

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ
Государственное учреждение культуры Тульской области
«Объединение центров развития культуры»
Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации

**«ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ
МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
В КЛАССЕ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ ДМШ, ДШИ»**

Методические рекомендации
(в помощь начинающему концертмейстеру)

Разработчик: концертмейстер
МБУДО «ДШИ» г. Новомосковск
Максимова Ирина Михайловна

2020 год

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	3
1. Специфика работы концертмейстера в ДШИ.....	5
2. Работа концертмейстера с учащимися в классе деревянных духовых инструментов.....	8
3. Методические рекомендации по исполнению некоторых произведений для саксофона – альты и фортепиано.....	15
4. Заключение	24
5. Рекомендуемая литература	26

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В музыкальном мире есть одна незаменимая для профессиональных музыкантов, но незаметная для любителей специальность – концертмейстер. Духовики, вокалисты, струнники, народники, хоровые коллективы не обходятся без поддержки фортепианной партии. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы музыкантов – от выбора программы и разбора произведения до итога проделанного пути – выступления на сцене. Особенно важна и ответственна роль концертмейстера при работе с учениками детских музыкальных школ. Кроме выполнения учебных задач (разбор нотного текста, исполнение музыкальных произведений в ансамбле, выступление на сцене) необходимо отметить просветительскую роль деятельности пианиста-концертмейстера. При работе с маленькими детьми концертмейстеру приходится быть не просто аккомпаниатором, но и чутким педагогом, тонким психологом, а также просто другом и помощником юного музыканта.

В данной методическом материале рассматриваются вопросы специфики концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов (на примере саксофона и кларнета) детской школы искусств г. Новомосковска, обучающихся по федеральным государственным требованиям.

Какие же навыки и умения необходимы для успешной концертмейстерской деятельности? Какие задачи нужно выполнить при работе с учениками? В чем сложности и особенности занятий с духовиками?

В контексте раскрываемой темы меня интересует следующее определение: концертмейстер и аккомпаниатор – пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им в концертах [аккомпаниатор (от франц. «*Accompagner*» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам)]. Эти понятия очень тесно связаны, но не тождественны. Концертмейстерское искусство не ограничивается рамками аккомпанирования. Аккомпаниаторские навыки являются лишь частью деятельности профессионального концертмейстера. Важа Чачава, грузинский и российский пианист, педагог и выдающийся концертмейстер, в одной из своих статей пишет: «Концертмейстер-пианист - это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства».

Для учеников концертмейстер вместе с педагогом становится музыкальным наставником. Поэтому его деятельность не ограничивается успешным выступлением на сцене. Она многопланова и включает в себе не только творческую, но и педагогическую направленность. На занятиях с учениками-солистами важно проявление педагогического чутья и такта. Ведь основной целью всего учебно-методического процесса является не только подготовка начинающего музыканта, но и развитие его художественной личности.

В этой связи, концертмейстер, сам имеющий педагогическое образование и находящийся в непосредственном контакте с учеником, становится главным помощником преподавателя по специальному инструменту.

Далее рассмотрим подробнее необходимые для концертмейстера навыки и умения.

Цель разработки учебно-методических рекомендаций – помочь начинающим концертмейстерам в их работе с учащимися младшего школьного возраста в классе деревянных духовых инструментов.

Задачи:

1. Проанализировать литературу по концертмейстерской работе. Рассмотреть специфику работы концертмейстера в детской школе искусств.
2. Выявить некоторые особенности концертмейстерской деятельности в классе деревянных духовых инструментов с начинающими учащимися младшего школьного возраста.
3. Определить основные методы и приемы работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов с учащимися младших классов на различных этапах разучивания музыкального произведения.
4. Провести анализ аккомпанемента некоторых произведений из репертуара учащихся младших классов.

1. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДШИ

Концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т. д.

В XIX веке конечной целью обучения всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – (так называемых свободных художников) – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанеента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, М. Мусоргского, В. Сафонова, Ф. Блюменфельда. Великие советские пианисты – А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Рихтер, Э. Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов - ансамблистов.

