

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
Детская музыкальная школа г. Гулькевичи

Методическое сообщение представлено на методической конференции преподавателей ДМШ, ДШИ Кропоткинского ЗМО на тему «Формирование у обучающихся комплекса профессиональных компетенций, необходимых для успешного освоения дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства»
от 27.10.2018г.

Методическая сообщение на тему

«Я - концертмейстер»

Методическая работа концертмейстера высшей
квалификационной категории по классу фортепиано

Чуприна Людмилы Васильевны

Гулькевичи 2018 г.

ОТЗЫВ

на методическое сообщение Чуприна Людмилы Васильевны,
концертмейстера высшей квалификационной категории
МБУ ДО ДМШ г. Гулькевичи.

Методическое сообщение представлено на зональной методической
конференции преподавателей и концертмейстеров ДМШ и ДШИ
Кропоткинского ЗМО

«Формирование у обучающихся комплекса профессиональных
компетенций, необходимых для успешного освоения
дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных
программ в области музыкального искусства»
от 27.10.2018г.

Тема методического сообщения: «Я - концертмейстер»

Актуальность темы методического сообщения Чуприна Л.В. состоит в том, что в сообщении достаточно широко и подробно раскрыта профессиональная деятельность пианиста концертмейстера в музыкальной школе. Охвачен весь диапазон деятельности аккомпаниатора в музыкальной школе, изложены конкретные рекомендации и полезные советы начинающим молодым концертмейстерам. В своем выступлении Людмила Васильевна, опираясь на свой собственный опыт, изложила несколько главных аспектов специфики работы концертмейстера. Она заострила внимание, на том, что работая с в музыкальной школе, концертмейстер способствует воспитанию органичной связи между моторно двигательной и эмоционально слуховой сферами, а также способностью музыканта к самовыражению и возможностью максимального раскрытия художественного замысла произведения. Концертмейстер должен интуитивно чувствовать, когда возникает звук, поэтому концертмейстеру приходится сосредотачивать свою музыкальную чуткость.

Тема методического сообщения очень интересна и важна для концертмейстеров, работающих с обучающимися различных специальностей ДМШ и ДШИ и соответствует теме и нормативным требованиям к методическому сообщению.

Концертмейстер высшей
квалификационной категории

МБУ ДО ДМШ им Г. Свиридова г. Кропоткин



О.Н. Черникова

Подпись заверяю:

Директор МБУ ДО ДМШ

им Г. Свиридова г. Кропоткин



В.В. Петров

План

Введение

Глава 1

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДМШ И ДШИ

1.1.

мелодия и сопровождение, исторические предпосылки, сущность
аккомпанемента;

1.2. комплекс необходимых профессиональных навыков, специфика
работы;

1.3. психологические особенности ансамблевого исполнительства;

1.4. чтение с листа как показатель профессиональной мобильности
концертмейстера;

1.5. различные виды транспонирования и формы их реализации, подбор
по слуху;

1.6. особенности работы концертмейстеров при исполнении клавиров.

Глава 2

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ:

2.1. в вокальном классе;

2.2. на занятиях хора;

2.3.

в классе струнных смычковых инструментов;

2.4. в классе духовых инструментов;

2.5. в классе народных инструментов (домра, балалайка).

2.6. роль концертных выступлений, проблема эстрадного волнения

Заключение

Репертуар

Литература

Пояснительная записка

Цель методического сообщения:

обобщить имеющиеся методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой деятельности концертмейстера для того, чтобы укрепить профессиональные позиции концертмейстеров детской музыкальной школы.

Задачи

определить особенности деятельности концертмейстера-пианиста в условиях детской музыкальной школы; сформулировать и упорядочить формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися разных специальностей.

Практическое значение состоит в том, что оно содержит необходимые рекомендации для начинающих концертмейстеров, которые помогут им лучше ориентироваться и совершенствоваться в данной специальности.

Методическое сообщение состоит из введения, двух глав, заключения, рекомендуемого репертуара и списка используемой литературы.

В первой главе раскрыт комплекс навыков, необходимых для деятельности концертмейстера. Вторая глава посвящена особенностям работы концертмейстера с учащимися различных специальностей: вокалистами, солистами инструменталистами, а также в хоровых классах.

В заключении подводятся итоги о специфике творческой деятельности концертмейстера музыкальной школы.

Введение

Помните выражение: "Маэстро, музыку!" Концертмейстер и есть тот самый "маэстро". Среди пианистов эта профессия одна из самых

распространенных. Квалифицированные концертмейстеры востребованы на всех отделениях музыкальной школы, на концертной эстраде, а также в хоровом коллективе.

Солист и концертмейстер это единый целостный творческий союз. Не каждый пианист способен быть концертмейстером. Искусство аккомпаниатора требует наличия высокого уровня исполнительской культуры, профессионального мастерства и особого призвания. Концертмейстер должен уметь бегло читать с листа, транспонировать, быть эрудированным музыкантом. В поле его деятельности попадает большой и разнообразный репертуар.

Работа пианиста концертмейстера в детской музыкальной школе занимает важное место. Творческая собранность, воля, бескомпромиссность художественных требований, неуклонная настойчивость, ответственность в достижении нужных художественных результатов, собственное музыкальное совершенствование отличают концертмейстера, чья задача совместно с педагогом по специальности научить учащегося музицировать в ансамбле, познакомить их с разнообразным миром музыки.

