|  |
| --- |
| **МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**  **ЦЕНТР дополнительного образования г Владикавказ СПЦЭВД «ТВОРЧЕСТВО»** |
| «  **Концертмейстер – это призвание или место работы.**  » |
| ***Методическая разработка*** в помощь педагогам и концертмейстерам хореографических коллективов  22.04.2020г.  Составитель: *концертмейстер*  *Габалова. Л.Ю.*    **Концертмейстер – это призвание или место работы.**  Художественная практика концертмейстеров в хореографическом, оркестровом и хоровом классах представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыкантов. На долю концертмейстеров выпадают подчас такие сложные художественные задачи и такие большие эмоционально-физические нагрузки, с которыми успешно справится, оказывается не под силу даже очень квалифицированному музыканту.  В занятиях танцевального класса важное место отводится музыке, которая, положительно влияя на детей, помогает развивать их способности, раскрыть содержание танца. Музыка является неотъемлемой частью танца и нельзя ее рассматривать только как ритмическое сопровождение, облегчающее исполнение движений. Подбирать музыку следует так, чтобы содержание танцевальной комбинации соответствовало характеру музыки и давало бы возможность при разработке отдельных эпизодов увязывать действие и движение с музыкой. Подбор музыки влияет на качество хореографической постановки, она может способствовать успеху или быть причиной неудачи. Руководитель не должен требовать от концертмейстера изменения указанного в нотах тепа, нюансов, переставлять части музыкального произведения, добавлять аккорды для перехода от одной мелодии к другой. Музыку нужно исполнять так, как ее написал композитор.  В детских коллективах музыка должна быть доступной и понятной по содержанию и форме. Необходимо следить, чтобы на занятиях дети внимательно слушали музыкальное сопровождение, чувствовали и правильно воспроизводили его в движениях.  Концертмейстеру, работающему вместе с педагогом-хореографом, необходимо творчески подходить к уроку, умело подбирать музыкальную литературу. Экзерсис у станка и на середине зала можно проводить под музыкальную импровизацию. Импровизационная музыка должна тоже соответствовать заданной педагогом композиции, иметь определенный ритмический рисунок, характер движений. Если, например, батман фондю исполняется в одной композиции с батман фраппе, то ритмический рисунок музыкальной фразы будет разный по своему характеру: плавный, напевной при исполнении батман фондю и резкий, отрывистый при исполнении батман фраппе. Константин Сергеев, художественный руководитель Ленинградского хореографического училища им. А.Я. Вагановой, так говорит о работе концертмейстера в хореографическом классе: «Профессия концертмейстера балета, прежде всего своей специфичностью, совокупностью различных сторон исполнительских умений и навыков. Тут нужно, с одной стороны, хорошо разбираться в художественной природе и жанровой основе искусства балета, любить его, с другой – в совершенстве владеть инструментом, бегло читать с листа балетный клавир, и даже партитуру и еще уметь импровизировать на фортепиано. Именно совместные всестороннее и комплексное освоение всех аспектов концертмейстерской деятельности специалистами музыки и хореографии наиболее верный путь к успеху».  Среди множества трудностей работы концертмейстеров в хоровом классе необходимо начать с проблемы пианиста и дирижера. Эта проблема включает в себя несколько трудностей. Одна из них – умение играть «под руку», т.е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомится с основными приемами дирижирования, с 2х, 3х, 4х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звука», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Кстати, показ оттенков зависит от индивидуальности дирижера: например, одни показывают «форте» широким размашистым жестом, другие небольшим, но очень энергичным.  Вероятно, даже неопытный концертмейстер сразу же почувствует большую разницу между оркестровым и хоровом дирижированием. Она заключается в том, что главной задачей оркестрового дирижера является точный и ясный показ вступлений всем инструментам, четкий счет и управление динамикой. Соответственно и жесты симфонического дирижера должны быть более крупными, простыми и понятными любому музыканту. Хоровой же дирижер, прежде всего, отвечает за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) уж слишком деликатен, то и жесты дирижера должны быть более осторожными, особенно в момент рождения звука на «пиано». В этих случаях «точка» у дирижера иногда бывает совершенно не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем «не считает», он управляет звуком. Причем, настоящий мастер управляет незаметно, никогда «не давит» на хор, и со стороны, кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою музыкальную чуткость, а именно: концертмейстер + дирижер + хор должны составлять сложенный ансамбль.  Умение слушать, играть с партнером (в данном случае с дирижером + хор) – очень важная деталь профессионального мастерства пианиста, который с детства привык к индивидуальным занятиям, как единственно возможной форме работы. Поэтому далеко не все хорошие солисты способны также успешно играть в ансамбле. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнера своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнера, понять его намерение и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание, что отнюдь не одно и то же. Естественное сопереживание возникает как результат непрерывного контакта партнеров, их взаимопонимания и согласия.  