Государственное бюджетное учреждение

дополнительного образования

детская музыкальная школа №1

Методическое сообщение

«Специфика работы концертмейстера в классе духовых инструментов»

Выполнила: Шындыбаева З.М.,

концертмейстер

Заслушано на заседании отдела

школы молодого специалиста

02.11.2022г.

г.Байконур, 2022г.

**Содержание**

1.Введение.

2.Исполнительские и методические особенности мастерства концертмейстера.

3.Педагогические особенности деятельности концертмейстера.

4.Специфические задачи концертмейстера при работе над произведениями для духовых инструментов.

5.Заключение.

6.Список литературы.

**Введение**

Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

К.П. Виноградов

Работа концертмейстера в детской музыкальной школе занимает совершенно особенное место. Деятельность этого специалиста связана с дополнительными сложностями и особой ответственностью в связи с возрастными особенностями детского исполнения. Вместе с педагогом он приобщает ребенка к миру прекрасного, помогает ему выработать навыки игры в ансамбле, развить музыкальность и общую культуру.

Прежде чем приступить к анализу творческих, педагогических и психологических функций деятельности этого специалиста, следует разобраться с сущностью понятия «концертмейстер». Как правило, в первую очередь – это пианист, аккомпанирующий солирующему исполнителю. Однако музыкальная энциклопедия определяет, что концертмейстером, во–первых, называют первого скрипача оркестра, который иногда заменяет дирижера и в обязанности которого входит проверка правильности настройки всех инструментов оркестра; во–вторых, так называют музыканта, возглавляющего каждую из групп струнных инструментов оперного или симфонического оркестра; и уже в–третьих следует считать, что это пианист, помогающий исполнителям разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах.

В детских музыкальных школах концертмейстер, как правило, исполняет аккомпанирующую партию в произведениях, написанных для солирующего инструмента с сопровождением фортепиано. Его работа предполагает знание специфики исполнения на солирующем инструменте, умение контролировать качество исполнения, понять причины возникновения недостатков в исполнении и подсказать при необходимости правильный путь к их исправлению.

Настоящая работа является попыткой обобщения личного опыта автора на основе системного изучения научной и методической литературы, связанной с изучением концертмейстерской деятельности в ракурсе системного единства ее базовых и специфических компонентов.

**Исполнительские и методические особенности**

**мастерства концертмейстера**

Концертмейстерское исполнительство является важнейшим видом практической деятельности музыканта. Неправильно считать, что оно играет лишь подсобную, служебную роль гармонической и ритмической поддержки партнера. Напротив, концертмейстер в процессе исполнения становится полноправным членом целостного и сплоченного музыкального единства.

Специфика мастерства концертмейстера в том, что она требует от пианиста подлинного артистизма, разностороннего музыкально–исполнительского дарования, понимания особенностей игры на инструментах в тех классах, где он работает.

Анализируя разнообразие и сходство особенностей работы на различных отделениях, можно выделить несколько требований к деятельности концертмейстера детской музыкальной школы.

1.Умение и готовность «быть на втором плане». Отсутствие этого качества приводит к тому, что аккомпанемент заглушает солиста, нарушает ансамбль и нарушает звуковой баланс.

2.Предельно точное следование тексту, соблюдение динамики и агогики.

3.Умение изменить и облегчить аккомпанемент, написанный композитором, без учета технических неудобств пианиста и особенностей фортепианного исполнения. В частности, в процессе разучивания произведения с хором или солистами можно применить метод вычленения сольной партии или хоровой партитуры, сводя фортепианную партию к основным гармоническим и ритмическим функциям. Этот метод предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстеры должны создать полноценную звучность аккомпанемента, а в переложениях, стремиться по возможности к оркестровой масштабности рояля.

4.Совершенно необходимое концертмейстеру является развитое умение читать с листа и транспонировать. При экзамене или на концерте чтение партии с листа и транспонирование почти не встречаются, но в рабочем процессе эти навыки совершенно необходимы.