Искусству аккомпанеента специально посвящены исследования Н. Крючкова [3], А. Любдинского [5] Шендеровича [12]. Эти авторы ставят задачу - помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок.

Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, в том числе: навыком организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующей партии, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п.

Любой концертмейстер должен обладать хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении произведения. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отделять существенное от менее важного, т. е. уметь грамотно сокращать фактуру аккомпанеента при этом, не искажая гармонию и ритмический рисунок, а также сохраняя авторский замысел композитора.

Процесс работы над партией аккомпанеента можно условно разделить на несколько этапов [5, с. 57]:

1. Предварительное зрительное прочтение нотного текста.
2. Музыкально-слуховое представление (Б. Теплов).
3. Первоначальный разбор произведения, проигрывание его целиком (что позволит лучше понять характер музыки, выявить трудности и поставить перед собой определенные задачи).
4. Выявление стилистических особенностей сочинения.
5. Отработка отдельных эпизодов с различными элементами трудностей.
6. Выучивание своей партии и знание партии солиста.
7. Составление исполнительского плана.
8. Создание художественного образа музыкального произведения.
9. Правильное определение темпа.
10. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических оттенках.
11. Проработка и отшлифовка деталей.
12. Репетиционное исполнение произведения.
13. Воплощение музыкально-исполнительского замысла.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом.

Таким образом, концертмейстеру ДМШ и ДШИ необходимо:

1. В первую очередь, уметь читать с листа фортепианную партию, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого.

2. Владеть навыками целостного зрительного и слухового охвата трехстрочной партитуры, (к тому же, обилие репертуара, находящегося в работе с учащимися разных специальностей не создает условий для заучивания текстов, и их приходится играть всегда по нотам, поэтому от концертмейстера требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения).
3. Уметь слушать и слышать солиста, подстраиваться под него).
4. Транспонировать текст, средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, (это объясняется тем, что саксофон и кларнет – это транспонирующие инструменты: саксофон – строй Es, кларнет - строй B).
5. Разбираться в правилах оркестровки, специфике строения, особенности звукоизвлечения, в штрихах тех инструментов, на которых играет солист.
6. Уметь «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; иметь навыки импровизации, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.
8. Знать историю музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.
9. Накопить большой музыкальный репертуар, разнообразный по содержанию и стилям.

Одним словом, концертмейстер ДМШ и ДШИ должен быть настоящим универсалом, мастером своего дела, но самое главное – чутким педагогом. Обладать всеми основными педагогическими качествами, необходимыми при работе с детьми различных возрастов, в том числе знать особенности возрастной психологии и педагогики, владеть различными методиками обучения детей, а также выработать свой, определенный стиль общения с учащимися и свою определенную педагогическую технологию, отвечающую требованиям современного гуманно-личностного обучения

2. РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ В КЛАССЕ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Концертмейстер – «музыкант, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах».

Понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. В своей концертмейстерской практике я стараюсь не упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами музыки, расширяю свой творческий кругозор, понимая особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром, даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться элементы других жанров.

Во время работы я стараюсь максимально концентрировать внимание, так как внимание концертмейстера - это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту - главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль. Слуховое внимание занято звуковым балансом, (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением солиста. Такое напряжение внимания требует огромной затраты сил. Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), я не останавливаюсь играть, стараюсь вовремя подхватить его и благополучно довести произведение до конца.

Воля и самообладание - качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неточностей происшедших на эстраде, я твердо помню, что ни

останавливаться, ни поправлять ошибки недопустимо, как и выражать досаду мимикой или жестом. Только с уверенным в себе и профессиональным концертмейстером, ученик чувствует помощь и опору в игре.

Помимо этого следует выделить следующие исполнительские навыки:

Чтение с листа. При выборе репертуара важно подобрать произведение в соответствии с индивидуальными особенностями ученика: его характера, профессиональными возможностями, физиологическими данными. Для концертмейстера просто не остается времени для долгого выучивания программы каждого воспитанника. Хваткость, цепкость, непрерывность при исполнении произведения без предварительного, даже фрагментарного проигрывания на инструменте, выявление характера и стиля, выполнение авторских указаний, темповых изменений – такова игра профессионального концертмейстера. Прежде чем начать аккомпанировать с листа, пианист должен представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения размера, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста.