Выше уже было сказано, что хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука. Концертмейстер хорового коллектива очень часто будет чувствовать расхождение между жестами дирижера и фортепианным звучанием. Это происходит от того, что природа звука вокального диаметрально противоположна фортепианному. Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание.  Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может лишь постоянно старясь преодолевать молоточковую, ударную природу фортепианного звука, все время подражая голосу, пению. Причем подражать надо не какому-то абстрактному голосу, а конкретной партии, звучащей в данный момент в партитуре. Например, партия баса должна исполняться густым «бархатным» звуком, обязательно богатым обертонами. Партия сопрано – легким «парящим» звуком, партия меццо-сопрано или альтов – более темным; партия тенора – более ярким, звонким. Так что эта задача столь трудна, столь и почетна: умение «пропеть» на фортепиано мелодию является свидетельством мастерства. А способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера и, не в последнюю очередь, от его любви к голосам, к хору.  Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения хоровых партитур на фортепиано относится умение играть хоровые аккорды 4х голосного гармонического склада с соблюдением ровной силы звучания всех 4х голосов. Концертмейстер должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно, чтобы звучание всех голосов в аккорде было равномерным по силе звука. Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не верхний голос, как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, которые позволяют слышать басовую партию как устойчивую основу хорового аккорда более определенно, чем в фортепианном звучании.  Заканчивая разговор о проблеме звука, хочется еще раз подчеркнуть, какое огромное значение для концертмейстера имеют воображение, фантазия, развитые образные слуховые представления при работе в хоровом классе. Работая в хоровом классе, концертмейстеры должны помнить, что теперь они почти никогда не будут выступать в роли пианистов, но всегда в роли хора или оркестра. В этом привлекательность этой работы, но в этом и ее трудность.  Работая концертмейстером в хоровом, оркестровом классе, пианист постоянно знакомится с новыми произведениями, все время расширяя свой кругозор, растет как личность, и главное, никогда не теряет интерес к своей работе. Но тут возникает еще одна трудность, особенно в работе начинающих концертмейстеров – необходимо иметь хорошие навыки чтения с листа. Необходимо также подчеркнуть, что при чтении с листа фортепианной партии оркестровых произведений концертмейстер оказывается в очень нелегком положении. Зачастую композиторы, создавшие превосходный оркестр партитуры, в работе над клавиром не учитывают технические удобства пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру значительными сложностями. Это выражается в преувеличенном диапазоне аккордов и в количестве звуков в аккорде и во внезапной смене далеких регистров и в быстрых аккордовых пассажах. Поэтому главная задача концертмейстера при игре хоровых и оркестровых партитур «адаптировать» текст, приспосабливая его к рукам, так сказать «на ходу», в процессе игры. Подтверждение этому находим в статье Д.Д. Благого: «Исполнение клавиров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианных переложений. И вот здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить. На что хочется обратить внимание начинающих концертмейстеров: лучше большим пожертвовать, но не дать себе «увязнуть» в фактуре, нарушив тем самым темп и метроритм произведения, а вместе с тем и форму. Концертмейстеры не должны забывать, что музыка – искусство, существующее и развивающееся во времени. Поэтому темп и метроритм произведения – его главные формообразующие факторы.  При игре учеников в классе вокала и скрипки на концертмейстере лежит ответственность за выбор нужного темпа, за передачу настроения, ибо часто фортепиано создает нужное настроение, колорит еще до вступления солиста.  Важнейшая проблема в камерном музицировании, в ансамблевой игре – проблема звукового соотношения. Многое в выборе звукового равновесия зависит от силы и тембра инструмента или голоса, поэтому голос или инструмент ученика (партнера) надо знать очень хорошо. Неискушенным в умении аккомпанировать может показаться, что играть надо как можно тише, чтобы не заглушать ученика и слышать партию скрипки (голоса) яснее, чем звук собственного инструмента. Но это приводит к серьезной ошибке концертмейстера, т.е. солист остается без необходимой ему поддержки. Звук инструмента (голоса) и фортепиано должны доходить до слушателя в равном соотношении. При этом необходимо учитывать и то, что за фортепиано воспринимается ложной звуковой баланс, потому что аккомпаниатор слышит партнера хуже всех, ибо тот чаще всего стоит к нему спиной.  Подытожив все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами. Концертмейстер должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себя) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой).  Концертмейстер должен уметь сыграть хоровую миниатюру тонко, певучим звуком, приемом хорошего легато, а крупное вокально-симфоническое произведение – масштабно, с хорошим чувством формы и ритма.  Литература:  1. Сборник «Методические рекомендации к сборнику «Хрестоматия педагогического репертуара для уроков аккомпанемента на музыкально-эстетических отделениях общеобразовательных школ». Составители Турковская Г.В., Исакова Н.Г., Коротких И.И.  2. Сборник «О роли концертмейстера в классе хорового дирижирования». Составитель Романова А.  3. Сборник «Азбука классического танца», составитель Базарова Н., Мей В. |