Методическая разработка

«Музыкально-педагогические основы технологических знаний в

деятельности концертмейстера»

Выполнила Дуброва Е.Д.

Хабаровск 2013 г.

Содержание.

1. Введение. 2
2. 4 этапа работы. 2
3. [Понятие аккомпанемент. Характер, роль и функции аккомпанемента. 3](#bookmark3)
4. [Виды фактуры. Классификация типов аккомпанемента. 4](#bookmark4)
5. [Гармоническая фактура. 5](#bookmark6)
6. [Типы аккомпанемента. 6](#bookmark7)
7. [Особенности поэтического текста. Связь слова и звука. 6](#bookmark8)
8. [Философско-эстетический аспект концертмейстерского творчества. 8](#bookmark10)
9. [Исполнительские задачи концертмейстера. 10](#bookmark12)
10. [Чтение нотного текста с листа. 11](#bookmark13)
11. [Импровизация. 12](#bookmark14)
12. Подбор музыки по слуху и транспонирование мелодий и аккомпанемента. 13
13. [Музыкальные способности как основа исполнительского мастерства. 14](#bookmark19)
14. [Музыкально-слуховые представления. 16](#bookmark21)
15. [Литература. 18](#bookmark22)

Что является слагаемыми успеха концертмейстера и как добиться гармоничного, обеспечивающего оптимальное ансамблевое взаимодействие с солистом, будь то вокалист, вокальная группа, хор и или инструменталист - вот основные проблемы данного исследования.

«Аккомпанемент» - в переводе с французского, означает - сопровождение. Согласно словаря В.И. Даля - «аккомпанемент» определяется как творение, подголосок, сопровождение и подыгрывание. С середины XX века слово «аккомпанемент» означает музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения.

Точность выбора аккомпанемента является доминирующим слагаемым успеха в работе музыканта-исполнителя. И хотя в практике концертмейстерства допускается упрощение фактуры музыкального сопровождения, лично в своём опыте подобных фактов не было. Арсенал пианистических навыков позволял мне достаточно хорошо справляться с довольно сложными произведениями С.В. Рахманинова, Э. Грига и др.

Огромный интерес представляют психологический, философский, эстетический и культурологические аспекты деятельности концертмейстера. Именно они играют важную роль в творчестве аккомпаниатора, оказывая огромное влияние на музыкальное мышление и воображение, музыкальную память, эстетическую и нравственную стороны мировоззрения музыканта.

**РАБОЧИЙ ПРОЦЕСС ДЕЛИТСЯ НА 4 ЭТАПА.**

Первый - работа над произведением в целом, создание целостного музыкального образа. Задача данного этапа: создание музыкально - слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста. Визуальное прочтение партитуры необходимо для того, чтобы зрительно выделить её особенности, вычленить технические трудности.

Второй - индивидуальная работа на партией аккомпанемента, разучивание фортепианной партии, отработка трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, соблюдение «люфтов», подбор удобной апликатуры, педализация, «держание» единого темпа, агогика, выразительность динамики, точная фразеровка, профессиональное туше.

Третий этап - работа с солистом, предполагающая безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально - исполнительских действий, наличие интуиции, знание партии партнёра, «отход» концертмейстера на второй план по отношению к солисту. Важную роль играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнёра при совместном музицировании. Главным качеством является контакт между партнёрами, постоянное внимание и предельная сосредоточенность.

Четвёртый этап - рабочее или репетиционное исполнение произведения целиком, создание музыкального исполнительского образа. Данный этап в работе нацелен, прежде всего, на концертное выступление. Подход к подготовке публичного выступления глубоко индивидуален. Он может быть самым разнообразным. Опыт пианистов и личный опыт свидетельствует о нижеследующих показателях, обеспечивающих успешность в концертном выступлении:

* полная готовность произведений в концерт должна быть за 5-7 дней;
* «отлёживание» произведений, включённых в выступление за несколько

дней;

* занятие в день концерта обязательно (от 2 и более часов);
* репетиция в день концерта обязательна (1-2 часа);
* проигрывание в день выступления отдельных частей музыкальных произведений;
* обыгрывание в день публичного показа произведений целиком;

- проигрывание в день выступления и других, хорошо выученных произведений.

Концертное выступление - итоговой и кульминационный момент всей проделанной работы концертмейстера над музыкальным произведением. Его главная цель - совместно с хоровым коллективом, солистом или инструменталистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высокой культуре исполнения сочинения. Чтобы концерт прошёл успешно, обязательными условиями становятся - артистизм и интуитивная установка исполнителей. Необходимо мобилизовать - духовные и физические силы, иметь соответствующий внутренний настрой, уметь держаться на сцене, управлять волнением и уметь создавать контакт с аудиторией.

