Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств «Охтинский центр эстетического воспитания»

Методическая работа

тема: ***«Особенности работы концертмейстера***

***в классе ударных инструментов с учениками ДМШ, ДШИ»***

Выполнила: концертмейстер СПб ГБУ ДО «ДШИ «ОЦЭВ»

Высшей категрии

Будневич Анна Владимировна

Санкт-Петербург

2023 год

Оглавление

1. Введение (1 с.)

2. Основная часть

2.1.Этапы работы пианиста-концертмейстера (введение в профессию) (4 с.)

2.2.Особенности строения, звучания и интонирования на ударных инструментах (8 с.)

2.3.Специфика работы концертмейстера в классе ударных инструментов c учениками ДМШ, ДШИ (13 с.)

3. Заключительная часть (13 с.)

4. Список литературы (16 с.)

**1. Введение**

В работе кратко пойдет речь о тонкостях работы концертмейстера с точки зрения универсальности профессии и специфики работы с учениками, обучающимися игре на ударных инструментах в школах дополнительного предпрофессионального образования. Мы разобьём учебный процесс на несколько этапов и проанализируем важность последовательного прохождения этапов на пути к успешному итоговому концертному выступлению.

Работа концертмейстера - это объемная и многопрофильная по своей сути художественная деятельность, которая является важной составляющая музыкального образования в целом. Пианист-концертмейстер задействован на всех этапах учебного процесса, а также в концертной практике. Основной задачей концертмейстера является взаимодействие с солистом в качестве ансамблиста, теоретика, педагога, дирижера исполнительского процесса, поэтому сущность профессии «концертмейстер» - это педагогическая деятельность. Техническое мастерство концертмейстера не является самоцелью, а лишь средством воплощения исполнительского замысла. Чтобы быть убедительным в ансамблевом плане концертмейстер обязан владеть широкой звуковой палитрой, музыкальной эрудицией, знанием строения и специфики звукоизвлечения на различных инструментах, тонким искусством педализации.

**2. Основная часть**

Творческая деятельность концертмейстера включает **две** составляющие: *учебный процесс*, далее в тексте буду называть этот процесс подготовительным периодом и *концертное исполнение*. Подготовительный период можно разделить на четыре этапа.

*Подготовительный период*– наиболее затратный по времени период в учебном процессе, который решает сложнейшие, и вместе с тем интересные вопросы камерного ансамбля: детальная совместная проработка пианистом и солистом музыкального материала, где партия одного и другого являются составляющими единого музыкального целого.

**2.1. Итак, Первый этап –** *Теоретический анализ произведения*. Работа над произведением в целом: анализ формы, тонального плана произведения, создание целостного музыкального образа, который предстоит исполнить, создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста. Необходимо досконально проработать партии фортепиано и солиста именно на этом этапе, не упустить все авторские ремарки, фактурные, гармонические, ритмические, стилистические, жанровые особенности от точности исполнения которых зависит верная интерпретация художественного смысла, заложенного композитором в произведении. Ансамблевая ясность, синхронность и выразительность исполнения достигаются только в результате тщательного изучения нотного материала, стиля композитора и времени написания сочинения.

Концертмейстеру необходимо, для воплощения любых по сложности музыкальных стилистических задач, обладать оркестровым (инструментальным), вокальным, стилистическим мышлением, уметь бегло читать с листа, видеть форму и партитуру произведения целиком, состоящую из трех и более строчек.

**Второй этап,** без которого не может обойтись ни один профессиональный пианист - индивидуальная работа концертмейстера. Пианист прорабатывает свою партию с той же тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Работа ведется над выбором различных пианистических приемов, подбором удобной аппликатуры, педализацией, агогикой, динамической и тембровой выразительностью, профессиональным туше, точной фразировкой. Концертмейстеру необходимо знать наизусть мелодическую линию солиста. Только в этом случае концертмейстер может свободно следовать за солистом, чувствовать его намерения, гибко и чутко откликаться на все темповые и динамические отклонения, быстро реагировать на внезапные или случайные отклонения солиста от назначенного плана и сохранять ансамбль, будучи не связанным с трудностями и неожиданностями партии фортепиано. Лишь когда пианист уверен в себе, он не станет в ансамбле прятаться за солиста.