ГЛАВА 1

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

ДМШ И ДШИ

1.1. Мелодия и сопровождение. Исторические предпосылки. Сущность аккомпанемента.

Концертмейстерство

в его различных проявлениях, формируясь в тесном общении с оперной, вокальной, инструментальной музыкой и связанным с ними исполнительством, постепенно обрело статус самостоятельной специфической деятельности. Ее особенность проистекает из сосуществования двух функционально различных партий клавирного

аккомпанеента и солирующего голоса (инструмента), их особого ансамблевого взаимодействия.

Аккомпанемент (от франц. accompagnement, accompagner сопровождать) инструментальное сопровождение одного солирующего голоса, мелодии. Мелодию всегда сопровождают ритм и гармония, но не стоит противопоставлять ритмо гармоническую опору как "вертикаль" "горизонтальности" мелоса.

Содержательность в разной степени присуща всем формам аккомпанеента. "Дело в гармонии... и дело оркестровки... дорисовать...черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной... в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит одним словом, придать ей характер, жизнь,"
-писал М.И.Глинка.

Следовательно на плечи аккомпанеента ложится огромная нагрузка, ибо он должен достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения.

Процесс выделения аккомпанеента в самостоятельную разновидность профессиональной работы пианиста начался во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерно инструментальной и песенно романсовой музыки потребовало особого умения аккомпанировать солисту.Этому также способствовало появление новых концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. Концертмейстеры того времени, как правило, были музыкантами «широкого профиля» и владели многими навыками: игрой с листа хоровой и симфонической партитуры, чтением в различных ключах, транспонированием фортепианных партий и т. д.

Важнейшую роль в становлении искусства аккомпанеента в России сыграли М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Рубинштейн,

С.Рахманинов, Н. Метнер. Благодаря их исполнительской культуре аккомпанемент, как вид искусства вобрал в себя черты, свойственные национальному фортепьянному стилю.

Певучее, «вокальное» звукоизвлечение, образная выразительность, идеальное владение техникой при отсутствии внешних эффектов стали наиболее ценными качествами игры не только в XIX, но и XX веках.

К сожалению, в дальнейшем универсальность пианистов

-концертмейстеров была практически утрачена. Среди причин следует указать все большую дифференциацию всех музыкальных специальностей, усложнение и увеличение количества произведений, написанных для каждой из них. Концертмейстеры стали специализироваться на работе с определенными исполнителями. Начавшееся в конце XIX века вычлениение концертмейстерства в

самостоятельную область творческо исполнительской деятельности завершилось в XX столетии появлением профессии «концертмейстер».

Новая профессия утверждалась в своих правах музыкантами, для которых концертмейстерство стало основным,

а в некоторых случаях единственным

видом творчества. Имена М. Бихтера, А. Меровича, С. Стучевского, М.

Неменовой Лунц, Е. Шендеровича, В. Чачавы и других выдающихся

концертмейстеров стоят сегодня в одном ряду с именами знаменитых

исполнителей солистов. Лучших концертмейстеров отличает не только

высочайший уровень профессионализма, но и наличие исполнительской индивидуальности, творческого почерка.

Сейчас искусство аккомпанемента расценивается как состояние

это качественно новое понятие, которое вобрало в себя весь исторический опыт развития концертмейстерского искусства.

1.2. Комплекс профессиональных навыков концертмейстера. Специфика работы.

Концертмейстер должен хорошо владеть роялем, иметь достаточные

музыкальные данные, уметь охватить форму произведения, а также обладать артистизмом, воображением и способностью вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Ему необходимо быстро осваивать музыкальный текст, комплексно охватывая трехстрочную и многострочную вертикаль. Ему также необходимо иметь педагогическое чутье и такт в работе с учащимися. От мастерства и вдохновения концертмейстера во многом зависит творческое состояние юных исполнителей.

Специфика работы концертмейстера в современной музыкальной школе состоит в том, что ему приходится, сотрудничая с представителями разных музыкальных специальностей, знать особенности игры других музыкальных инструментов, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, следуя лучшим традициям исполнительского искусства. Концертмейстеру ДМШ и ДШИ в его профессиональной деятельности необходимы следующие

знания и навыки

умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;

играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста (коллектива), заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

владение навыками игры в ансамбле;

умение выстроить единый исполнительский замысел с партнером;

умение транспонировать текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами и хором;

знание особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, умение правильно соотносить звучание фортепиано с

различными штрихами и тембрами э

тих инструментов;

знание основных дирижерских жестов и приемов;

знание основ вокала, дыхания, артикуляции, нюансировки;

чутко реагировать на малейшие изменения темпа, настроения, характера исполнения, в случае надобности быть готовым незаметно подыграть мелодию;

умение подобрать мелодию и аккомпанемент.

Концертмейстер должен иметь большой и разнообразный репертуар, отражающий различные музыкальные стили и жанры. Совершенствование отличительная черта любого концертмейстера, который проявляет интерес к новой музыке, знакомится с партитурой тех или иных произведений, слушает их в записи и в живом исполнении. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства. Все это способствует его профессиональному росту и мастерству.

Специфика деятельности концертмейстера состоит в том, что он не солирует, а является одним из участников музыкального действия. Ему приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста, дирижера, сохраняя при этом свою индивидуальность.