При положительной реакции со стороны публики становится возможным беспрепятственно осуществить свой художественный замысел. Преодолению волнения на сцене посвящены многие работы музыкантов, психологов. Они отмечают, что волнение может либо способствовать более яркому исполнению, либо отрицательно сказаться на выступлении. Важно уметь его контролировать, не играть в искусственно преувеличенных тонах, или более зажато, сухо; не запинаться, не пропускать целые «куски», не «смазывать» пассажи. Защитными рычагами с отрицательным влиянием излишнего волнения на сцене является воспитание в сознании учащихся и самого концертмейстера, чувства огромной радости и одухотворённости от общения с публикой.

**ПОНЯТИЕ «АККОМПАНЕМЕНТ». ХАРАКТЕР, РОЛЬ И ФУНКЦИИ АККОМПАНЕМЕНТА.**

Характер, роль аккомпанемента зависит от эпохи, национальной принадлежности музыки, её стиля. Простейшие формы аккомпанемента часто сопровождают пение народной песни. Часто сопровождение песен может быть даже хлопанье в ладоши, отбивание ритма ногой. В античной и средневековой музыке аккомпанементом являлось унисонное и ил октавное удвоение мелодии одним или несколькими инструменталистами.

К концу 16-17 веков в аккомпанементе гомофонно-гармонического склада прописывалась лишь линия баса (генерал-бас), намечая гармонию с помощью цифровых обозначений.' Со времён Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена аккомпанемент выписывался авторами полностью. Нередко из простого сопровождения аккомпанемент превращался в равноправную партию ансамбля, особенно ярко это проявилось в фортепианных партиях романсов и песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э.Грига, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова и других композиторов.

В музыке 19-20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает невысказанное солистами», подчёркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создаёт выразительный и иллюстративный фон.

Творческий процесс концертмейстера представляет собой движение познания, через осмысление, к художественному воплощению представляемого. Реализация творческих задач - органично связана с поиском, корректировкой и уточнением совместно с солистом, учащимся и его педагогом, художественного образ произведения.

Творчество - это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей.

**ВИДЫ ФАКТУРЫ. КЛАССИФИКАЦИЯ ТИПОВ АККОМПАНЕМЕНТА.**

Фактура - в переводе с латинского - «изготовление», «обработка», «строение». В широком смысле - эт одна из сторон музыкальной формы, в более узком - конкретное оформление музыкальной ткани.

Монодическая фактура - только горизонтальное измерение аккомпанемента. Григорианское пение, знаменный распев. Где музыкальная ткань и фактура тождествены.

Полифоническая фактура - заключается в соотнесённости одновременно звучащих мелодических линий, относительно самостоятельное развитие которых, составляет логику музыкальной формы. Для полифонической фактуры типичны единство рисунка, отсутствие резких контрастов звучности, постоянное число голосов. Полифоническую фактуру отличает постоянное обновление, отсутствие буквальных повторений.

Типы полифонической фактуры:

* хоральнаяфактура (при одинаковых длительностях);
* фактура, основанная на абсолютной метроритмической независимости голосов;
* мензуальные каноны;
* разнотемная полифония (сплетение голосов, Вагнер);
* линеарная полифония, связанная со сложными, диссонирующими дублировками полифонических голосов (О. Мессиан);

- дематериализованная пуантилистическая фактура, состоящая из отрывистых звуков, со скачками, обнажающая одиночные точки в разных регистрах,, окружённых паузами;

* фактура оркестрового контрапункта;
* полифоническая фактура аллеаторных эффектов, которая строится на основе принципа случайности. В современной музыке представителем этого течения является В. Лютославский. Возникла алеаторика в 1957 году (К. Штокхаузен - ФРГ, П. Булез - Франция);

- полифоническая фактура сенористических эффектов, характерной особенностью которой является выдвижение на первый план красок звучания («сеноризм» - в переводе с латинского - «звонкий», «звучный», «шумный»).

**ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФАКТУРА.**

Гармоническая фактура разделяется на аккордовую и гомофонно- гармоническую. Аккордовая фактура предполагает музыкальную ткань, в которой все голоса изложены звуками одинаковых длительностей (начало увертюры «Ромэо и Джульетта» П. И. Чайковского).

Гомофонно-гармоническую фактуру отличает чёткое разделение рисунков мелодии, баса и дополнительных голосов. Различают следующие изложения гармонических созвучий:

* гармоническая фигурация (звуки аккорда расположены в любой последовательности);
* ритмическая фигурация (повторение звука или аккорда);
* различные дублировки, в сексту, в терцию («ленточное движение»);
* разнообразные виды мелодических фигураций, усложнение аккордовых фигураций проходящими и вспомогательными звуками; мелодмко-ритмическое «оживление» органного пункта.