При исполнении произведения следует предвидеть нотный текст, динамические и темповые обозначения на несколько тактов вперед, предвосхищать развертывание музыкального повествования, предугадывать, хотя бы в самых общих чертах, его ближайшие моменты. Конечно, важно постоянно развивать навык игры с листа. «Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать». Трудно поспорить с мнением, высказанным в свое время Иосифом Гофманом. Практический опыт – первейшее условие, главная предпосылка образования любого навыка. Игра с листа требует напряженной синтезирующей деятельности.

Ф. Брянская определила последовательность процесса игры с листа как сложную цепь действий, которые можно условно представить объединенными в *три группы*. *Первая группа* включает действия, предваряющие собственно игру с листа: определение по авторским ремаркам характера, темпа; беглый просмотр текста. *Вторая группа* действий относится непосредственно к чтению и связана с работой зрения и слуха: зрительный охват и мысленная дешифровка ритмической и звуковысотной графики, «опознание» в тексте знакомых элементов.

Действия *третьей группы* «озвучивают» нотный текст – это сложная координированная деятельность всего двигательного аппарата. Следует постоянно работать и развивать все упомянутые группы действий. У профессионального концертмейстера они доведены до автоматизма. Музыкант, свободно играющий с листа, видит перед собой конечную цель – художественное исполнение. Поэтому, многое из того, что предшествует этой цели, осуществляется помимо его сознания. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей.

Владение навыками игры в ансамбле. «Аккомпанемент часто договаривает невысказанное солистом», - сказал Е. Шендерович. Действительно, ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. В работе с учениками концертмейстер создает опору и поддержку юным солистам. Концертмейстер выступает в качестве организатора музыкального процесса и времени, что роднит его профессию с профессией дирижера. Умение держать в руках солиста, правильно расставленные звуковые и смысловые акценты в произведении, такими дирижерскими навыками следует обладать для успешной ансамблевой игры. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником.

При игре в ансамбле я стараюсь исходить из профессиональных и природных данных ученика. Выступление на сцене должно стать выигрышным и для одаренного, и для более слабого воспитанника. **Транспонирование.** Важным навыком для концертмейстера класса духовых инструментов является умение транспонировать произведения в другие тональности. Так, транспонирование необходимо при переложении произведений для разных инструментов: саксофона-альта, кларнета, саксофона-сопрано, блокфлейты и т.д. Большинство деревянных духовых инструментов являются транспонирующими, поэтому возникает необходимость в данном навыке.

В моей работе мне часто приходится играть мелодию в тональности солиста для того, чтобы показать, с какого места начинаем играть, или, каким штриховым приёмом нужно играть в данный момент (во время отсутствия преподавателя на занятии). Если проиграть сольную мелодию на фортепиано «в своей тональности», то ученик младшего школьного возраста может её просто не узнать и не понять задания.

Знание основ игры на духовых инструментах: особенности взятия дыхания, артикуляции, нюансировки. При аккомпанировании исполнителям на духовых инструментах следует быть особенно чутким, чтобы точно следовать за динамической градацией произведения, настроением, характером.

Особое внимание я уделяю настройке инструмента (саксофона, кларнета). Обязательно даю звук на фортепиано и учащийся берёт тот же звук на своём инструменте, слушаю точное совпадение звучания, затем нажимаю аккорд в основной тональности для того, чтобы проверить стройное звучание. Только после этого мы с учениками приступаем к игре музыкальных произведений. Это мы делаем всегда, и в классе, и на сцене. За годы работы у меня сложилось правило: перед началом выступления на сцене, я всегда даю юному исполнителю звук для настройки, даже если мы точно знаем, что инструмент настроен, для того чтобы он мог почувствовать трость во рту, подготовиться к звукоизвлечению.