1.3. Психологические особенности ансамблевого исполнительства

При сравнении концертмейстера и пианиста

солиста ценность первого нередко ставится под сомнение с точки зрения критериев исполнительского

мастерства. Замечательный концертмейстер XX века, Е.Шендерович,

справедливо отмечал : " Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что нетрудно назвать многих солистов

пианистов, весьма крупных концертантов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно

высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента, однако абсолютно не проявивших себя в амплуа солиста". Юридически данное

положение подтверждается

сохраняющимся различием в статусах педагога и концертмейстера. Таким образом, при высокой практической востребованности в концертмейстерах, имеет место неопределённость типологического статуса профессии, поскольку, совмещая педагогические и исполнительские функции, концертмейстер, образно говоря, «сидит между двумя стульями».

Сложность определения критериев профессионального мастерства объясняется феноменальностью главного качества, которым непременно должен обладать концертмейстер,

интуицией, которую также именуют чутьём, тактом,

«концертмейстерской жилкой». Каждому человеку, чья деятельность связана с высоким уровнем координации действий в группе команде футболистов, операционной бригаде, актёрам на сцене

хорошо знакомо понятие единого психоэмоционального поля, обеспечивающего взаимопонимание и синхронизирующего процесс

совместной работы. В ДМШ концертмейстеры встречаются с учащимися для совместных репетиций и стремятся как можно полнее понять, услышать, почувствовать солистов. При этом психическая энергия их действий объединяется, порождая единое психоэмоциональное поле

. Подобный уровень взаимодействия может быть продемонстрирован концертмейстером с необходимой для профессии развитой интуицией при минимуме совместных репетиций.

Концертмейстер должен обладать вниманием особого рода. Оно многоплоскостное. Его надо распределить не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту или коллективу и дирижеру главному действующему лицу. Все это должно восприниматься целостно и требует огромной затраты душевных и физических сил.

Быстрота реакции, мобильность, воля и самообладание также являются важными составляющими в профессиональной деятельности концертмейстера.

Если учащийся на концерте, экзамене забыл или перепутал музыкальный текст, концертмейстер не должен прекращать игру, он вовремя подхватит солиста и поможет довести произведение до конца. Остановка игры концертмейстера равносильна провалу выступления.

1.4. Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера.

Воспитание навыка быстрой ориентировки в фактуре фортепианного аккомпанеента.

В учебной практике ДМШ и ДШИ требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение охватить характер и настроение произведения. Пианист-солист выносит на сцену прочно выученные произведения. Концертмейстер же в силу специфики своей деятельности иногда не имеет достаточно времени на детальную работу. А порой выходит на концертную эстраду, читая с листа незнакомое произведение.

Приобретается данный навык благодаря регулярному чтению нот с листа.

Прочтению предшествует визуальное ознакомление с нотным текстом.

Концертмейстер должен быстро понять художественный смысл произведения, самое характерное в его содержании; необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного. Тогда появляется возможность читать текст не "нота за нотой", а крупными звуковыми комплексами. В психологии такое явление называется целостным или синтетическим восприятием.

Цель

данного навыка в умении сразу понять структуру произведения, художественную идею и, соответственно его темп, характер, направленность образного развития, темброво динамическое решение.

Аккомпанируя солисту, читая произведение с листа, концертмейстер расчленяет фортепианную фактуру, оставляя самое необходимое, особенно в

ситуации "когда руки не идут". Это главным образом ритмический и гармонический план, а мелодическая линия, как правило, звучит в партии

Акомпанируя солисту, читая произведение с листа, концертмейстер расчленяет фортепианную фактуру, оставляя самое необходимое, особенно в ситуации "когда руки не идут". Это главным образом ритмический и гармонический план, а мелодическая линия, как правило, звучит в партии солиста. Чаще всего в музыкальной практике пользуются такими вариантами упрощения фактуры снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких либо сложных гармонических фигураций и т.д. В связи с этим концертмейстер должен владеть навыками зрительного и слухового охвата всей партии. Трудно бывает тем пианистам, которые судорожно цепляются за все ноты, пытаясь исполнить всю фактуру. "Максимум музыки и минимум нот", говорят опытные пианисты.

При чтении аккордовой фактуры важным моментом является точная зрительная фиксация тех нот, которые при смене гармонии остаются в следующем аккорде, т.к. они закрепляют пальцы пианиста в определенном диапазоне клавиатуры, и уже вокруг них идет варьирование основного текста. Решающим условием непрерывного и выразительного исполнения по нотам является способность предугадывать его варианты изменения.

Навык чтения с листа трехстрочной и многострочной партитуры формируется из нескольких стадий постепенного охвата трехстрочной партитуры: играют только сольная и басовая партии; исполняется вся трехстрочная партитура, но не буквально, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук. Иногда меняется последовательность звуков, снимаются удвоения, при этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом. Пианист внимательно читает поэтический текст, затем играет одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом надо запомнить, в каких местах располагаются цезуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация. Приступая к игре, концертмейстер должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 12 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста.

Чтение с листа не тождественно разбору произведения, оно означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять

художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, чтобы ярче раскрыть музыкальный образ.