В 20 веке разрабатываются разнообразные способы обновления фактуры: усиление роли фактуры, индивидуализация фактурных приёмов, открытие диссонирующих дублировок, совмещение с особенностями оригинальных фактур национальных школ с новейшей гармонической и оркестровой техникой.

Разновидности фактуры - разорванность и несвязанность, динамическая и артикуляционная дифференцированность.

В искусстве авангарда значение фактуры доводится до логического предела. Важно отметить и формообразующую роль фактуры. В этом случае связь фактуры и формы выражается в том, что сохранение рисунка фактуры способствует слитности построений, а его смена - расчленённости. Нередко виды фактуры связаны с

определёнными жанрами. Фактура сохраняет признаки того или иного исторического или индивидуального музыкального стиля.

**ТИПЫ АККОМПАНЕМЕНТА.**

1. «Гармоническая поддержка».
2. «Чередование баса и аккорда».
3. «Аккордовая пульсация».
4. «Гармонически фигурации».
5. «Аккомпанемент смешанного типа».
6. «Аккомпанемент, дублирующий вокальную партию».
7. «Аккомпанемент, содержащий небольшие отклонения от вокальной партии».
8. «Аккомпанемент, включающий отдельные звуки вокальной партии».
9. «Аккомпанемент, при котором вокальная партия не входит в аккомпанемент».

Для выразительного, образного сопровождения необходимо знать историю жизни композитора, его творческие искания, стилистические особенности, черты его письма, ясно представлять суть музыкального произведения и характер фактуры.

В ходе изучения музыкального произведения важно провести предварительную подготовку, а именно:

* выявить эмоционально-смысловое содержание сочинения;
* определить трудности
* подобрать упражнения и распевки для детей на материале произведения.

И только после этого этапа работы основной задачей концертмейстера становится «создание целостного художественного образа». Необходимо мобилизовать свои знания и навыки на раскрытие авторского замысла, суметь найти выразительные исполнительские средства, создать индивидуальную исполнительскую концепцию, трактовку произведения, адекватную намерениям композитора, установить контакт с вокалистами или инструменталистами.

Рабочий процесс включает определённые этапы работы с исполнителем: решение эмоционально-выразительных задач, поиск различных приёмов концертмейстерской техники, подбор рабочих жестов.

**ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА. СВЯЗЬ СЛОВА И ЗВУКА.**

Особое внимание необходимо уделять анализу поэтического текста и вопросам, связанным с рассмотрением связи слова и звука, то есть с соотношением стихов и музыки. Прежде чем проводить параллельный анализ поэтического текст и музыкальной стороны сочинения, необходимо охарактеризовать каждый из них в отдельности. Так определяется смысл текста, что это - переживание автора или пейзажная зарисовка. Возможно, что в содержании музыкального произведения положен какой-то жанровый конфликт. Только через глубокое погружение в

содержание текста, станет возможным наметить и звуковую палитру сопровождения. Особенности поэтического текста влекут за собой трудности при отработке интонации, дикции, ритма, ансамбля и пр.

К наиболее значительным интонационным трудностям относятся:

интонирование мелодии' в высоком регистре и быстром темпе, полутоновые' интонации и хроматические последовательности, скачки на большие интервалы, альтернативные ступени, отдельные вступления партий, внезапная смена тональностей, увеличенные и уменьшённые интервалы, энгармонизмы, октавные унисоны.

Основными ритмическими трудностями являются: исполнение произведений в смешанных или переменных размерах, затактовые ноты, смена группировки длительностей в такте, исполнение пунктирного ритма, синкоп, триолей, квинтолей, септолей.

Основными трудностями при работе над дикцией у вокалистов является правильное формирование гласных, ясное и чёткое произношение согласных, особенно в конце слов, большое количество шипящих, свистящих согласных, которые нужно произносить коротко и отрывисто, относя их к гласному звуку.

Важное значение, в преодолении вокальных трудностей имеет отработка дыхания, глубокого, свободного, спокойного для певца и цепного дыхания для хора. Главная задача концертмейстера выявить трудности дыхания в процессе анализа музыкального произведения и найти пути их преодоления. Первостепенной задачей является создание атмосферы увлечённости пением на занятии.

В процессе разучивания песен с детьми разделяются следующие моменты: вступительное слово о песне, авторах, показ песни, воспитательное значение песни, выразительное чтение поэтического текста, разучивание.

Для каждого возраста необходимо выбирать доступный и интересный репертуар, отличающийся нравственно воспитательной направленностью. На начальном этапе обучения песни должны отвечать следующим требованиям:

-форма проста, куплетная, не более 3 куплетов;

* мелодия - выразительная, яркая;
* ритм - простой;
* голосоведение - ясное, естественное, без скачков;
* диапазон, не превышающий октаву.

