

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 3» города Иркутска

Методическая разработка

**Из опыта работы
концертмейстера-пианиста в классе
флейты**

подготовила концертмейстер
МБУ ДО «ДМШ № 3» города Иркутска
Бабийчук Марина Николаевна

г. Иркутск
2020

Содержание:

I. Введение

II. Задачи концертмейстера в классе флейты:

- 1. Дыхание**
- 2. Акустические особенности**
- 3. Атака звука**

III. Заключение

IV. Литература

I. Введение

Концертмейстер (нем. Konzertmeister) состоит из двух слов “концерт” и “мастер”.

- 1. В оркестре – солист группы первых скрипок, иногда заменяющий дирижёра. В струнном ансамбле – художественный руководитель.*
- 2. Музыкант, возглавляющий одну из инструментальных групп в симфоническом оркестре.*
- 3. Пианист, аккомпанирующий исполнителю (вокалисту, инструменталисту, артисту балета) в процессе разучивания партии на репетициях и концертах.*

Актуальность данной темы связана с тем, что концертмейстер - это самая распространённая профессия среди пианистов. Участие концертмейстера является неотъемлемой частью учебного процесса духовиков, струнников, народников, вокалистов, хора, хореографов в ДМШ или ДШИ.

Обязательные **требования** к профессионализму концертмейстера по классу флейты: наличие музыкальной одаренности, владение навыками игры в ансамбле, артистизм, фантазия, развитые образные слуховые представления, эрудированность в вопросах музыкальных стилей, музыкальной формы, скорость реакции, гибкость, дирижерское начало, понимание исполнительской специфики духовых инструментов. Концертмейстер должен, помимо музыкальной чуткости, обладать ясным мышлением, крепкими нервами и хорошей интуицией. Умение транспонировать, умение импровизировать и подбирать по слуху поможет разнообразить уроки первоклашек. Даже игра гамм может превратиться в удовольствие.

Рассмотрим подробнее работу концертмейстера в классе флейты. В рамках данной работы невозможно осветить историю развития, и становления инструмента и, тем не менее, хотелось бы вспомнить Теобальда Бема (1794-1881) – блестящего немецкого флейтиста-изобретателя, именно

его принципиальные решения усовершенствования в конструкции флейты дали нам современный инструмент. Совершенная клапанная система (перенесенная позже на кларнет и гобой) обеспечивающая свободную игру во всех тональностях, ровность звукоряда на всем его протяжении, более чистый полный сильный звук, расширенный диапазон позволили флейте занять одно из первых мест среди семейства духовых инструментов.

Задачи:

- Знание специфики солирующего инструмента.
- Соизмерение звучности фортепиано с возможностями флейты.
- Знание основ игры на музыкальном инструменте: особенности взятия дыхания, артикуляции и нюансировки.

1. Дыхание.

Одна из важнейших проблем, с которыми сталкивается пианист, работая с духовыми инструментами, это дыхание. Техника дыхания флейтиста очень похожа на технику дыхания певца, сознательно регулирующуюся и влияющую на логику построения фраз. Искусство дыхания заключается не в набирании большого количества воздуха, а в умелом его расходовании. И в зависимости от характера исполняемого музыкального произведения вдох и выдох могут быть равномерными, ускоренными или замедленными. В процессе классной работы, моменты смены дыхания должны оговариваться. Аккомпаниатору нужно четко знать о намерении флейтиста, тем более что расстановка дыхания неразрывно связана с линией фразировки. Причем, следует помнить, что у каждого флейтиста, в зависимости о его подготовки и восприятия мелодической линии, смена дыхания, мотивное строение и, как следствие, фразировка будут различными. Первостепенной же проблемой остается фактор случайности и неожиданности. Недоработка, недостаточное знание текста, волнение и страх, внутренний психологический и физиологический зажим могут преподнести множество сюрпризов. Дыхания попросту не хватит, оно станет куцым, дробящим фразу на множество мелких элементов, интенсивность звука уменьшится, вибрато приобретет характер дребезжания. Поэтому пианисту необходимо чутко ощущать запасы воздуха солиста. Слуховой и визуальный контроль поможет в данной ситуации, а несколько запасных вариантов, продуманных в классе, не дадут растеряться на сцене.

2. Акустические особенности.