**Третий этап -** работа в ансамбле с солистом, которая предполагает совмещение музыкально-исполнительских действий музыкантов. На этом этапе концертмейстеру необходимо уже безупречно владеть фортепианной партией, обладать музыкантской интуицией, уверенно знать партию партнера. Важную роль играет обоюдная быстрая реакция, постоянное внимание и предельная сосредоточенность, которая включает умение слышать музыкантами игру друг друга при совместном исполнении.

**Четвертый этап** - репетиционное исполнение произведения целиком. Основой для создания единого музыкально-художественного образа является собственная интерпретация произведения, которая рождается в результате совместного творчества музыкантов. Именно этот последний четвертый этап определяет предварительный настрой концертмейстера и солиста на концертное выступление и служит, по сути, репетицией первого исполнения произведения целиком.

Г. Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» любопытно рассуждает относительно процесса подготовительной работы исполнителя над собой: «Одна из главных ошибок в подготовке к концерту (да и вообще в работе), которую я замечал у некоторых учащихся и пианистов, — это полное размежевание между работой у себя дома и исполнением на эстраде. Для них понятие учить тождественно понятию упражняться, они готовы часами играть какую-нибудь прекрасную пьесу, выколачивая каждую ноту, подолгу учить каждую руку отдельно, без конца повторять один и тот же пассаж, одним словом — заниматься «музыкой без музыки»; им не приходит в голову сыграть произведение в целом, думая прежде всего о музыке, для них понятие музицировать несовместимо с понятием работать. Между тем следует подчеркнуть, что с самого раннего возраста ученику следует прививать чувство ответственности перед слушателем и перед собой. Ему необходимо привыкнуть к мысли о том, что качество исполнения зависит лишь от него и что любовь к публике с его стороны даст положительную ответную реакцию».

**Итог подготовительного периода** – это концертное исполнение музыкальных произведений на сцене, перед публикой. Конечной целью первого периода является художественное и технически безупречное исполнение музыкальных сочинений различных стилей и жанров. От концертмейстера во многом зависит целостное эмоциональное восприятие слушателями исполняемого произведения.

На этапе концертного исполнения концертмейстер ДМШ может столкнуться с рисками пропуска нотного текста юным солистом. Поэтому навык хорошего чтения с листа и тщательно проработанный подготовительный период позволят пианисту поддержать и подхватить ученика с любого такта музыкального произведения. Концертмейстер обязан в своей работе с различными инструментами учитывать их индивидуальные тембровые и технические характеристики, дабы не заглушать звучание солиста в тех регистрах, где инструмент звучит тише, мягче, либо коротко в виду недостаточности обертонов и резонаторных механизмов. Специфика игры юного музыканта-исполнителя отличается от профессионального солиста, техническими и физическими навыками. Об этой особенности учеников детских музыкальных школ дополнительного образования, необходимо постоянно помнить профессиональному взрослому пианисту, работающему с детьми.

Также следует знать, что уверенному исполнению ребенком музыкального произведения, помогает еще более уверенный аккомпанемент профессионального пианиста. Юный музыкант в концертной практике должен чувствовать надежную опору и поддержку в лице взрослого концертмейстера, чтобы точно воплощать художественный замысел композитора. Высшей похвалой работы концертмейстера будет фраза: «С вами удобно играть». В учебном процессе такая «музыкальная опора» способствует более успешному и скорому усвоению нового нотного материала. Более того, опытный концертмейстер всегда может прикрыть грехи неопытного исполнителя и показать его в максимально выгодном свете.