Во вступительном слове аккомпаниатор хорового коллектива сообщает учащимся название и знакомит с историей её создания. Называет имена авторов текста, музыки, говорит о содержании и характере музыки. Особенно важен первый показ песни, так как именно он определяет дальнейший интерес детей в работе над музыкальным произведением. Поэтому фортепианная партия должна быть хорошо проучена, а исполнение песни - произвести яркое впечатление, и стало образцом, к которому дети будут стремиться. Создав у воспитанников впечатляющий художественный образ, работа над песней будет более успешной.

Беседа об истории создания песни носит большое образовательное и воспитательное значение^ При этом разговор должен строиться с учётом возрастных особенностей учащихся. 'Для активизации интереса необходимо использовать иллюстрации и другой дополнительный материал - песни автора, стихи поэта- песенника, слайд-шоу. Такая работа нацеливает учащихся самим искать информацию в СМИ.

Прочтение поэтического текста ставит своей целью донести до воспитанников смысл и идеи песни. В доступных выражениях рассказывается о стилистических особенностях, разбираются непонятные слова, аллегории. Далее дети читают текст сами ясно, спокойно и отчётливо произнося слова.

Разучивание песни должно доставлять детям удовольствие. Обучение лучше вести по фразам, многократно пропевая. Затем разученные фразы соединяются воедино, и наступает самый волнующий момент любого музыкального произведения - исполнение целиком.

Исполнительский план обсуждается совместно с педагогом - руководителем и воспитанниками. Главным требованием к художественному исполнению является раскрытие идейно-образного замысла. Во время пения ребята должны быть раскованы и естественны, а при возможности подкреплять пение хлопками, движениями, использованием музыкальных инструментов.

**ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА.**

Слово - «концертмейстерство» - как вид деятельности, является примером универсального сочетания в рамках одной профессии компоненты педагогической, аккомпанирующей и психологической направленности. При этом ещё и заключает в себе своеобразие артистичного исполнения, индивидуализированную трактовку авторского замысла. Сложность аккомпаниаторской деятельности обусловлена её полифункциональностью. Концертмейстер, будучи участником ансамбля, создаёт собственную трактовку композиторского сочинения, отбирает вариант определённого звукового воплощения этой интерпретации, доносит до слушателей аудитории художественное содержание музыкального произведения, увлекает и заинтересовывает своим исполнением. Аккомпаниатор является одновременно и актёром, и режиссёром исполнения.

Воспитательная роль концертмейстера имеет общественную значимость и занимает важное место в системе духовно-культурных ценностей. Цель концертной деятельности - сделать человека выше в духовном отношении.

Эстетическое воспитание не может сводиться только к воспитанию хорошего вкуса, оно должно формировать «хорошие мысли и нравы». В

формулировке «эстетическое воспитание слово «эстетическое» означает не цель, а средство.

А. Г. Баумгартен впервые ввёл в обиход слово «эстезис» - ощущение, чувственное восприятие. «Эстетика» - теория чувственного восприятия или «учение об ощущениях». «Этика» - учение о поведении. «Логика» - учение о познании. «Эстетика» - наука о прекрасном. Главная проблема научных изысканий всех времён и народов - исследование природы прекрасного и его специфичной сущности. Как музыкальное произведение входит в сознание слушателя и как оно' становится личным достоянием его опыта- вот основная проблема музыкальной эстетики.

Целенаправленность концертмейстерской деятельности способствует всестороннему гармоничному развитию личности ребёнка, обогащая его духовный мир. Духовный мир личности рассматривается в философской литературе как синтез сфер: рациональной (Г, Гегель), эмоционально-чувственной (Б. Спиноза), волевой (А. Шопенгауэр). А. Шопенгауэр отмечал, что музыка обладает наивысшими духовными ценностями, что она находится на уровне «мировой воли».

Воспринимая концертмейстерское искусство, которое воплощает высокие нравственные идеи, слушатель испытывает большее или меньшее влияние его воли на сферы духовного мира. Целостное содержание музыкальных произведений, являющееся результатом опыта социально-исторических отношений, является основой художественных эмоций.

Искусство концертмейстера направлено на то, чтобы помочь исполнению в образно-эмоциональной форме выразить своё понимание музыкального произведения. Основной формой познания эстетической реальности является образ - обобщение и художественный образ. Концертмейстер, таким образом, участвует в образовании привычной потребности и мыслительной способности анализировать явления искусства с эстетической точки зрения.

Но эстетическое образование - это не только сумма знаний. О степени эстетической образованности можно судить, лишь руководствуясь психологическими, педагогическими и социальными критериями. Психологическим критерием является наличие у учащегося стремления к знаниям в области музыки, мотивов и стимулов стремлений к культуре. Педагогическим критерием - успешность деятельности учащихся по овладению знаниями. Социальный критерий соотносится с социальной оценкой произведения искусства и личным опытом слушателя или участника ансамбля. Цель концертмейстерской деятельности состоит в том, чтобы в учащихся органически соединились эстетический идеал и подлинно художественный вкус с развитой способностью к воспроизведению, переживанию, суждению и художественно-эстетическому творчеству.