1.5. Различные виды транспонирования и формы их реализации. Подбор по слуху

Особое широкое применение транспонирование находит в вокальной практике. Транспонирование в процессе, которого все звуки переносятся вверх или вниз на определенный интервал, позволяет певцу исполнить вокальное произведение в удобной для него tessiture. Основным условием грамотного транспонирования аккомпанемента является мысленное его воспроизведение в новой тональности. Для этого необходимо четко проанализировать тональный и гармонический план, модуляции и отклонения, структуру аккордов и изменение

фактуры. Существуют различные способы и методы транспонирования. Один из них метод гармонического анализа, который предпочтителен при транспонировании с несложной гармонической фигурацией. При транспонировании более сложных аккомпанементов, наряду с выше названными, применяется метод интервального перемещения, при котором зрительные впечатления переводятся в мышечные ощущения. При транспонировании мелодической линии используется анализ интервального рисунка мелодии. Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в определенной

последовательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию. При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием, состоящий в следующем: если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше»; при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в

скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже».

Специфика работы концертмейстера в ДМШ и ДШИ предполагает необходимость обладания такими навыками, как подбор по слуху сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, проигрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т. д. Такие навыки понадобятся при разучивании народных и популярных детских песен, не имеющих нот с полной фактурой.

Гармонизация мелодий по слуху — практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Фактурное оформление подбираемого сопровождения должно отражать жанр и характер мелодии.

Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, во втором эпизоде).

Концертмейстер должен также овладеть

навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с учащимися младшего возраста.

Все вышесказанное предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического и особенно гармонического внутреннего слуха.

1.6. Особенности работы концертмейстера при исполнении клавиров

Работая в старших классах струнных смычковых и духовых инструментов, концертмейстер должен обратить внимание на специфику исполнения переложений оркестровых партий в инструментальных концертах.

Некоторые аккомпанементы хоровых произведений тоже являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. "Клави́р является произведением, рожденным не для рояля, а переложением, единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте," писал Е.Шендерович. Специфика клави́ров состоит в том, что композиторы, создавшие замечательные оркестровые партитуры, в работе над клави́ром часто не учитывали особенности пианизма, перенасыщая фортепианную фактуру, затрудняя естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии клави́ра. Поэтому концертмейстерам необходимо упрощать эту фактуру, не в ущерб музыке, опираясь на личностный опыт, изобретательность и владение элементами импровизационности.

Среди более конкретных пианистических рекомендаций обозначим следующий ряд:

более удобное распределение рук (например, собрать весь гармонический фон в левой руке, оставив правой одну или две гармонических ноты, и это сразу придаст ей большую свободу и эластичность, а играемой мелодии большую выразительность);

если голоса распределяются далеко друг от друга, можно менять фактуру так, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения ;

чередование рук в случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры;

повторяющиеся ноты редко удобны, поэтому их можно распределить между руками, ломаные октавы можно исполнять также *martellato*;

тремоло и сокращенную запись метрически ровных последовательностей нужно строго дифференцировать, и сначала показывать весь аккорд, а потом чередовать его части;

интервальные и аккордовые последовательности можно упростить для достижения нужного темпа и блеска в легких и непринужденных пассажах.

Перед концертмейстерами, исполняющими клави́ры, возникают трудности не только фактурного порядка. Не менее важными становятся вопросы звукоизвлечения (в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов).

Говоря о многотембровости фортепианного звучания, нужно сделать акцент на степень музыкальной одаренности концертмейстера, его умение воплотить на рояле различные тембральные краски. В этих случаях пианисту желательно ознакомиться с оркестровой партитурой сочинения и звукозаписью, чтобы иметь представление об оркестровых красках оригинальной версии. Нужно стремиться передать тембровую окраску тех или иных инструментов.

Следует учесть, что многие темпы при исполнении на рояле несколько «сдвигаются». Обусловлено это невозможностью достигнуть протяженности звучания аналогичной оркестровой. Атака звука у пианиста, безусловно, более

определенная, чем у любой оркестровой группы. Необходимо учитывать еще один важный момент. Пытаясь воплотить на рояле «объемное» оркестровое звучание (особенно в кульминациях), концертмейстеру важно не допустить форсированного, жесткого звука при игре фортиссимо, соизмерять звучание фортепиано с возможностями солиста или хора.

Инструментальные концерты, как правило, имеют двойную экспозицию и возникает необходимость сделать купюру. Признаком хорошей купюры ее незаметность. В произведениях, имеющих выдающуюся ценность, желательно совсем обойтись без купюр.

Глава 2

РАБОТА

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

2.1.

В классе вокала

Работая с вокалистами, концертмейстер обязан подходить индивидуально к каждому исполнителю, учитывая степень творческой активности ученика, состояние его певческого аппарата.

На первом уроке концертмейстер демонстрирует новое произведение, исполняя его несколько раз. В этом случае пианист может проинтонировать голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, или воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом (при этом необязательно исполнять всю фактуру). Важно сразу объяснить замысел композитора, увлечь и заинтересовать певца. Юному вокалисту необходимо пропеть мелодию нотами или голосом, следует выполнять эту работу последовательно, по фразам.

Концертмейстер должен понимать специфику работы с вокалистами и обращать внимание на следующие моменты:

- точность воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии;
- целесообразная расстановка дыхания;

прочтение поэтического текста; четкая дикция и артикуляция; динамика и балансировка звука.