Музыка - это сложный и внутренне богатый организм. Проблему воплощения на сцене этого явления только односторонним, сугубо концертно-пианистическим взглядом, практически решить невозможно. Л.А. Баренбойм придавал «большое значение единству музыкальных взглядов и исполнительского замысла солиста и концертмейстера».

Необходимо только в ансамбле, идеально совпадая в темпе исполнения, уметь повести за собой солиста, понимая какой музыкальный материал звучит на первом плане, какой в глубине партитуры. Важнейшей функцией аккомпанемента является умение договаривать, невысказанное солистом, углублять драматическое, эмоциональное содержание музыки, создавать выразительный и иллюстративный фон. В тех случаях, когда фортепианное сопровождение излагает партию оркестра, концертмейстеру необходимо максимально ярко и выразительно передать звучание всех инструментов и их тембров. На этапе подготовительной работы будет не лишним познакомиться с оркестровой партитурой.

**2.2. Группа ударных инструментов**

Прояснив для себя основные характеристики деятельности концертмейстера, теперь перейдем к особенностям работы концертмейстера в классе ударных инструментов ДМШ и рассмотрим состав ударных инструментов, на которых обучаются дети в ДШИ, ДМШ.

* Группа ударных инструментов делиться по звуковысотным характеристиками на два вида:
* к первой группе относятся инструменты с *определенной высотой звучания* — это литавры, ксилофон, вибрафон, глокеншпиль («колокольчики») и т.д.;
* вторую группу составляют инструменты с *неопределенной высотой звучания* — малый барабан, большой барабан, тарелки, бубен и т.д.;

В музыкальных школах дети зачастую играют на ксилофоне, вибрафоне, глокеншпиле и малом барабане. В зависимости от особенностей строения инструментов, материалов из которых они изготовлены, влияющих на продолжительность звука, а также палочек, которыми играют дети, учащиеся осваивают одновременно раличные навыки звукоизвлечения. Стоит также отметить, что не во всех заведениях дополнительного предпрофессионального образования имеются концертные инструменты. Зачастую дети обучаются и выступают, исполняя произведения на учебных инструментах. Они имеют более простую конструкцию и изготовлены по упрощенной технологии с применением бюджетных материалов. Концертные же инструменты используются профессиональными музыкантами для выступлений. Имеют сложную конструкцию и удобны не только для самой игры, но и для транспортировки. Обладают красивым тембром и насыщенным звучанием.

В самом названии группы музыкальных инструментов заключен ответ о способе звукоизвлечения. Звук извлекается ударами молоточков, либо палочек в зависимости от инструмента на котором играет юный музыкант. Какой из видов удара использовать зависит от строения инструмента, что в свою очередь ведет к выбору музыкально-исполнительского материала.

Рассмотрим некоторые из видов ударов:

1. *Удар-отскок* – применяется в основном на ксилофоне, маримбе, литаврах и малом барабане. Игровая клавиатура ксилофона и маримбы выполнена из дерева, которое обладает непродолжительным звучанием. При игре на этих инструментах звук не сливается и можно услышать отдельно каждую клавишу. Такое свойство звука привело к исполнению на этих инструментах ярких, подвижных, виртуозных пьес. Игровая поверхность малого барабана, как и других мембранофонных, выглядит как туго натянутый пластик на круглый обруч. При ударе палочкой о пластик возникает естественный отскок и получается четкий, короткий звук.
2. *Удар-соприкосновение* – применяется на вибрафоне и колокольчиках. Игровая клавиатура вибрафона сделана из алюминиевого сплава, который обладает продолжительным звучанием. Также вибрафон снабжен педалью, с помощью которой можно демпфировать клавиатуру, тем самым контролировать продолжительность звучания клавиш. Если в этом случае использовать удар-отскок, то возникнет резкий, неприятный металлический звон. Играют на вибрафоне мягкими палочками, не ударяя, а как бы прикасаясь к клавишам, что приводит к мягкому, теплому звучанию инструмента. Это обусловливает выбор музыкально-исполнительского материала – в основном пьесы кантиленного характера.
3. *Тремоло одиночными ударами* применяется на всех идиофонных (кроме вибрафона и колокольчиков, т. к. там этот прием в принципе не нужен) и мембранофонных ударных. В общем, на тех инструментах где продолжительность звучания игровой поверхности не позволяет в полной мере воспроизвести музыкальный материал. Этот прием необходим для искусственного увеличения продолжительности звучания инструмента. Так на ксилофоне и многих других ударных очень короткое по времени звучание, и чтоб длину звука увеличить, например в кантиленных местах в произведении, музыканты-исполнители прибегают к приему одиночного тремоло.
4. *Рикошетное тремоло (тремоло с прижимом)* применяется в основном на малом барабане. Выглядит этот прием как классическая «барабанная дробь». Тремоло дубль-ударами необходимо для игры как на малом барабане, так и на всевозможных том-томах, а также некоторых эпизодических ударных.