Работа с учениками класса деревянных духовых инструментов является интересной и имеет ряд особенностей. Каждый из инструментов отличается строением, особенностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. Все это я стараюсь учитывать при аккомпанировании. Особое внимание обращаю на ауттакт - момент взятия дыхания солистом и точное ощущение темпа. Параллельно с преподавателем прорабатываю и оговариваю с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания по фразам, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста. Приобретая необходимый опыт работы с учащимися, сделала вывод, что нельзя обойтись без умения слышать каждую деталь партии воспитанника, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью и насыщенностью.

Так, аккомпанируя саксофонисту, фортепианную партию следует исполнять гораздо ярче, чем для блокфлейты. Говоря о динамической стороне ансамбля с юным солистом, я учитываю такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность. В этих условиях стараюсь не выпячивать преимущества своей игры, остаюсь «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен характер игры фортепианных вступлений. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, исполняю вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со

звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Как уже говорилось выше, сопровождая партии деревянных духовых, необходимо учитывать специфику звучания каждого инструмента. Обратимся к особенностям их строения и звукоизвлечения.

Основные аспекты работы концертмейстера в классе блокфлейты, кларнета и саксофона.

Концертмейстер тесно взаимодействует с педагогом, учеником и родителями. Ребенок – солист и концертмейстер должны дополнять друг друга. Участие в ансамбле прививает юному музыканту чувство коллективизма, повышает дисциплинированность, формирует ответственность перед окружающими.

Концертмейстеру важно помогать ученику почувствовать себя настоящим солистом. На занятиях мы оговариваем и проучиваем совместно сложные места произведения. Важным навыком в моей работе также является умение транспонировать произведение в другие тональности.

У блокфлейты нотация и реальное звучание отличается на одну октаву. Например, нотация в первой октаве – звучание на октаву выше. Настраивается блокфлейта по звукам *ля* второй октавы. Если в силу своих физических возможностей ребенок не может сразу начать заниматься на саксофоне, он начинает свое обучение в классе с освоения игры на блокфлейте.

Саксофон (альтовый) – настраивается по звуку *си-бемоль* малой октавы (соль первой октавы для саксофона) и по звуку *си-бемоль* первой октавы (соль второй октавы для саксофона). Транспозиция на большую сексту вниз. Концертмейстеру доступна настройка этих инструментов. У саксофона выдвигается или задвигается мундштук (выдвинуть – ниже звучание, задвинуть – выше звучание).

Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей насыщенностью.

Кларнет - язычковый деревянный духовой музыкальный инструмент с одинарной тростью.

Его диапазон - от *ре* (иногда *ре-бемоль*) малой октавы до *ля* (*си-бемоль*) третьей октавы - делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие - светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета - резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Как

мы видим, кларнет обладает широким диапазоном, тёплым, мягким тембром и предоставляет исполнителю широкие выразительные возможности.

Для учеников достаточно сложно овладеть навыками игры на кларнете из-за особой постановки корпуса, головы, пальцев, языка, дыхания. Успехи ученика в большой степени зависят от технического состояния инструмента, на котором он играет. Также важен выбор трости, она должна быть достаточно легкой, позволяющей свободно, без лишних усилий извлекать чистые звуки.

Концертмейстеру следует учитывать все изложенные факты при работе с кларнетистом. Особое внимание следует уделить моментам взятия дыхания и технической оснащённости ученика. Так, например, слишком подвижный темп, несопоставимый с возможностями юного солиста, способен запутать воспитанника и игра будет чревата постоянными «спотыканиями». Важно грамотно соотносить звучание аккомпанемента и солирующего инструмента. Партия фортепиано должна быть чуткой, менее насыщенной относительно исполнения с саксофоном.

Знакомя учащегося с новым произведением, концертмейстер, помимо того, что может сам сыграть весь музыкальный текст, включая сольную партию, имеет также возможность проанализировать его отдельные детали, сделать в случае необходимости теоретический разбор, выявить скрытые от поверхностного взгляда ученика интересные особенности произведения: гармонические находки автора, неожиданные модуляционные сдвиги; показать логику развития главной и побочных тем, проследить за всеми их изменениями (особенно, если идет речь о музыкальных произведениях крупной формы); обратить внимание на скрытые голоса, обогащающие музыкальную ткань произведения и так далее. Подобный анализ поможет учащемуся составить наиболее полное представление об изучаемой пьесе, расширить поставленные перед ним исполнительские задачи. Яркость ученического исполнения не должна, разумеется, основываться только на слепом подражании. При малом опыте каждый из учащихся является индивидуальностью.