Причины неточной интонации различны. Это может быть отсутствие определенных вокальных навыков, недостаточно развитый слух, физическое состояние ученика в день урока. Необходимо указать на интонационные ошибки в воспроизведении мелодии и помочь устранить их. Для этого полезно проследить гармоническую последовательность в аккомпанементе и соотношение ее с вокальной мелодией.

Юные певцы нередко небрежно относятся к ритмическому рисунку мелодии, что соответственно искажает художественный замысел композитора. Полезно предложить ученику исполнить мелодию целиком или конкретную фразу, одновременно тактируя (хлопая в ладоши) или дирижируя. Концертмейстер при этом помогает вокалисту, играя партию аккомпанеента аккордами, сохраняя пульс произведения.

С точки зрения агогики внимание концертмейстера должно быть направлено на взятие дыхания учеником, ферматы, tenuto, паузы. Допустимо при исполнении длинных нот вокалистом слегка ускорять темп в сопровождении. Целесообразно отметить в фортепианной партии цезуры (взятие дыхания).

Основу содержания вокального произведения составляет поэтический текст, поэтому необходимо обратить внимание ученика на его вдумчивое прочтение с верными логическими ударениями, смысловым и паузами. При этом не забывать, что в работе над фразировкой целесообразно идти от музыкального содержания. Важно выявить наиболее значительные фразы, определить кульминацию и помнить, что слово должно быть не только хорошо произнесено, но и "окрашено

" настроением всего произведения. Донесение до слушателей поэтического текста зависит от дикции вокалиста

произношения гласных и согласных, которая в свою очередь зависит от подвижности артикуляционного аппарата певца (рот, губы, язык, мягкое и твердое нёбо).

Необходимо помогать вокалисту правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Следует объяснить, как постепенно готовить кульминацию, не допуская динамического предела в низком и среднем регистрах. Вредны пробы высоких нот, если ученик еще не готов к ним, т.к. нерациональная певческая нагрузка разрушающим образом действует на голосовой аппарат, переутомляя его. Концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности зависит и звучание солиста. Выразительное, тонкое исполнение фортепианной фактуры приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от форсированного звука.

2.2

На занятиях хора

Среди концертмейстерских специализаций деятельность концертмейстера хора является наиболее трудоемкой.

Концертмейстер хора работает с солистами, коллективом и его группами; он имеет дело с хоровой партитурой; работает с клавишной версией оркестровой партии; он подчинен не столько ансамблевым установкам и своим художественным находкам, сколько воле третьего лица дирижера-хормейстера.

Можно выделить несколько этапов работы концертмейстера над фортепианной партией в произведениях для хора:

первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком с совмещением вокальных и фортепианной партий;

выучивание своей партии и хоровой партитуры;

правильное определение темпа, динамическое разнообразие;

репетиционный процесс в ансамбле с хором;

воплощение музыкально

исполнительского замысла в концертном исполнении.

Перед тем как выйти к хору с новым произведением, концертмейстер знакомится с ним во внеурочное время. Для предварительного ознакомления концертмейстера с хоровым произведением есть своя методика. Сначала рекомендуется сыграть вокальные партии в совмещенном виде на рояле, а также ознакомиться с каждой партией отдельно путем интонирования ее голосом.

Задача пианиста

увлечь и заинтересовать хористов при первом исполнении хорового сочинения. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, штрихи, соблюдение цезур для взятия дыхания и т. д.). Умение «пропеть» на фортепиано мелодию является

свидетельством мастерства, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера и, не в последнюю очередь, от его любви к голосам, к хору. Это поможет хористам понять сущность нового произведения. Здесь не обойтись без

навыков беглого чтения хоровой партитуры с листа, а также без умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Одним из важных навыков концертмейстера хора

является умение играть «под руку», т. е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомиться с основными приемами

дирижирования, с 2х, 3х, 4х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звук

а», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки.

Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен учитывать, что любой хоровой коллектив обладает возможностями, намного превосходящими возможности одного певца и по динамике и по гармонической насыщенности, а потому и игра концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной. Целесообразно найти такое звучание фортепианной партии, при котором пианист не будет ни «под» хором, ни «над» ним. О достижении звукового баланса Дж. Мур пишет, что "... до тех пор, пока аккомпаниатор не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. При этом ему будет казаться, что он достиг звукового баланса, но подобное исполнение не доставит удовольствия ни искушенному слушателю, ни певцу, лишенному столь нужной ему поддержки."

В повседневной практике концертмейстер имеет дело с тремя видами нотного текста, а именно текстами для хора а capella; текстами произведений, написанных для хора и фортепиано; текстами переложений произведений для хора с оркестром т.е. с клавирами. Необходим дифференцированный подход к каждому из видов нотного текста.

Концертмейстер должен наладить особую духовную связь с хормейстером и всецело разделить с ним ответственность за те или иные аспекты интерпретации. Стремление объединиться в творческих устремлениях с партнером, будь то вокалист, дирижер или хоровой ансамбль одно из главных

условий успешного ансамбля. По мнению Е. Шендеровича, «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом,

это основное условие для работы ... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера».

2.3 В классе струнных смычковых инструментов (скрипка, виолончель) особенностью работы в классе струнных смычковых инструментов является раннее приобщение юных скрипачей и виолончелистов к ансамблевому музицированию, так как их репертуар от начальных до выпускных

классов строится в основном на работе с концертмейстером.