На звуковысотных ударных (ксилофон, маримба, вибрафон, литавры) последними двумя видами тремоло не пользуются в связи со строением палочки.

Каждый из рассмотренных способов звукоизвлечения развивают на первых порах обучения в музыкальной школе. Удар-отскок и тремоло одиночными ударами формируется на ксилофоне для дальнейшего обучения на маримбе и литаврах, удар-соприкосновение нарабатывается на колокольчиках для грамотной игры на вибрафоне, а тремоло дубль-ударами отрабатывается на малом барабане для готовности к игре на других мембранофонных.

Число молоточков в игре на ксилофоне, вибрафоне, глокеншпиле достигает от 2-х до 6-ти. Они различаются формой и твердостью. Наиболее распространенная форма с круглой головкой. Чем тяжелее молоточек, тем громче и звонче будет звучать инструмент, соответственно музыкальная ткань. Игра на ксилофоне требует быстроты действия, так как звук инструмента быстро затихает. Инструмент больше применим, как ранее упоминала в музыкальных произведениях виртуозного характера.

Итак, *ксилофоны* подразделяются на:

* диатонические – с одним рядом пластин, напоминающим ряд фортепиано;
* хроматические – с двумя рядами пластин и, соответственно, более широкой музыкальной возможностью извлечения нот.

Звуки из ксилофона извлекают путем нанесения быстрых точечных ударов-отскоков круглым концом палочки по пластине. Диапазон профессиональных инструментов довольно широк – четыре октавы от малой с ноты фа до четвертой с нотой до. Главный принцип игры – чередование ударов левой и правой рукой. За счет быстрого затухания звука можно играть не только стаккато, но и тремоло, легато и штрих деташе. Ноты для ксилофонной партии звучат в зависимости от диапазона инструмента. Так, для басового диапазона ноты должны звучать на октаву ниже записанных, для альта – так, как указано в партии, а сопрано – на октаву выше. Само звучание напоминает игру на стеклянных бутылках и звон колокольчиков. Немало зависит от мастерства музыканта, который может извлечь как зловещие пронзительные ноты, так и мягкие проникновенные. «Форте» ксилофона звучит отрывисто, резко с перезвонами, а «пиано» – нежно и с бархатными нотками.

Репертуар юных музыкантов на ударных инструментах включает в себя музыкальные произведения широкого диапазона: виртуозные, кантиленные, звукоизобразительные. Часто на практике используется духовой, струнно-смычковый, вокальный репертуар. Дети исполняют произведения композиторов различных эпох от барокко до наших дней, разнообразных форм, стилей и жанров.