Один и тот же музыкальный материал дети чувствуют по-разному, и они должны иметь возможность выразить себя, не искажая, безусловно, при этом общего смысла исполняемого музыкального произведения. Поэтому одной из важнейших задач преподавателя и концертмейстера является развитие музыкальной интуиции, исполнительского чутья и навыков логического музыкального мышления у учащихся. Концертмейстер, при игре с солистом должен также ярко показывать свою

партию, находя нужный баланс звучания. Особое внимание при этом стоит уделить басовой линии фортепиано как опоре в произведении.

Роль концертмейстера очень важна и в процессе обучения, и в концертной практике. Необходимо, чтобы ребенку было комфортно музицировать с этим человеком, с которым бы он ощущал энергетическую поддержку и опору. Ведь именно с концертмейстером ученику придется выходить на сцену.

Концертные выступления учащихся являются одним из сложных видов деятельности. Эта область искусства находится в постоянном развитии. В последнее время, особое внимание стало уделяться изучению психологических сторон деятельности исполнителя. Очень важной является проблема формирования эмоционально-волевых качеств в повседневной работе с учащимися и подготовке их к концертному выступлению.

Таким образом, следует подчеркнуть, что основой ансамблевой техники концертмейстера и помощью ему в работе над произведением является:

- неразрывность и взаимодействие партий солиста и аккомпанемента; солист и пианист должны быть частью музыкального целого.
- целостное музыкальное видение всего произведения: формы и партитуры, что отличает концертмейстера от пианиста-солиста и является спецификой его профессии.
- умение дублировать сольную мелодию фортепианной партией. Это требует изменения фактуры и крайне важно при работе с детьми в ДШИ.
- синхронность исполнения (ритмическая, темповая, динамическая, интонационная, штриховая), то есть умение работать в унисон.
- единство фразировки: умение вести фразу к кульминации и поддерживать интонации солиста.
- звуковой баланс, то есть правильное соотношение в звучании произведения (соизмерять звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом автора).

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛНЕНИЮ НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ САКСОФОНА, КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО

В моей концертмейстерской практике сложился ряд пьес, которые пользуются популярностью у учащихся. Преподаватель подходит к выбору репертуара, основываясь не только на индивидуальных, технических и музыкальных способностях учащихся но, и на их личных предпочтениях и музыкальных симпатиях. Поэтому, в нашем репертуаре есть произведения, которые переходят «по наследству» от одного учащегося к другому.

На некоторых из них я хотела бы остановиться подробнее.

А. Самонов «Вальс» – небольшая красивая пьеса, состоящая из плавной мелодии и ровного трёхдольного аккомпанемента. Её ребята исполняют обычно в первом классе.

The first system of the musical score for 'Вальс' by A. Samonov. It features three staves: a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, a piano staff with a chordal accompaniment, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The melody is marked 'mp'.

Задачей концертмейстера здесь - ярко сыграть вступление, настроив учащегося на характер пьесы и точно держать темп, выделяя первую долю такта (в сольной партии в это время пауза). В некоторых местах концертмейстеру нужно чутко и внимательно следить за взятием дыхания учеником.

The second system of the musical score for 'Вальс' by A. Samonov. It features three staves: a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, a piano staff with a chordal accompaniment, and a bass clef staff with a simple bass line. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The melody is marked 'mp'.

Важно здесь вместе «подчеркнуть» постепенное восходящее движение нот с постепенным усилением звука. Дойдя до кульминации, мелодия вместе с

аккомпанементом постепенно утихают, уменьшив силу звука.

И. Дунаевский «Лунный вальс» из к/ф «Цирк» - произведение, завоевавшее огромную популярность, написанное для вокального исполнения. По справедливому утверждению музыковеда Л. Д. Ауэрбаха, музыка «Лунного вальса» очень хороша: воздушная, легкая, словно светящаяся мягким лунным светом. На протяжении всего времени его существования, вальс исполнялся в переложении для различных инструментов. Саксофон – не исключение.

