Республиканское государственное учреждение «Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат для одарённых детей имени Куляш Байсеитовой»

**Методическое сообщение**

**Тема: «Особенности работы концертмейстера**

**в инструментальном классе»**

Подготовила:

Концертмейстер Семёнова Е.В.

Алматы 2020г.

1. Введение
2. Знания и навыки необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности в музыкальной школе.
3. Специфика музыкальных инструментов, которым приходится аккомпанировать.
4. Исполнительские задачи концертмейстера.
5. Особенности работы концертмейстера в музыкальной школе.
6. Заключение.
7. **Введение**

Концертмейстер и аккомпаниатор - самая распространенная профессия среди пианистов. Работа концертмейстера необходима всем: и на занятиях по всем специальностям (кроме собственно пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском уровне (в классе концертмейстерского мастерства). Несмотря на это, многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция.

Солист и концертмейстер в художественном смысле являются участниками единого, целостного музыкального организма. Солист и концертмейстер исполняют одно и то же произведение, фактура которого лишь разделена на две составные части. В распоряжении одного исполнителя находится чаще мелодия и поэтический текст, другого - ритмо-гармонический план, а часто и философский подтекст.

**Для педагога** по специальному классу концертмейстер – правая рука, первый помощник и музыкальный единомышленник, он помогает солисту разучивать свои партии, находить верную трактовку произведения. Несколько иная роль у концертмейстеров, которые аккомпанируют певцам и инструменталистам-профессионалам. Здесь они выступают как равноправные участники единого ансамбля. **Для солиста** (певца и инструменталиста) концертмейстер – он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

1. **Знания и навыки необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности в музыкальной школе**

Перечислим, какие знания и навыки необходимы концертмейстеру для профессиональной деятельности в музыкальной школе.

Как мы знаем, искусство концертмейстера дается далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Концертмейстер должен иметь профессиональный комплекс, полноценная реализация которого дает хороший музыкальный результат.

**Составляющие комплекса: (13)**

1. Любовь пианиста к концертмейстерскому исполнительству.
2. Пианистическая оснащенность, без которой невозможно решение музыкальных задач (концертмейстеру приходится быть всегда в форме).
3. Чувство партнерства, сопереживания.
4. Умение подчиняться творческой воле солиста, стать с ним единым музыкальным целым, порой в ущерб своим музыкальным амбициям.
5. Необходимо знание специфики инструментального и вокального исполнительства: штрихи (у струнников), дыхание (у певцов и духовиков), агогика (у тех и других), тесситура (у вокалистов) и многое другое.
6. Дирижерское предвидение и предслышание, иногда «спасающее ситуацию» во время публичного выступления.
7. Умение читать разную фактуру, выделяя главное, видеть и различать технические комплексы (арпеджио, гаммы) особенно при чтении с листа. Ведь способностьбегло читать с листа является **о**дним из важных аспектов деятельности концертмейстера. При чтении с листа не следует особого внимания обращать на клавиатуру. Если возникает ситуация «руки не пойдут», лучше упростить фактуру до басового голоса или гармонического подголоска.
8. Не всегда репертуар, исполняемый концертмейстером, бывает ему технически доступен или, по крайней мере, не всегда пианист имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной исполнения в совершенстве. В таких случаях следует предпочесть целесообразные **упрощения** музыкальной ткани произведения. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшей звучности. Упрощение бывают и такого рода. Фортепианные версии переложения бывают очень разными, порой неудобными (часто пишут не пианисты). Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение партии фортепиано, но не в ущерб музыке.
9. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.
10. Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, проигрышей, заключения и т.д. Умение транспонировать в пределах кварты текст средней сложности, что полезно и необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами.
11. Общая музыкальная эрудиция: из знания музыки, больших музыкантских накоплений и рождается чувство стиля, меры, вкуса.
12. Основное условие совместной работы с любым солистом, главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера - это **удобство,** которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор.
13. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.
14. **Специфика музыкальных инструментов, которым приходится аккомпанировать:**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста».

Если говорить о

а) **Струнные инструменты** (народные и оркестровые) – то большую роль играет манера звукоизвлечения: на домре играют медиатором, а на балалайке струны касаются пальцем, значит, звук на домре будет звонче, ярче, сочнее, а на балалайке – глуше и мягче, словно с небольшим шорохом, и в соответствии с этим надо выбирать, искать звук сопровождения. **Скрипка** звучит ярче, светлее, чем **виолончель и альт**, к тому же, на струнных инструментах иногда играют штрихом пиццикато (без смычка, щипком); верхние струны на скрипке звучат ярче, звонче, чем «басок», значит, если скрипач играет мелодию на струне «соль», то рояль должен быть предельно осторожным, аккомпанируя такой мелодии. Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п.

б) Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта.

Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе.

Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Атака - начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

**4 .Исполнительские задачи концертмейстера**

Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступления в концертах, участие в конкурсах, аккомпанирование учащимся и солистам и т.д. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом-концертмейстером.

Если пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности, концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Концертмейстер – существо зависимое, но в этой творческой зависимости состоит вся притягательная сила профессии.

