-2.
5. Д. Лебедева. «Особенности работы концертмейстера класса вокала в музыкальном колледже». – СПб., 2012.
6. Варламов Д.И., Коробова О.Я. «Функции концертмейстера в художественно-педагогическом процессе образовательной организации» // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-2.
7. Там же.
8. Шендерович Е. М. «В концертмейстерском классе: Размышления педагога» (Библиотека музыканта-педагога). — М., 1996.