Ребята нашего класса с удовольствием разбирают и исполняют «Лунный вальс» в переложении для саксофона – альты и фортепиано.

Пьеса состоит из трёх частей, различных по характеру и фактуре изложения музыкального материала. Партия аккомпанеента насыщена красивой гармонией, поддерживающей мелодичное, напевное звучание солиста. Концертмейстеру необходимо проникнуться исполнением мелодии, вести музыкальную фразу вместе с солистом, как единое целое, не выбиваясь из аккомпанирующего содержания.

Нужно очень чутко следовать всем отклонениям от темпа (*accelerando*, *rallentando*), которые делает солист. В заключительной части тема приобретает более яркий окрас и проходит в аккомпанирующей партии. Задача концертмейстера – исполнить образный замысел композитора, не переставая слушать учащегося.

56

61

67

А. Дворжак «Юмореска» - Небольшое произведение, написанное в сложной трехчастной форме, поражает слушателей легкостью и изяществом. Ее особенность в остром пунктирном ритме, простом аккомпанементе, отрывистом звучании баса (staccato), мелких длительностях.

Allegretto A. DVOŘÁK

Несмотря на то, что сам Антонин Дворжак написал только версию для фортепиано, это произведение привлекает исполнителей на различных инструментах.

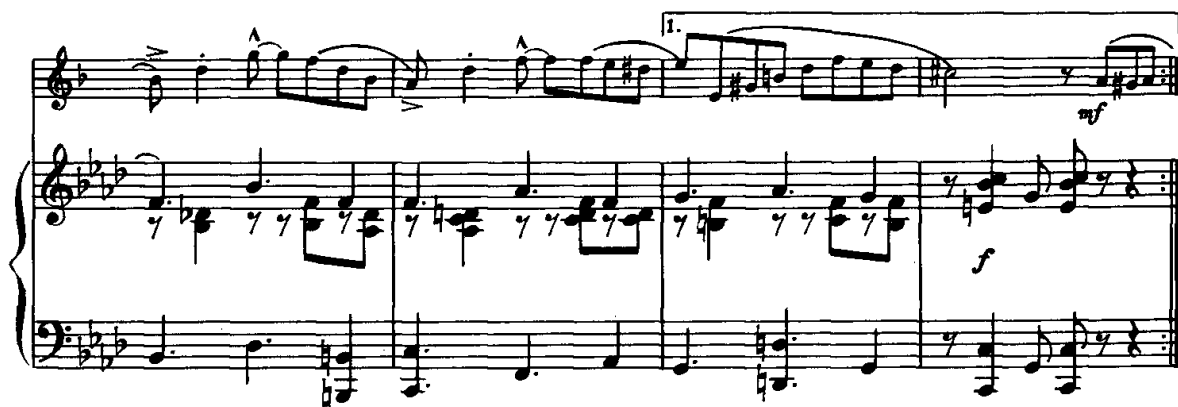
При исполнении на саксофоне необходимо передать лёгкость звучания и шуточный характер. Контраст разных частей пьесы должен также прослеживаться в аккомпанементе, чтобы передать образ, созданный композитором.

Аккомпанемент переложения для саксофона и фортепиано не сложный. В нём преобладает аккордовая фактура и короткие мотивы во время длинных звуков в мелодии. Таким образом, аккомпанемент полностью связан с мелодией, насыщая её дополнительной красотой.

3. Абрэу «Тико – тико» - весёлая инструментальная мелодия Тико - Тико, написанная выдающимся бразильским композитором Зекинья де Абреу известна по всему миру. Именно она является любимым произведением учащихся в нашем классе. Пьеса отличается непростым ритмическим рисунком, присутствием синкоп, подвижным темпом и разным тематическим материалом. Условно пьесу можно разделить на четыре части, первая и четвёртая из которых повторяется.



Изюминкой этой интересной, насыщенной хроматическими опеваниями мелодии, являются акценты.