Концертмейстерское творчество зависит от способности аккомпаниатора увлечь слушателя своим мастерством. Для этого же необходим высокий уровень эстетического развития. Общение с различными видами искусства помогает развитию воображения, ассоциативного мышления, что, в свою очередь, способствует глубокому и яркому восприятию и созданию музыкальных образов.

Концертмейстер - это и пианист, исполнитель, и педагог. Его исполнительская деятельность - это и игра на музыкальном инструменте, пение

дирижирование. Он также должен владеть теоретическими знаниями инструменталистов, которым аккомпанирует.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.**

Более всего концертмейстерское исполнительство связано с игрой на фортепиано. Мастерство исполнения должно постоянно развиваться, чему способствует: читка с листа, выработка навыка подбора по слуху, транспонирование а также разучивание нового репертуара. Для концертмейстера очень важным является постоянное совершенствование исполнительских навыков, что сочетает в себе: чисто пианистические умения, музыкально-теоретические знания, умение постигать смысл музыки и воплощение его в конкретном звучании.

Большая концертная деятельность, сольные выступления способствуют формированию психологической устойчивости концертмейстера, умению чётко донести концепцию музыкального произведения до слушателя, помогая учащимся в реализации художественного образа, стараясь не подавлять ученика (солиста], а сохранять его индивидуальность. В этой связи особенно хочется подчеркнуть значение концертмейстрской деятельности в преодолении трудностей в проблемах дыхания у певцов, фразировки, звуковедения у инструменталистов. Аккомпанемент - опора для солиста, его гармоническая основа и фактурное богатство.

Концертмейстер должен хорошо знать партию солиста, так как фортепианная партия и партия солиста не отделимы друг от друга. Задачи концертмейстера:

1. Тщательно изучить особенности партии ученика.

2. Изучить её мелодическую линию.

3. Изучить смысл и динамику её развития.

5. Точно знать форму музыкального произведения.

6. Создавать определённый колорит звучания.

7. Постигнуть замысел музыкального произведения, его смысл и идею.

8. Проникнуть в характер.

С первого этапа работы над партией аккомпанемента необходимо максимально приблизить звучание фортепианной партии к звучанию солиста, стараясь подчеркнуть особенности тембровой окраски. В фортепианной партии музыкального произведения важно найти отражение цезурам и местам взятия дыхания.

Нельзя не отметить и тот момент, когда происходит эстетическая оценка произведения. Эстетическая оценка исполняемого - это своего рода эмоционально- образное отношение, с которого и начинается поиск индивидуальной трактовки. От нотного текста, в котором заложена идея к применению определённой совокупности исполнительских средств выразительности, способствующей наиболее полному раскрытию замысла.

Создавать исполнительскую концепцию, то есть видение музыкального произведения, через его осмысление и поиск путей реализации - таков творческий путь аккомпаниатора.

Но надо сказать, что в ходе постижение композиторского замысла, концертмейстер старается передать и своё личное отношение к исполняемому, помогая при этом солисту.

Репетиционная работа сегодняшнего дня значительно облегчается, ведь можно сделать предварительные записи, прослушать и откорректироватьисполнение.

Овладение музыкальным произведением вовсе не даёт гарантии в том, что во время концертного выступления, всё пройдёт гладко, как по маслу. Бывают порой и огрехи, досадные случаи срывов. Данная проблема должна изучаться с позиций как пианистической, так и психологической. В любом случае, во время концертного выступления аккомпаниатор должен мобилизовать все свои силы для преодоления волнений, страхов, настроиться психологически, быть требовательным к себе, чрезвычайно внимательным и сохранить исполнительскую индивидуальность.

Каждый концертмейстер должен знать, что эмоциональное состояние ученика, его темперамент и вдохновение влияют на исполнительский процесс. Поэтому аккомпаниатор помогает солисту показами, мимикой, жестами, передавая звуко-творческую фантазию. В сценических движениях концертмейстера, в его перевоплощениях скрыта та эмоциональная сила, которая увлекает как слушателя, так и солиста. Аккомпаниатор добивается от солиста эмоционального сопереживания, ответной реакции, подчинения своему воздействию. Артистизм, в таком случае, оценивается как эмоциональный отклика на содержание.

Процесс воплощения исполнительского замысла включает и использование концертмейстером различных динамических оттенков, способствующих обогащению и преобразованию музыкального звучания. Применение динамических оттенков определяется внутренним содержанием и характером музыки, особенностями структуры музыкального сочинения. Одним из главных условий художественного исполнения является логика соотношения музыкальных звучностей. нарушение которой может исказить содержание.