5.Деятельность концертмейстера часто приближает его по функциям к дирижеру. Следовательно, ему требуются такие черты, как дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение объединять ансамбль и всю форму исполняемого произведения в целом.

Актуализация описанных требований возможна лишь при полном взаимодействии концертмейстера с педагогом, при абсолютном профессиональном единстве. Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

Дополним, что концертмейстер должен быть очень эрудированным музыкантом, в поле деятельности которого находится огромный и разнообразный репертуар.

Е.А.Пономарева отмечает, что концертмейстер должен иметь профессиональный комплекс, составляющими которого являются:

1.Любовь пианиста к концертмейстерскому исполнительству.

2.Пианистическая оснащенность, без которой невозможно решение музыкальных задач.

3.Чувство партнерства, сопереживания.

4.Умение подчиняться творческой воле солиста, стать с ним единым музыкальным целым, порой в ущерб своим музыкальным амбициям.

5.Знание специфики инструментального и вокального исполнительства: штрихи (у струнников), дыхания (у певцов и духовиков), агогика (у тех и других), тесситура (у вокалиста).

6.Быстрота реакции на сцене во время исполнения.

7.Дирижерское предвидение и предслышание, иногда “спасающие ситуацию” во время публичного концерта.

8.Умение читать разную фактуру, выделяя главное, видеть и различать технические комплексы (арпеджио, гаммы), особенно при чтении с листа.

Это далеко не полный перечень необходимых профессиональных качеств, необходимых в работе концертмейстера. Работа концертмейстера в разных инструментальных классах, с хором, солистами или в работе с всевозможными коллективами имеет как общие, так и в каждом конкретном случае свои специфические особенности.

**Педагогические особенности деятельности концертмейстера**

Функции концертмейстера носят во многом педагогический характер, так как участие в подборе педагогом программы, совместное разучивание музыкального произведения способствуют развитию индивидуальности и музыкальности солиста. Педагогическая сторона деятельности пианиста требует использования собственного концертмейстерского опыта (выразительное исполнение, которое способствует восприятию формы, метроритма, лада и других средств художественной выразительности), ряда специальных умений и навыков в области смежных исполнительских дисциплин, знаний в сфере психологии и педагогики. Концертмейстер должен обладать чувством профессионального долга, ответственности за художественный результат, культурой общения, проявлять педагогический такт, терпение, оптимизм в решении поставленных задач.

Педагогические вопросы деятельности концертмейстера основываются на всестороннем анализе произведения, определении стилистических особенностей, технических трудностей, исполнительских средств музыкальной выразительности. Концертмейстер обязан ознакомиться с историей создания сочинения, с жанровой и структурной спецификой. Необходимо хорошо знать партию партнера (особенности развития мелодии, ритма, фактурного изложения, динамики развития и пр.), так как фортепианная партия и партия солиста представляют собой единое целое.

Профессиональный концертмейстер часто общается с солистом не только посредством музыки, но и посредством слов. Отсюда следует, что он должен ярко и образно говорить о музыке, в ясной, доступной форме делиться всеми необходимыми соображениями, касающимися исполнения сочинения. Значение словесных характеристик велико уже потому, что связанные с содержанием исполняемого сочинения, они способствуют развитию творческой инициативы.

Отметим, что чрезмерная активность аккомпаниатора, выражающаяся в отстаивании своего представления об исполняемом произведении, отрицательно влияет на творческий процесс. Концертмейстеру следует тактично выразить собственную позицию. Антитезой авторитарной манеры общения можно считать безликую пассивность концертмейстера. Отсутствие творческой инициативы не вызывает вдохновения у партнера по ансамблю. Важно придерживаться «золотой середины» в творческом взаимодействии. Опытный концертмейстер, как и чуткий педагог, помогает выступающему устранить эмоциональное напряжение, предконцертное волнение и достигнуть ощущение комфортности сценического выступления. Он создает необходимое эмоциональное состояние, увлекает солиста и помогает ему осмыслить содержание произведения, подводит к предчувствованию кульминации, концентрирует внимание на художественной стороне исполнения, избавляет от излишнего волнения.