Работая с солистами

инструменталистами, концертмейстер обязан

обращать внимание на следующие аспекты :

точность воспроизведения солистом звуковысотного рисунка мелодии;

согласованность штрихов и фразировки;

синхронность звучания (единство темпоритма);

сбалансированное звучание (единство динамики);
единство интерпретации.

Задача концертмейстера

совместно с преподавателем подготовить

ученика к концертному выступлению. Сначала партия разбирается, исполняется фрагментарно, затем подряд от начала до конца (репетиционно). Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией, пианист может подыграть мелодию, как это делается в вокальных классах. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться её на своём инструменте, контролируя расстояние между пальцами при взятии того или иного звука.

Концертмейстер должен внимательно слушать партию скрипача и стараться воплощать в своей игре его штриховые особенности. Здесь есть свои нюансы. Особое место занимает *pizzicato*. Звуки *pizzicato* неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. В этом случае уместно пользоваться левой педалью *Detache*, в отличие от связного *legato*, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. Этот прием не имеет специального обозначения, обычно на него указывает отсутствие лиг над нотами.

Звучание этого штриха зависит от того, берется оно всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. У пианистов этому штриху соответствует прием *non legato*, исполняемый с опорой всей руки.

Разнохарактерные приемы *staccato* аналогичны фортепианным, но имеют специальные обозначения: *spiccato*, *sautille*, *martle* и другие. Имитируя штрихи скрипки и виолончели, пианист должен с особой тщательностью использовать педаль. Нужно точно следовать фразировке солиста. Его исполнительское дыхание, развитие темы на *crescendo* и *diminuendo*, *ritenuto* при подходе к кульминации должно быть согласовано с партией фортепиано.

Целостность и законченность исполнения в ансамбле зависит от темпоритма. Нарушение синхронности искажает художественный замысел произведения.

Необходимо держать взятый темп, легко переключаться на новый, иметь «темповую память» для возвращения к первоначальному темпу. Концертмейстер в ансамбле с солистами инструменталистами выполняет функцию дирижера, он не только аккомпанирует партнеру, но и ведет за собой, направляя общее движение. Существенно влияют на синхронность в ансамбле

фактурные трудности в партии ученика, такие как:

двойные ноты (на их озвучивание тратится время, что приводит к замедлению темпа);

ломаные аккорды (начало аккорда берется за счет предыдущей доли, поэтому играть сопровождение надо немного позже, чтобы не разойтись с

солистом в тексте); флажолет
своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом
(нередко ученики берут его с опозданием, поэтому пианист не до
лжен спешить и играть свою партию тише);
длинные ноты (зависят от умения ученика вести смычок, которого обычно
не хватает: если он недодерживает или сокращает длинные ноты во время
пауз у фортепиано, то концертмейстер временно заполняет паузу
аккордами; если длинная нота звучит в конце кантилены, то
концертмейстеру не стоит ускорять темп, а лучше спокойно доиграть свою
партию до конца).

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь
следует обращать внимание на соблюдение звуков
ого баланса. Концертмейстер
должен уметь остаться «в тени солиста», соизмеряя свою игру со звуковыми
и эмоциональными возможностями ученика, которые зависят от его
музыкальности, технической оснащенности и инструмента, на котором
он играет. В произведениях, где партия рояля является типично
аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, и
наоборот, если основная мелодия звучит у
фортепиано, пианист выходит на первый план. Некоторые произведения
строятся по принципу диалога, где оба партнера равноправны. В этом случае
концертмейстеру надо развивать творческое воображение, чтобы
“разбудить” солиста, добиваясь подобных красочных интересных решений
от него. Совместная игра концертмейстера с солистом или солистами
отличается от сольной тем, что общий план и все детали интерпретации
являются плодом раздумий и творческой фантазии нескольких исполнителей
и реализуются их объединенными усилиями. Д.Ф.Ойстрах писал о том, что
ансамблевая игра доставляет удовольствие не только слушателям, но, в
первую очередь, и самим

исполнителям, и должна сопровождать музыканта в течение всей его жизни.

2.4. В классе духовых инструментов

Особенностью работы концертмейстера в классе духовых инструментов
является понимание специфики каждого инструмента в отдельности.

Духовые инструменты делятся на группы деревянных духовых и медных
инструментов. К группе деревянных духовых относятся: флейта, гобой,
кларнет, фагот, саксофон. Флейта обладает самым высоким в своей группе
звуком и превосходит другие инструменты по техническ
им возможностям. Учитывая большие виртуозные возможности флейты,
концертмейстеру важно иметь
тонкую слуховую ориентацию, так как их возможность превышает
подвижность человеческого голоса. Гобой самый заметный инструмент по
колористической особенности звуча
ния, лучше всего звучит в среднем регистре. У кларнета тембр

более открытый, бархатистый, грудной. При исполнении в низком регистре от исполнителя требуется очень мягкая игра, фортепиано в этом случае должно звучать очень деликатно. Фагот наиболее низкий по тембру из деревянных духовых, в разных регистрах звучит по разному, от этого меняется и громкость звучания. Саксофон имеет широкий диапазон звучания, тембр мягкий, певучий, но энергичный, обладает большой силой звука.