Исполнение аккомпанемента должно быть направлено на:

1. Достижение верного распределения звучности и соотношение голосов, а именно, выразительного исполнения мелодии, ощущение гармонической основы баса, диффернцированного звучания гармонических фигураций.
2. Правильное соотношение динамики, темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

Основной принцип деятельности концертмейстера - исполнительские задачи, стоящие перед солистом и кониертмейстером - взаимосвязаны.

**ЧТЕНИЕ НОТНОГО ТЕКСТА С ЛИСТА, ИМПРОВИЗАЦИЯ.**

Особая роль в деятельности концертмейстера принадлежит выработке навыка чтения нотного текста с листа и умения безостановочного исполнения, то есть способности видеть музыкальный материал в целом, а не отдельными нотными знаками. Научиться быстро вникать в замысел сочинения, предвидеть линию развития музыкального образа, почувствовать характер музыки, быть предельно внимательным к смене темпа, тональности, фактуры и ритмическим изменениям - основные навыки аккомпаниатора, которые необходимо развивать.

В практической деятельности концертмейстера приходится часто читать с" листа музыкальные произведения высокой степени трудности. Важно исполнять всю фактуру, не прибегая к её преобразованию в целях облегчения. Однако, если необходимость упрощения объяснима, необходимо учитывать самое существенное в сочинении при отборе главного, гармонические основы, удобную аппликатуру для воспроизведения технических пассажей и «сворачивания» гармонической фигурации в аккорды.

В концертмейстерской практике используются разнообразные приёмы упрощения текста: преобразование или опускание подголосков и украшений, облегчение или перемещение аккордов, преобразование разложенных гармонических фигураций в основные гармонические функции, преобразование ритмических усложнённых последовательностей на элементарную пульсацию.

Иногда возможно достичь существенного упрощения посредством более удобного распределения какого-либо пассажа, аккордов, мелодического голоса между обеими руками. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно - образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры солирующего голоса, гармонической основы произведения.

**ИМПРОВИЗАЦИЯ**

**Импровизация,** такой вид художественного творчества, при котором произведение создаётся непосредственно в процессе его исполнения.

Начальные формы импровизации использовали народные музыканты - певцы и инструменталисты. В своих песнях импровизационного характера они опирались на выработанные в народной среде формы музыкального мышления, на сформировавшийся к тому времени круг интонаций, попевок, ритмов. В средние века формы записи музыки были недостаточно сформированными, исполнителю приходилось прибегать к импровизации (так называемые «юбиляции»). В искусстве 16-18 веков импровизация получила существенное преломление. Музыкант, выступающий в роли композитора и исполнителя, должен был пройти специальные курсы. Выдающимся мастером импровизации был в 16 веке итальянский поэт и органист Франческо Ландино. В детстве он ослеп, но стал высочайшим музыкантом и оставил в наследство потомкам более 150-ти композиций.

С конца 18 века исполнительская импровизация уступила место точной передаче исполнителем нотной записи. Хотя свободное фантазирование и импровизация на заданную тему высочайшими музыкантами Л. Бетховеным, Ф. Листом, Н. Паганини, Ф. Шопеном и Ф. Шубертом стало неотъемлемой вершиной импровизационного искусства.

**ПОДБОР МУЗЫКИ ПО СЛУХУ И ТРАНСПОНИРОВАНИЕ МЕЛОДИЙ**

**И АККОМПАНЕМЕНТА**

Навыки подбора по слуху имеют большое значение в работе концертмейстера. Этот навык развивается в ходе различных упражнений:

* 1. Умения продолжить начатую мелодию.
  2. Пропевания с последующей игрой на инструменте ранее прослушанной мелодии.
  3. Попытки сделать вариации на заданную тему.
  4. Подбора аккомпанемента к мелодии.
  5. Умения сочинить вступление или заключение к песням, попевкам.

Умение подобрать правильный и красочный аккомпанемент к произведению, транспонировать сочинение из одной тональности в другую, занимает важное место в арсенале концертмейстера. Одним из методов, способствующих формированию навыка, является проигрывание подобранной по слуху мелодии в разных тональностях. Однако, надо заметить, что умение подбирать по слуху, в большей мере зависит от врождённых способностей музыканта, а умение транспонировать является приобретённым навыком.

Особенно широкое применение транспонирование находит в вокальной партии. Транспонирование вверх или вниз позволяет певцу исполнить произведение в удобной для него тесситуре.

Процесс транспонирования проходит поэтапно и включает следующие моменты:

* + 1. Проигрывание музыкального произведения в основной тональности или зрительный обзор.
    2. Определение исполнительных особенностей и трудностей в партии сопровождения.
    3. Выявление трудноисполнимых мест в партии вокалиста с точки зрения тесситурных, а также дикционных и ритмических трудностей.
    4. Уточнение темпа, агогики, динамики, нюансировки.
    5. Транспонирование в заданную тональность.
    6. Конкретизация музыкального образа.
    7. Корректировка деталей.