Хочется также обратить ваше внимание на то, что в последнее время преподаватели игры на ударных инструментах большое внимание уделяют вопросам интонирования. *Интонирование на ударных инструментах* – это творческий поиск художественного смысла музыки, к каким бы жанрам и формам она не относилась. В системе профессиональной подготовки исполнителя на ударных инструментах придерживаются изложенной позиции и ведут будущего исполнителя по пути освоения любых элементов художественной организации произведения как «частиц» единого потока в становлении смысла музыки. В русле асафьевского подхода интонирование предстаёт как целостный процесс творческого воспроизведения исполнителем музыки, в зависимости от контекста, понимаются различные смысловые наклонения: осмысление звучания; мышление в звуках; «проявление творчества человеческой мысли в сопряжении звучащих элементов».

Очевидно, для исполнителя на ударных инструментах особую важность приобретает такое понятие, как «ритмоинтонирование». Б. Асафьев утверждал, что «не интонируемого ритма в музыке нет и быть не может…ритм не абстрактность: он интонационный стержень». На этой основе учёный пришёл к выводу о том, что ударные инструменты не должны рассматриваться вне связи с содержательными сторонами музыки. Аргументы в пользу сказанного он находил в многочисленных примерах живой музыки. Так, анализируя одно из сочинений И. Стравинского, он пишет о том, что ударные инструменты в нём «образуют ритмический фундамент, «ритмоткань», что «это интонационно богатая сфера со множеством оттенков и сочетаний различной степени напряжения». Музыканты стали рассматривать ритм и ритмические фигурации не только как чередование звуков различной длительности, но стали «мелодизировать», интонировать ритмические фигуры и ритмические последовательности. С этой целью сочинялись этюды для малого барабана и фортепиано, где партия барабана является точной копией мелодической линии фортепиано. Динамика и акцентуация партии малого барабана тщательно выписывалась и максимально соответствовала фразировке и смысловой нагрузке той мелодии, которую играет фортепиано.

Мелодия является путеводной нитью в процессе интонирования на малом барабане. Таким образом, осуществляется интонирование ритмических фигураций, играемых на малом барабане. Этюды для малого барабана и фортепиано помогли совершить революционный переворот в области исполнительства на ударных инструментах. Малый барабан становится профилирующим инструментом в классе ударных ДШИ, ДМШ.

**2.3.** Специфика работы концертмейстера класса ударных инструментов, в основе своей, ничем не отличается от работы в классах других инструментов образовательного учебного процесса музыкальных школ. С той лишь разницей, что пианисту всегда в своей творческой деятельности, при всем разнообразии инструментов, включенных в работу, необходимо учитывать: типы ударных инструментов, особенности звучания и способы звукоизвлечения на каждом из них, а также сложности в овладении техникой игры. Несмотря на природную ударность инструментов, скорость атаки и силу удара исполнителя, большое внимание концертмейстеру следует уделять качеству фортепианного звука. Он должен быть певучим, разнообразным. Не случайно Ф. Блуменфельд говорил, что надо воспитывать в молодых пианистах вокальное, а не ударное отношение к звуку.

**3. Заключительная часть**

Еще раз хочу отметить, что в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных концертных или конкурсных ситуациях, практически не осуществимо.

Работая с детьми ДМШ, следует планировать учебный процесс таким образом, чтобы наиболее трудные музыкальные произведения были выучены заранее, во избежание плохих результатов и срывов, приводящих к появлению страха перед публикой. Больше по времени проигрывать музыкальные произведения или программы целиком с ощущением взаимосвязи между сочинениями, чтобы рождалось чувство уверенности в достаточной подготовке к концерту. Разумно распределять свои силы перед выступлением, создавать благоприятный психологический и физический настрой музыканта. Большое значение для эффективности учебного процесса имеет характер общения концертмейстера и преподавателя, т. к. от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека.

Мастерство и вдохновение взрослого пианиста почти всегда влияет на творческое состояние солиста. Концертмейстер, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, а в целом — его другом и соратником. Время, когда солист и концертмейстер длительно работают совместно, способствует рождению общего для них исполнительского плана: выверенному соотношению темпов, динамики и фразировки.