К группе медных духовых инструментов относятся валторна, труба, тромбон, туба. Валторна обладает звуками большой силы, но звук не такой открытый и звонкий, как у других медных инструментов. Труба самый яркий по тембру инструмент, большой силы и яркости достигает в верхнем регистре. Звучность тромбона велика, тембр меняется от мрачного характера к более мужественному и светлому по мере повышения звука. Самый низкий инструмент из группы медных духовых с суровым тембром звука туба. Игра с тубой представляет особую сложность, так как звучание находится на пределе слуховой дифференциации, поэтому требуется осторожное исполнение басов.

Основополагающим фактором работы с учащимся является понимание организации дыхания. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста и принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать частоту строя духового инструмента с учетом разогрева.

В работе с медными духовыми инструментами есть свои особенности.

Они касаются нестандартного типа настройки (несовпадение соотношения реального звучания и нотной записи). Для настройки обычно используется нота

до, то есть концертмейстер должен дать для настройки си

бемоль. Разучивая с учащимся его партию, концертмейстер должен транспонировать ее в реально

звучащую тональность. Особенность медных инструментов заключается в использовании мундштука, следовательно, прерывания воздушного столба за счет напряжения губ исполнителя. Для того чтобы не допустить перенапряжения губ, требуется разогрев

мышц губ путем разыгрывания

исполнения длинных нот, гамм и арпеджио, занятия должны проходить строго регламентированно.

Конструкция медных духовых инструментов (широкий воздушный столб, большой раструб, особый сплав металла) такова, что они имеют самое мощное звучание из всей группы духовых инструментов. Как правило, фортепианная партия для них отличается насыщенной фактурой, динамичностью и требует хорошей технической оснащенности и регулярного поддержания пианистической формы.

Духовые инструменты одноголосны по своей природе, поэтому на концертмейстера ложится важная роль: донести до учащегося основные

гармонические и тембровые звучания. Очень важно воспитать в учащемся умение слышать и контролировать голос и интонацию своего инструмента, а также слышать сопровождающую партию. Здесь важна творческая инициатива концертмейстера, который не просто сопровождает инструмент, но и помогает правильно понять структуру и композицию данного произведения, глубже проникнуть в смысл композиторского замысла.

При знакомстве с произведением

имеет смысл проиграть обе партии с упрощением фортепианной фактуры,

оставляя гармоническую основу. Часто аккомпанемент для духовых инструментов изобилует виртуозными пассажами, двойными нотами, аккордовыми последовательностями. Все это

требует регулярной работы над совершенствованием пианистических навыков.

2.5. В классе народных инструментов (домра, балалайка)

Работая с исполнителями на струнных народных инструментах и учитывая особенности их тембров, концертмейстер должен уделять большое внимание звукоизвлечению на фортепиано. Чтобы сохранить звуковое единство ансамбля, пианисту часто приходится имитировать исполнительские приемы и штрихи народных инструментов (домры и балалайки), облегчая фактуру и используя многообразие пианистического туше.

Все многообразие приемов игры на балалайке основано на двух способах звукоизвлечения:

ударном и щипковом. К приемам, имеющим ударную природу звукообразования, относятся: бряцание, тремоло, переменные удары, пиццикато, удар большим пальцем правой руки. К щипковым приемам относятся: пиццикато, подцеп, дробь, вибрато. Кроме указанных выше, существует комбинированный способ звукообразования, который включает в себя элементы удара и щипка. К нему относятся гитарные приемы, вибрато и большая дробь. Наибольшей трудностью для концертмейстера является исполнение с балалайкой приемов игры глissандо, где важно умение учащегося своевременно подойти к завершающим звукам и четко их зафиксировать, а концертмейстеру услышать этот момент. Для того, чтобы выстроить звуковой баланс, необходимо частое использование левой педали.

Особенностью игры на домре является использование медиатора. Звуки на домре извлекаются равномерными по силе ударами медиатора по струне.

Основные приемы

одинарные, двойные удары, тремоло. Кроме того, используются специфические приемы: пиццикато, вибрато, дробь, скольжение медиатора по струнам, флажолеты. Тембровая окраска изменяется от положения

рук на инструменте

: у подставки, на грифе, за подставкой и даже без

определенной высоты.

Передвижения руки солиста по грифу, смена штриха, взятие медиатора требует времени. Концертмейстер должен чувствовать момент атаки звука на домре и балалайке, также следует учитывать динамические возможности

инструментов, имеющих ударно щипковую природу звукоизвлечения. В процессе работы с учащимися возникают проблемы, связанные с недостаточным освоением приемов игры, от чего может зависеть единство темпа и ансамбля с концертмейстером.

Исполнительский репертуар отличается большим количеством обработок русских народных песен. Многие из обработок построены по принципу возрастания темпа к концу произведения. Часто роль смены темпа поручается концертмейстеру. Здесь важно задать правильный темп в следующем разделе, а также уметь поддержать это нарастание, чтобы ученик шел за концертмейстером. Для гармоничного развития учащихся в классах народных инструментов используются произведения мировой классики, фортепианная партия которых зачастую перегружена фактурно и требует более прозрачного исполнения. Использование правой педали в этом случае должно быть ограничено (чаще только для обозначения сильных долей и акцентов).