Основная задача концертмейстера – держать темп, не дать учащемуся возможность ускорения. Важно, также вести басовый мелодический ход в левой руке, облегчив по - максимуму правую руку. Лёгкость звучания здесь зависит не только от выученной учеником мелодии, но и от лёгкости звучания аккомпанемента.

В середине пьесы происходит смена тональности, а также характера и ритмической структуры. Здесь учащиеся часто пытаются отклониться от темпа в сторону замедления, сделать оттяжку. Обычно, я стараюсь в этом месте сконцентрировать слуховое внимание ученика на басовый ход в своей левой руке. Слушая его, юный артист обычно выравнивает темп.

Залог успешного исполнения в дуэте – проникнуться характером пьесы, «заразиться» блестящей энергетикой, лёгкостью и дополнять друг друга, точно следуя за движением мелодии!

В. Монти «Чардаш» - восхищает своей зажигательностью! Этот поистине волшебный танец, изначально написанный для исполнения на скрипке или мандолине в сопровождении фортепиано, пользуется такой потрясающей популярностью, что переложения произведения сделаны для многих инструментов, включая тубу и контрабас. В исполнении на саксофоне он звучит особенно ярко и певуче, чем и привлекает внимание наших учащихся. Преподаватель предлагает его для исполнения учащимся 3-4 класса, но не всем, а обладающим определёнными техническими навыками к этому возрасту и ярко – выраженной музыкальностью.

Начало пьесы – медленная, проникновенная мелодия, наполненная Венгерским колоритом. Аккомпанемент в этой части минимальный. Всё внимание слушателя должно быть сконцентрировано на мелодии.

Largo (♩ = 60) Andante (♩ = 84)

A. Sax. *f* *p*

Piano. *f* *p*

Далее всё развивается очень стремительно, набирая скорость, и доходит до очень быстрого темпа. При этом, концертмейстеру важно не загнать темп до предела, т.к. ребёнок может не справиться. Должен быть обязательно «темповый запас». Все виртуозные пассажи исполняются на динамике (P crescendo F).

6

mp *p*

10

f *p*

Концертмейстер должен быть в одной динамической плоскости с исполнителем, поддерживать его, не форсируя громкость звука, но и не быть незаметным. Острота и лёгкость аккомпанемента может подчеркнуть искромётный танцевальный характер, поможет солисту ярче выразить свою индивидуальность в раскрытии характера произведения.

М.И. Глинка «Краковяк» - фрагмент танца из оперы «Иван Сусанин» (переложение для кларнета и фортепиано).

Краковяк написан с широким размахом и темпераментом, что и подчёркивает фортепианное вступление.



Его основная тема благодаря синкопированному ритму отличается особой упругостью, танцевальным задором и игривым характером.

Musical score for the main theme of 'Krakowiak' by M.I. Glinka. It features a piano introduction in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is written for a clarinet (treble clef) and piano (grand staff). The piano part starts with a piano (p) dynamic and consists of a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The clarinet part starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with syncopated rhythms. The score is divided into two systems, with the second system ending with a forte (f) dynamic marking.

Быстрый темп произведения подчёркивается острым аккомпанементом, точностью взятия аккордов. Здесь концертмейстеру нужно обратить внимание на мелодический ход в левой руке: его нужно выделить, но не утяжелять при этом, иначе будет тормозиться темп. Аккорды в правой руке должны быть лёгкими и упругими, подчеркивая красоту и яркость мелодии, исполняемой солистом.

Далее, мелодия и аккомпанемент приобретают одинаковый ритмический рисунок, что усложняет задачу синхронного исполнения. Это

место непростое в плане слаженности игры с аккомпанементом, поэтому требует отдельной проработки совместного звукоизвлечения с концертмейстером сначала в сдержанном темпе, затем в более подвижном.

12397

Аккордовая фактура аккомпанеента придаёт другую краску мелодии, а акценты на слабую долю в фортепианной партии, помогают солисту более ярко и выразительно исполнить этот мелодический отрезок.