В процессе транспонирования аккомпанемента необходимо выполнить определённые требования. К ним относятся:

* + - 1. Настройка солиста на новую тональность.
      2. Безукоризненная чистота исполнения партии аккомпанемента.
      3. Соблюдение темпа, агогики, ритма.
      4. Своевременное подчёркивание - показ цезур для свободного взятия певцом дыхания.
      5. Поддержка вокалиста в трудных интонационно местах и в динамике.
      6. Показ кульминационного момента.
      7. Сглаживание погрешностей в ходе исполнения.

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК ОСНОВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА.**

Предоставим определения способностей. Способности :

' (

* свойства души человека, понимаемые как совокупность всевозможных

психических процессов и состояний;

* представляют собой высокий уровень развития общих и специальных знаний, умений, навыков, обеспечивающих успешность выполнения человеку различных видов деятельности (18-19 вв.);
* это то, что не сводится к знаниям, умениям, навыкам, но объясняет их быстрое приобретение, закрепление и эффективное использование на практике (это определение принято сейчас и наиболее распространено).

Человеку присущи 2 класса задатков: врождённые и приобретённые. Приобретённые задатки называют «социальными» или «культурными». А.Н. Леонтьев отмечает природные задатки от природных способностей. «Природные способности» это то, что формируется на основе природных задатков. В отличие от природных способностей, социальные и культурные способности имеют историческое происхождение. Они никогда не развиваются без организованных определённым образом условий для их формирования. И называются они так потому, что в ходе деятельности человек накапливает достижения материальной и духовной культуры.

К числу социальных и культурных способностей относятся способности к различным видам специфической человеческой деятельности, высшие формы познавательной деятельности, психических процессов, речь и коммуникативные способности, связанные с её использованием. Все они формируются в процессе жизнедеятельности.

Способности выделяют общие и специальные. Они образуют единство. Общие способности есть предпосылка и результат всестороннего развития личности. Чем выше интеллектуальное развитие детей, тем заметнее их специальные способности. К числу общих свойств личности, которые могут рассматриваться как способности, следует отнести принадлежность личности к одному из трёх человеческих типов: художественному, мыслительному, промежуточному. Принадлежность к мыслительному типу личности облегчает освоение видов деятельности оперирующей с абстрактным материалом. Для художественного типа характерно освоение видов деятельности, где необходимо образное мышление, живость и эмоциональность впечатлений. Наиболее часто встречается промежуточный тип личности, сочетающий в себе свойства художественного и мыслительного типов.

Художественные способности определяются наличием таки свойств как:

1. Творческое воображение и мышление, позволяющие выделить в явлениях действительности существенное, обеспечивающее обобщение и конкретный художественный образ.

* 1. Развитое эстетическое чувства, проявляющееся в эмоциональном отношении к воспринимаемому, к людям, к творчеству.
  2. Волевые качества личности, обеспечивающие претворение замысла в действительность, несмотря на трудности и препятствия.

Специальные способности связаны с требованиями к роду конкретной« деятельности. Поэтому рассматривать способности можно как ансамбль качеств, дополняющих друг друга. Б. М. Теплов, известный советский психолог отметил, что «музыкальные способности совершенствуются и развиваются, благодаря систематическим занятиям». Н. А. Ветлугина в своих работах отмечает, что музыкальные способности проявляются у детей ранее других. Г. Ревеш, немецкий психолог, объяснял музыкальность как единое целостное явление. Представители американской «психологии элементов» также скурпулёзно изучали музыкальные способности. А. Д. Алексеев, советский педагог и музыковед, говорил: «Музыкальным следует назвать человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определённое художественное содержание, а если он и исполнитель, то и воспроизводить это содержание». Б. М. Теплов выделяет в качестве основных музыкальных способностей:

* + 1. Ладовое чувство или эмоциональный компонент музыкального слуха.
    2. Способность к слуховому представлению.
    3. Музыкально-ритмическое чувство, способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность ритма и точность его воспроизведения.

Музыкальные способности в музыкально-педагогической практике подразумевают музыкальный слух, чувство ритма, музыкальную память. Музыкальный слух в свою очередь делится на мелодический и гармонический. Основой мелодического слуха является ладовое чувство и способность различать ладовые функции отдельно взятых звуков мелодии, их устойчивость и неустойчивость. Гармонический слух может значительно отставать от мелодического слуха. Ю. Н. Тюлина, советский музыкант, педагог, композитор рассматривает две стороны гармонического слуха:

* восприятие ладовых функций,
* восприятие самого характера звучания вертикали, её красочных функций.