2.6. Роль концертных выступлений, проблема сценического волнения

В период обучения учащимся приходится часто выступать перед аудиторией на зачетах, академических, классных концертах, экзаменах, конкурсах, фестивалях. Поэтому одним из самых существенных моментов является его поведение на эстраде, сценическое самочувствие. Вся работа, которая велась учеником над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления;

только оно определяет меру выученности материала, степень одаренности

ребенка, его психологическую устойчивость и многое другое.

Исполнительское поведение требует особого воспитания. Немаловажную роль для выступлений на эстраде играют первые выступления ученика. Начинать можно с классных концертов, учитывая, что дети младшего возраста с удовольствием играют перед своими сверстниками и родителями, практически не волнуясь. Важно понимать, что состояние, которое именуют "концертным или

эстрадным" волнением,

явление положительного порядка. Педагог совместно с

концертмейстером обязан так вести учебный процесс, чтобы ученик воспринимал выступление как награду за труд, праздничный процесс, а не повинность. Неудачное выступление на концерте может стать "психологической травмой", нарушающей дальнейшее продвижение ученика.

Концертмейстеру следует изучить личностные особенности ребенка,

отрицательные и положительные стороны его психики, характера, эмоционально

волевой сферы. Необходимо определить и тип темперамента ученика.

Сангвиник быстро увлекается, но рано остывает, играет ярко, хвастливо, но не склонен к глубине. Не обижается на критику, но быстро забывает её. Недорабатывает текст.

Холерик

волнуется сильно, увлечённо играет, если пьеса нравится, и может сыграть даже лучше чем на репетиции. Замечания вызывают злость, обиду, ищет причины вонне, если неудачно выступил.

Флегматик

тугодум. Уравновешен, настойчив, трудолюбив, трудоспособен.

Но мало эмоционален. Замечания принимает деловито, молча, не спорит.

Меланхолик

малороботоспособен, быстро утомляется, замечания принимает болезненно. Эмоционален, неудачи переживает долго.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками

солистами. Выйдя на сцену,

концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Нужно как можно раньше, еще в классе, научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвлекается от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Концертмейстеру не следует диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм.

Концертмейстер и педагог должны стремиться выявить инициативу ученика.

«Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как средство эмоционально разбудить ученика.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и к

онцертмейстер должен быть к нему готов: знать, в каком месте текста он сейчас играет, помочь сделать эту погрешность менее незаметной.

Более каверзной является другая типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. 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

ученик может запутаться в тексте и останавливается. Во

избежание такой ситуации лучше обговаривать до концерта, с каких мест может

быть возобновлено исполнение.

Концертмейстер хора часто оказывается в ситуации, когда нет возможности репетировать в концертном зале накануне выступления, и пианист вынужден приспособливаться к акустике зала, звучанию хора и рояля прямо во время выступления. В этом случае концертмейстеру необходимо проявить исполнительскую волю, мобилизовать свое внимание, контролировать звуковой баланс и сохранить свободу "пальцевую" и "умственную". Успех выступления

зависит от предварительной домашней работы концертмейстера, которую нужно

рассматривать, как повседневный, упорный и терпеливый труд. Необходимо также развивать свою ис

полнительскую память, т.к. наиболее неудобные в пианистическом плане места в фортепианной партии иногда рекомендуется

учить наизусть. "На эстраде надо только слушать себя и следить за логикой исполнения. Исходная точка создается раньше", говорил К.Н.Игумнов.

Роль концертных выступлений велика. Для учеников они носят воспитательный характер

заставляют проявлять характер и волю,

концентрируют внимание и

самоконтроль. "Даже если они (

ученики) не станут артистами, то на родительских и академических концертах они почувствуют

захватывающий дух сцены, они будут заниматься, гордиться собой, им будет к чему стремиться дальше,

-говорил Л.Баренбойм,

-познать артистическое

самочувствие полезно всем, это пригодится в любой работе». Для

концертмейстеров роль концертных выступлений не менее значима. Чем чаще он музицирует на эстраде, тем меньше у него страх перед аудиторией, боязнь ошибиться, забыть ноты. Остановка игры концертмейстера равносильна провалу.

Заключение

Работа концертмейстера в ДМШ и ДШИ включает в себе творческую деятельность, которая проявляется в работе с учащимися любых специальностей.

Мастерство концертмейстера требует от пианиста разностороннего музыкально

исполнительского дарования, ар

тистизма, владения ансамблевой

техникой, навыками чтения с листа и транспонирования.

ля педагога концертмейстер

правая рука и первый помощник,
музыкальный единомышленник.

Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер
партнер,

помогающий созданию и воплощению единого художественного образа.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера
предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности:
большого объема внимания и памяти, высокой работоспособности,
мобильности реакции и находчивости в неожиданных ситуациях, выдержки и
воли, педагогического такта и чуткости, увлеченности и любви к своей
работе.

Концертмейстер

это призвание, которое по своему предназначению
сродни труду педагога.

Работа концертмейстера уникальна
и увлекательна, его

роль в учебном процессе детских школ искусств неоспоримо велика.

Литература

- Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социальнокультурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. Тамбов: М.: "Музыка", 1979.
- Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII XX веков: фортепианно Магнитогорск, 2003.
- Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч трудов.
- Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства //
- Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно практической конференции

Концертмейстер высшей квали-
фикационной категории
МБУ ДОШИИ г. Тульчинск

 Н.В. Кузнецов