В целом, фактура фортепианного аккомпанеента может быть густой и плотной, а может быть прозрачной и разреженной, именно это обстоятельство иногда играет решающую роль в поисках звукового баланса между солистом и концертмейстером. Аккордовая фактура всегда более массивна, нежели фигурационная. Но не надо забывать, что одним из элементов фактуры, ее качественной стороной является регистр. Одни и те же фигурации или аккордовые комплексы в разных регистрах звучат по-разному: низкий регистр у рояля очень звучный, насыщенный; верхний - не обладает таким количеством обертонов, они быстрее гаснут, а значит сопровождение менее перегружено.

Заключение.

Подытожив все вышесказанное, сделаем выводы: роль концертмейстера в работе над музыкальным произведением достаточно многообразна и зависит от следующих этапов работы:

- **на этапе знакомства с произведением:** создать первое впечатление у юного музыканта. От этого во многом зависит успешность дальнейшего освоения пьесы учеником, его заинтересованность. Основная функция этого этапа - исполнительская.

- **на этапе разбора:** контроль правильности разбора (ритм, знаки, штрихи), корректировка текста (опечатки, описки, невнимательность учащегося к текстовым обозначениям). Основные функции – контролирующая и корректирующая.

- **на этапе репетиций:** отработка в ансамбле звуковых и технических трудностей. На данном этапе концертмейстер совмещает в себе исполнительскую и педагогическую функцию.

- **на концертной эстраде основная задача концертмейстера:** обойти все подводные камни, создавая наиболее благоприятные условия для исполнения произведения в ансамбле с солистом. Основная функция – исполнительская и психологическая.

Для педагога по специальному классу - концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (инструменталиста) - концертмейстер 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, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Концертмейстерство является видом деятельности, где педагогика и исполнительство могут взаимодействовать и взаимодополнять друг друга при условии наличия необходимого психологического фундамента - интуиции. Троиединство педагогики, исполнительства и психологии - взаимосвязанные компоненты работы концертмейстера [10, С. 106-107.]

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса личностных психологических качеств, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, реакция и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств, требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае

необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. 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.

Как известно, концертмейстер должен слышать произведение объемно – и по вертикали, и по горизонтали. Вот почему так часто доминирует принцип самоограничения, когда приходится отступить на второй план ради выявления главного, основного, во имя целого. А для этого требуется опыт, мастерство, знание стиля композитора, ясное понимание формы исполняемого произведения. Тщательное прочтение нотного и словесного текстов, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темпам, внимание к точному выполнению ритма, логической акцентировке, интонационной чистоте – таковы основные задачи концертмейстера. Выполнение их дает возможность совместно с солистами участвовать в воплощении творческого замысла композитора, передать слушателям образ произведения правдиво, одухотворенно, выразительно и ярко. Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность.

Таким образом, роль концертмейстера в совместной с солистом работе над музыкальным произведением складывается из определенных функций: исполнительской, психологической, педагогической.

Талант режиссера живет в его фильмах, художника – в картинах, поэта - в стихах. Исполнительский труд концертмейстера часто преходящ, сиюминутен, неуловим. В этом его сложность и благородство.

Список литературы

1. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище// Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966.
2. Коробова О. Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.09 Теория и история искусств. г. Саратов, 2011.
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения Л., 1961.
4. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие - М.: Издательский центр «Академия», 2002.
5. Люблинский А. П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
6. Медведева М. В. Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера детской школы искусств. Дипломная работа, МГУКИ, Рязанский заочный институт (филиал), факультет искусств. Кафедра хорового дирижирования. Рязань, 2003.
7. Михеева Л. – Музыкальный словарь в рассказах. Москва. Всесоюзное издательство Советский композитор. 1984.
8. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке./ Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы.- М.: «Радуга», 1987.
9. Нестеренко, Е. Размышление о профессии.- М.: Искусство, 1985.
10. Островская, Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство, психология. / Научный журнал ISSN 1812-7339 Фундаментальные исследования №1 / Культура и искусство, стр. 106-107, 2009.
11. Пушечников И. Ф. – Статья «Блокфлейта и её роль в развитии современного музыкального образования». Москва 1984.
12. Шендерович Е. М. «О преодолении пианистических трудностях в клавирах: Советы аккомпаниатора». – М.: Музыка, 1987.
13. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996.
14. Энциклопедический словарь юного музыканта. Москва. Педагогика. 1985.