Флейта не отличается особой силой звучания. Поэтому очень важен контроль баланса, постоянное слышание флейтовой линии, парящей над

аккомпанементом. Концертмейстер вынужден постоянно прибирать звук, особенно на концертной эстраде, где лучше немного приоткрывать крышку рояля, чтобы звук не был плоским и летел в зал свободно. В данных ситуациях (при нежелании заглушить исполнителя, игре в холодных помещениях, технически сложных произведениях) пианист старается играть тише, что часто может привести к зажатию пианистического аппарата, что в свою очередь неизбежно скажется на звуке, технике, динамике и агогике. В таких случаях необходимо самостоятельно в домашних условиях в медленных и удобных темпах свободными и расслабленными руками восстановить естественность движений. Найти причину проблемы – недостаточное знание текста, неправильный выбор штриха и прикосновения, неразумное распределение опорных точек.

Основная задача пианиста – не перекрыть волну воздуха флейтиста. Баланс обязан быть рассчитан в пользу солиста. Флейтист не сможет перекрыть рояль, попытка усилить звучность спровоцирует эффект передувания (усиление напора воздушного столба приведет к переходу звуковости на октаву выше). Нужно учитывать и тот фактор, что ноты нижнего регистра берутся у флейтистов гораздо тяжелее и сложнее. Соответственно, возможности быстрого темпа и ясной артикуляции будут значительно снижены. Только действительно сильные музыканты-флейтисты преодолевают эти трудности. Третий регистр (до си третьей октавы) сильный светлый и яркий, отличается особой свежестью и прозрачностью. В этом регистре флейта может звучать как форте так и пиано. Звуки четвертого регистра (до фа-диеза четвертой октавы) пронзительные, светящие, резкие извлекаются с большим напряжением. Поэтому композиторы пользуются им в нюансах форте и фортиссимо.

3. Атака звука.

При игре с флейтой необходимо учитывать момент атаки звука, первого момента его возникновения. Атака звука находится в непосредственном взаимодействии с дыханием. Чем увереннее и определённое у флейтиста атака, тем лучше звук, и наоборот, когда звук начинается неуверенно (с призвуками и шорохами) он дальше от идеала. В силу специфики инструмента звук флейты возникает чуть позже, поэтому при одновременном вступлении концертмейстеру лучше уловить нужный момент не только визуально, но и по слуху (поскольку взятие воздуха нередко можно реально услышать). Во флейтовой практике хорошо выработанная атака облегчает звукоизвлечение и позволяет исполнителю

добиться тончайших звуковых красок. Помня об этом, концертмейстер обязан позаботиться о грамотном выборе туше и способе прикосновения к клавише.

III. Заключение

Деятельность пианиста-концертмейстера в детской школе искусств не ограничивается только ролью аккомпаниатора, но и предполагает более широкие аспекты взаимодействия с детьми в процессе творческой ансамблевой деятельности. Поставленная в данной работе цель раскрытия специфики работы концертмейстера во флейтовом классе, была достигнута через решение задач, выявляющих основные параметры, на которые следует ориентироваться концертмейстеру. Это эрудированность, умелое распределение контроля на все сферы исполнительского внимания, мобильность, знания специфики солирующего инструмента, анализ психологических особенностей ансамблевого исполнения в классе флейты.

На основе анализа психологических особенностей ансамблевого исполнения, можно сделать еще один вывод: психология пианиста-концертмейстера в классе флейты имеет свою специфику. По мнению А.А. Люблинского «аккомпаниаторское чутье есть не ремесленническое умение следовать за солистом, но способность почувствовать замысел и намерения солиста и с добровольной послушностью и осторожной инициативой сочетать с ним трактовку своей партии».

IV. Литература

1. Гофман И. Фортепьянная игра. – Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Пер. с англ. М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Под ред. А.П. Зориной. Л.: Гос. муз. издат-во, 1961. – 71 с.
3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / Под ред. А.Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1972 г. – 80 с.
4. Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: монография / Под редакцией А.И. Демченко. – Госуд. автон. образоват. учр-е средн. профес. образ-я «Рязанский муз. колледж им. Г.ИА. Пироговых». Рязань, 2012. – 200 с.
5. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: 1996. – 204 с.
6. Шелудякова Ю.В. Развитие флейтового искусства в эпоху барокко / Ю.В. Шелудякова // Искусство и образование. - 2008. - №1. - 34-40 с.