Анализируя фактуру музыкальных произведений на первом этапе подготовительного периода, исполняемых участниками ансамбля, приходишь к выводу, что почти в каждой партии концертмейстера присутствуют сольные, ведущие моменты, в которых пианист играет основной тематический материал и выступает на первый план. Это может быть вступление к произведению, проигрыш между разделами произведения или заключительная часть – отыгрыш. По эпизодам, в которых все участники ансамбля звучат одновременно, четко понимаешь, что представляет собой нотный материал, исполняемый концертмейстером - партию, равную по значимости партии солиста или вторичный аккомпанемент. В таких партитурах видно, кому в большей мере композитор доверяет проведение мелодии, то есть главного, основного музыкального материала. Солирование в эпизодах совместного звучания может быть распределено поочередно и поровну. Такое взаимодействие музыкантов называют «камерным ансамблем». Здесь пианист - солист камерного ансамбля. Если же в эпизодах совместного звучания солирует, как правило, один инструмент, а аккомпанирует другой (фортепиано), такой ансамбль относится к взаимодействию солиста и концертмейстера, главного и подчиненного. В данном случае пианист уже подчиненный. Такой анализ, лишний раз помогает выстроить динамический план произведения.

Исполняя произведения в концертном зале, концертмейстер должен всегда помнить, что на его плечи ложиться обязанность создать полноценную звучность аккомпанемента, стремиться, по возможности, к оркестровой масштабности звучания рояля. В классе ударных инструментов мне часто приходится исполнять оркестровых переложения. Поэтому приёмы звукоизвлечения подбираются из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия и динамический вес в общем потоке звучащей фактуры. Одним из самых сложных считается воплощение на фортепиано специфики звучности духовых инструментов. Различие в звукоизвлечении служит здесь основным препятствием. Раньше всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука. Иметь образное представление построений духовой группы. При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью. Стаккато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем обычное стаккато на рояле, - как бы штрихом нон легато. Применение педали строго ограничено. Исполняя на рояле эпизоды, предназначенные в оркестре для медных духовых инструментов, полезно учитывать особенности каждой группы.

В завершении, концертмейстеру важно помогать ученику почувствовать себя настоящим солистом. С решением данной задачи справляется грамотно проделанная подготовительная работа, этапы который были описаны выше. Технические недоработки, слабые физиологические данные, психологический дискомфорт на занятиях, неудобство при игре с аккомпанементом – тот малый список, который может стать возможной причиной для возникновения трудностей на этапе концертного исполнения. От таких причин необходимо освобождаться по возможности на этапе учебного процесса и не доводить до концертного исполнения.

И в дополнении к теме ансамблевого исполнения, для учащегося ДМШ зачастую возникает сложность при вступлении после партии фортепиано. Учащийся должен просчитать, почувствовать, а затем запомнить по слуху трудные вступления в своей партии. Здесь важно не только качество, но и количество занятий с концертмейстером. Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Концертмейстер наравне с преподавателем вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника. Одной из самых распространенных причин волнения перед сценой является внушенная извне мысль о возможном провале. Попав на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, она может развиться в опасное самовнушение. Во время выступления возможны разные неприятности, но концертмейстеру и преподавателю важно проявить в этом вопросе педагогическую деликатность и мобилизовать ученика к следующему выходу на сцену.

**4. Список литературы:**

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

2.Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972.

3.Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Фундаментальные исследования. – 2009.

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

5. Биберган В. К вопросу классификации ударных // Вопросы оркестровки. М. ,1980.

6. Барсова И. Предисловие // Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов.композитор,1982. - С.3-5.

7. Бауэр Т. Психическое развитие ребенка. М.-.Прогресс, 1979. - 319 с.

8. Губайдулина С. Шум и тишина // Сов.музыка. 1990. № 9.-С.31-54.

9. Закиян X. Школа игры на малом барабане. Ереван:Луйс, 1986.— 183 с.

10.Зиневич В., Курс игры на ударных инструментах.- Л.-.Музыка, 1980. 4.1. - 197 с.