**Специфические задачи концертмейстера при работе**

**над произведениями для духовых инструментов**

Класс духовых инструментов отличает обилие и разнообразие инструментов, каждый из которых отличается особенностями строения и звукоизвлечения, спецификой исполнения, которые концертмейстер должен учитывать при аккомпанементе.

В основе обучения детей игре на духовых инструментах лежит воспитание музыканта в самом широком смысле этого слова. Обучающиеся активно участвуют в различных концертных мероприятиях, и концертмейстер постоянно должен находиться в состоянии концертной готовности. Репертуар отделения духовых инструментов разнообразен по содержанию. Значительный объем занимают произведения эстрадного и джазового направления – музыка сложнейших ритмических сочетаний. Здесь особенно необходимы такие навыки творческого музицирования, как транспонирование и чтение с листа сложных конфигураций, умение держать темп и метроритм. Из технических приемов звукоизвлечения предпочтительней пальцевая атака, максимальная весовая игра от плеча. Часто тембральная окраска в своем воплощении на рояле зависит от регистра.

При аккомпанировании духовым инструментам нужно учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке, контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева, а также особенности конкретного инструмента. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с кларнетом или саксофоном может быть больше, чем при аккомпанировании флейте, фаготу. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать степень общего и музыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного духового инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играют ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер не будет выставлять напоказ преимущества своей игры, оставаясь «в тени солиста», подчеркивая наиболее сильные стороны его игры.

Следует особо остановиться на особенностях концертных и экзаменационных выступлений с учениками духового отделения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки флейты или кларнета нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником. Нередко ученики, особенно в младших классах, начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще 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.

Случается, что ученик, несмотря на неплохую подготовку в классе, не справляется на концерте с техническими трудностями произведения и отклоняется от темпа. Не стоит резкой акцентировкой подгонять уставшего и растерянного солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным 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 надолго от нот. Нередко ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более коварной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником в любой обстановке.

Иногда даже способный исполнитель на духовом инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память.

Всегда нужно понимать функции своей партии в ансамбле, уметь играть ярко, но не противоречить другим исполнителям, быть ведомым и ведущим, держать баланс звучания и по вертикали и по горизонтали.

Концертмейстер должен владеть отличной фортепианной техникой, набором специфических фортепианных приемов, т.к. фортепианные соло в композициях для духовых инструментов с аккомпанементом достаточно виртуозны.

**Заключение**

Творческая деятельность концертмейстера объединяет исполнительскую, педагогическую, причем музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса. В процессе работы над музыкальным произведением и его концертного или экзаменационного исполнения солист и концертмейстер представляют собой целостное, неделимое музыкально единство.

Следует констатировать, что концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Однако работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских музыкальных школ неоспоримо велика, а владение в совершенстве “комплексом концертмейстера” повышает востребованность пианиста в разных сферах музыкальной деятельности от домашнего музицирования до музыкального исполнительства.

**Список литературы**

1.Аккомпанемент вокальных и инструментальных произведений в классе фортепиано. Примерная программа для ДШИ/ Сост. Е. Пономарева. – М., 2006.

2.Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 301 с.

3.Березин В. Начальный период обучения игре на духовых инструментах в связи с возрастными особенностями учащихся // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – С. 144 – 154.

4.Боровкова С. Об особенностях концертмейстерской деятельности. – Лангепас, 2012.

5.Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.

6.Кан – Калик В.А. Учителю о педагогическом общении. – М.: Просвещение, 1987. – 190 с.

7.Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера. – М., 2001.

8.Музыкальная энциклопедия, 1973 – 1982 http://www.musenc.ru/index/.

9.Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996.