1. Нужно выработать особую чуткость, уважение, такт по отношению к намерениям партнера, но при этом быть **«музыкальным лоцманом»** - уметь провести «исполнительский корабль» сквозь все возможные рифы и донести до слушателя единую концепцию произведения.
2. В своей книге Джеральд Мур– выдающийся английский пианист, подчеркивал: «Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь солисту чаще, чем это можно представить».
3. Для исполнителя концертмейстер должен быть равноценным партнёром, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение, ярость в музыкальном произведении. Пианист должен быть источником вдохновения для исполнителя, и его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях.
4. Отличие концертмейстера от солиста-пианиста – это игра по нотам. Создается своеобразный «концертмейстерский треугольник»: глаза – ноты – руки на клавиатуре, который должен «работать» во время аккомпанемента солисту. Именно для того, чтобы одновременно видеть нотный текст и попадать пальцами на нужные клавиши, важна правильная посадка за инструментом, при которой из поля зрения концертмейстера не уходят ни руки, ни ноты. Нельзя близко наклоняться над клавиатурой, т.е. перегораживать телом всю клавиатуру; нельзя низко опускать голову, т.е. надолго отрываться от нот, т.к. в один прекрасный момент, подняв голову можно не найти того места в нотах, которое звучит в данный момент. (пример «Вальс»).
5. Сов. пианист, педагог и композитор Шендерович Евгений Михайлович в книге «В концертмейстерском классе» утверждает, что глаза концертмейстера во время исполнения должны быть прикованы к нотному тексту. С этим можно и не согласиться – глаза пианиста вовсе не должны быть постоянно прикованы к нотам. Это не совсем правильно, в поле зрения концертмейстера обязательно должен быть и исполнитель, так как с ним нужен зрительный контакт. Хорошо аккомпанировать концертмейстер может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, а ещё лучше – предчувствует заранее, предвкушает, что и как будет исполнять партнёр.
6. Продолжительность освоения фортепианной партии зависит от степени ее трудности. Ведь концертмейстер должен выработать автоматизм в такой степени, чтобы, оторвав глаза от своих двух строчек, свободно контролировать партию солиста. Лишь тогда возникает должная свобода, близкая к импровизационной, вырабатывается умение мгновенно подхватить любые возможные изменения в трактовке солиста.
7. Разумеется, большое значение имеет степень проявления индивидуальности партнера-солиста. В ходе совместной работы можно спорить, апробировать творческую инициативу солиста. Но делать это на концертной эстраде, во время исполнения - недопустимо. Нельзя во время концерта продолжать учить. На концерте солист всегда прав.
8. Скупая педаль в аккомпанементе только украшает общий ансамбль.
9. **Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ.**

Что касается ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного 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 аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

Как мы знаем Самое главное в деятельности концертмейстера - **вовремя уступить и вовремя повести.** Важен вопрос фортепианного вступления - ярко и выразительно, но соизмеряя. Очень комичным будет жалкое звучание скрипки в руках слабого скрипача или невнятная игра начинающего виолончелиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика. То же самое относится и к сольным эпизодам внутри пьес.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. 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. Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. 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.

«Императивные» (авторитарные, подчинение) исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика.

Когда педагог, концертмейстер и учащийся длительное время работают в классе, тогда совместно рождается общий исполнительский план: соотношение темпов, динамика, фразировка - все это откладывается в памяти. Но, к сожалению, фактор внезапности имеет очень большое значение в профессии концертмейстера. И для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того, чтобы он мог быть настоящим помощником, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмейстера и дирижера.

Но все же и при этом часто бывает, что концертмейстер не имеет возможности учить произведение долго. Поэтому он должен по возможности быстрее понять его характерные особенности: темпо-ритм, динамику, характер, соразмерность частей, особенности кульминаций. Хочется отметить, что в кульминациях аккомпаниатор должен быть особенно внимательным, чтобы поддержать солиста. Это имеет большое значение, ибо нечуткий аккомпаниатор напоминает тяжелую телегу, которую с трудом везет лошадь. Телега мешает ей идти, отягощает ее движение. Так же точно малоодаренный или неопытный концертмейстер мешает воплощению намерений солиста. И все же чаще в роли такой телеги выступает сам ученик.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру солиста, или испортит хорошую.

В случае, когда солист на концерте или экзамене перепутает музыкальный текст, концертмейстер обязан, не прекращая игры, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. При возникновении таких музыкальных неурядиц, которые происходят на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни исправлять свои ошибки недопустимо, как и демонстрировать свою реакцию на ошибку мимикой или жестом. Иногда даже способный исполнитель 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.

Воля, выдержка и самообладание концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Опытный аккомпаниатор всегда может снять волнение и нервное напряжение солиста перед и во время эстрадного выступления. **Лучшее средство для этого - сама музыка: особенно выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения.** Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда - и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего 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. Отсюда следует вывод: концертмейстер должен обладать прекрасно развитым ритмическим чувством; уметь следить за изменяемым солистом темпом, уметь гибко приводить партнера по ансамблю к "стержневому", единому темпу, заполнять точно время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить общий ритмический рисунок.

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. 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 все пропущенное. Даже 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.

Итак, концертмейстер должен быть исполнителем-художником. Концертмейстер участвует в процессе работы над произведением, стремясь к подлинно художественному воплощению своей партии при одновременном контроле за исполнением солиста, помогая ему дельными профессиональными советами в процессе работы. И все это завершается совместным творческим актом-выступлением на концертах, экзаменах и других зачетных мероприятиях.

Каждый настоящий солист-художник всегда должен быть благодарен своему достойному партнеру, потому что без его поддержки не может быть осуществлено ни одно художественное намерение. Но почему-то редко кто и мало говорит о том, что концертмейстер участвовал в процессе исполнения солиста, в создании исполнительской концепции, начиная с выбора программы, работы над нотным текстом, балансом звучности, темпо-ритмом произведения.

1. **Заключение**

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

Работа концертмейстера уникальна, и пианист, овладевший мастерством аккомпанемента всегда будет чувствовать свою востребованность в сфере музыкального исполнительства.

Литература

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

Мур Джеральд Певец и аккомпаниатор. М., 1987

Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4

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

Рабочая программа по аккомпанементу