Подытожив всё вышеизложенное можно сделать вывод, что одним из основных компонентов музыкальных способностей является способность слухового представления музыкального материала. Эта способность лежит в основе воспроизведения мелодии голосом или подбора её на инструменте. Она является необходимым условием гармонического восприятия многоголосной музыки. Ещё Р. Шуман советовал: «Ты должен дойти до того, чтобы понимать всякую музыку на бумаге». В работе концертмейстера этот навык является первостепенным.

**МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.**

Музыкально-слуховыми представлениями называются звуковысотные и ритмические соотношений звуков. Слуховые представления тесно связаны с моторными моментами. Абсолютный слух - особый вид долговременной памяти на. высоту и тембр звука, способность узнавать и определять высоту звуков мелодии и аккордов.

Слух настройщика - способность различать минимальные (до двух центов) изменения высоты отдельных звуков или интервалов.

Относительный слух - при котором музыкант может определять и узнавать звуковысотные интервальные отношения между звукам, аккордами.

Внутренний слух - проявляется в мысленном представлении отдельных качеств музыкальных звуков.

Чувство музыкальной формы - выражается в способности осознавать, понимать и оценивать соразмерность временных соотношений между различными компонентами музыкального сочинения. Эта сложная форма музыкального слуха граничит с творческим мышлением.

Чувство ритма - «в музыкальной практике под чувством ритма понимается способность, лежащая в основе всех тех проявлений, которые связаны с восприятием и воспроизведение временных отношений в музыке». (М. Б. Теплов. «Психология музыкальных способностей». М., 1985 - с. 186).

Ритм - одно из выразительных средств в музыке. Важно различать

арифметический счёт и дирижёрский счёт. При арифметическом счёте ребёнок видит свою задачу в том, чтобы извлекать звуки одновременно с названием соответствующей счётной единицы. Такой счёт вреден. Иногда же счёт является средством «дирижировать собственное исполнение». Потребность в, такого рода, дирижёрском счёте называется моторной природой ритмического чувства.

Нельзя не отметить, что чрезмерная ритмическая точность исполнения, зачастую делает произведение безжизненным. Поэтому перед музыкантом встаёт сложная задача - показать высокий уровень навыка ритмической гибкости.

Ещё один компонент музыкальных способностей - музыкальная память. А. Д. Алексеев подчёркивает, что « существуют виды памяти:

* 1. Слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства.
  2. Логическая, связанная с пониманием содержания музыкального произведения, закономерностей развития мысли композитора.
  3. Двигательная, крайне важная для исполнителя инструменталиста.
  4. Зрительная.

Применительно к деятельности концертмейстера нельзя не сказать об исполнительских способностях и способностях чисто пианистических.

Эти способности проявляются в сильном влечении к концертной деятельности, выступлениям, умении заинтересовать публику, способности раскрывать и доносить до слушательской аудитории не только композиторский замысел, но и своё видение музыкального образа. Специфика исполнения аккомпанемента в вокальных и инструментальных исполнениях значительно отличается и опредляется тем, какие функции выполняет аккомпанемент, и какое положение он' занимает, подчинённое, равноправное или ведущее. В вокальных произведениях предпочтение отдаётся солисту(певцу) в отличии от инструментальных, где солирующая партия (первая) и сопровождение (вторая) партии почти равны.

Особенное место в деятельности концертмейстера отводится его психологической грамотности, умению строить комфортные отношения с участниками ансамбля, чувствовать каждого, помогать при необходимости, оказывать поддержку, направлять и быть наставником, умеющим строить диалог!

Таким образом, специфика деятельности концертмейстра определяется вышеизложенным комплексом знаний, умений и навыков, а успешность - умениями применять их на практике, соотнося с целями и задачами работы.

Литература.

* + 1. Абелин Л.М. Как организовать детский хор. - Работа с детским хором. Сборник статей под ред. В.Г. Соколова. М., Музыка», 1981г.
    2. Бочкарёв Н. Психология музыкальной деятельности». - М., 2006 г.
    3. Крюкова Н. искусство аккомпанемента как предмет обучения.
    4. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Л., 1972г.
    5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность\* Музыка в школе №2 - 2001г.
    6. Кубанцева Е. И. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. - М: Издательский центр «Академии». 2002г.
    7. Корабкова О.Я. Концертмейстерство в современной музыкальной практике. Искусство и образование. №3, 2010г.
    8. Мельник Л. О работе над инструментальным концертом в концертмейстерском классе.
    9. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. М., Радуга. 1987 г.
    10. Мур Д. Воспоминания. М., Радуга. 1987г.
    11. Овчинников Т.Н. Об отборе репертуара для работы с хоровым коллективом школьников. Работа с детским хором. М., «Музыка». 1981г.
    12. Сахарова С.П.Воспитание концертмейстера. Ростовская Г.К. им. С.В. Рахманинова. 2001г.

13.Чачава В. Некоторые вопросы обучения концертмейстера. Фортепиано. 2003 г.