Специфика работы концертмейстера в классе деревянных
духовых инструментов (блокфлейта, флейта) детской школы искусств.

Методико - практический доклад
концертмейстера ДШИ им.Г.Г. Галынина
**Антоновой А.В.**

Содержание:

1. История создания флейты, ее разновидности. стр. 2
2. Особенности работы концертмейстера с учениками класса

деревянных духовых инструментов (блок флейта, флейта) стр. 3

1. Некоторые аспекты партнерства в ансамбле

с учащимися - инструменталистами стр. 5

Заключение стр. 8

Список литературы стр. 8

1. История создания флейты, ее разновидности.

Флейта - деревянный духовой инструмент, один из самых древних по

происхождению. «Предками» флейты были дудки и свирели. Первичным образцом этого инструмента была продольная флейта, при игре на которой исполнитель держал ее в вертикальном положении, подобно тому, как теперь держат гобой или кларнет. Продольная флейта была широко распространена в Европе в XV- XVII вв. В настоящее время она изредка применяется при исполнении старинной музыки.

Среди разновидностей продольной флейты блокфлейта определяется как важнейшая.

В странах Европы она получала распространение, начиная с XI века; впоследствии популярность данного инструмента возрастала, в результате чего в период с XVI по XVIII век блокфлейта являлась наиболее активно используемой и часто встречающейся разновидностью флейты. Для инструмента характерен мягкий, теплый, кантиленный (то есть певучий) тембр, однако в то же время он отличается ограниченными возможностями с точки зрения динамики. Блокфлейта часто применяется в музыкальных произведениях таких композиторов, как И.С. Бах, А. Вивальди, Г.Ф. Гендель и др. В настоящее время данная разновидность продольной флейты пользуется определенным интересом в силу некоторых причин; в их числе — тенденция к возрождению старинной музыки и возможность использования блокфлейты в качестве учебного инструмента (так как техника игры на ней сравнительно проста).

Вытеснившая ее поперечная флейта сначала была инструментом бродячих музыкантов (самое древнее ее изображение обнаружено на фреске XI в. В киевском Софийском соборе). Ранние образцы этого инструмента изготавливались из дерева, поэтому и современные флейты - металлические и стеклянные - по традиции относят к группе деревянных духовых. Решающее значение для усовершенствования инструмента имела реформа, завершенная в 1832 году флейтистом придворной мюнхенской капеллы Теобальдом Бемом, радикально изменившим систему клапанов, отверстий и рычагов.

Современная флейта представляет собой узкую длинную трубку, закрытую с одного конца, у которого находится специальное отверстие для вдувания воздуха (кстати, название инструмента происходит от латинского flatus- ветер, дуновение). Во время игры при сильном напоре воздуха воздушный столб может делиться на 2, 3 и более частей; в результате этого приема, называемого передуванием, образуются звуки выше обычных на октаву, дуодециму и даже на 2 октавы. Диапазон флейты составляет около 3-х октав. Партия йотируется в скрипичном ключе. В нижнем регистре флейта звучит матово, в среднем - певуче и насыщенно, в верхнем ее звучание становится свястящим, холодным, почти бестембровым. Флейте, как инструменту подвижному обычно поручается исполнение быстрых «извилистых» меодических фраз, легких и грациозно-блестящих пассажей.

Флейта - непременный участник симфонического, духового оркестров и камерных ансамблей. Часто используется как сольный инструмент: известны флейтовые сонаты И.С. Баха, Г.Ф.Генделя, Ф. Пуленка, С.С. Прокофьева, концерты В.А. Моцарта, Й. Гайдана и др.

Из разновидностей флейт наиболее распространена флейта-пикколо, самый высокий инструмент симфонического оркестра. Ее диапазон по записи почти совпадает с обычной флейтой, однако в действительности она звучит на октаву выше. Резкий и пронзительный тембр инструмента легко прорезает звучность большого оркестра. Изредка также употребляются также альтовая и басовая флейты, по размерам они больше обычной и звучат, соответственно ниже.

1. Особенности работы концертмейстера с учениками класса деревянных духовых инструментов (блок флейта, флейта)

Все мы прекрасно знаем, что концертмейстер должен обладать рядом навыков и умений для качественной работы в классе и выступлений с учащимися. У него должны быть хорошие пианистические данные, он должен уметь читать с листа, транспонировать музыкальные произведения, обязательно владеть навыками игры в ансамбле, а также знать основы игры на духовых инструментах.

Работа концертмейстера в классе деревянных духовых является интересной и имеет ряд особенностей.

о

Обилие инструментария - вот что отличает класс деревянных духовых.

Кларнет, деревянный и металлический, саксофон-баритон, тенор, альт, сопрано, блокфлейта, жалейка, окарина представлены здесь. Каждый из инструментов отличается строением, особенностями звукоизвлечеиия, спецификой исполнения.

Так как я работаю концертмейстером в классе флейты, мне бы хотелось поподробнее остановиться на особенностях работы именно с этим инструментом. А поможет мне проиллюстрировать Семина Лилия.

При аккомпанементе флейтисту пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке.

Пример: И. Андерсен «Скерцино» (середина)

Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с флейтой может быть больше, чем при аккомпанементе блок флейте.

Пример: 1) блокфлейта- Д. Ласт «Одинокий пастух» (начало)

2) флейта - Е. Дога музыка из кинофильма «Мой ласковый и нежный зверь»

При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Пример: И. Андерсен «Скерцино» (начало)

Также конечно очень важно единство штрихов и динамических оттенков.

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, выдержанные ауфтакты - 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.

1. Некоторые аспекты партнерства в ансамбле с учащимися - инструменталистами

Любая совместная деятельность подразумевает партнёрские взаимоотношения, поскольку наибольшая её эффективность достигается посредством равной заинтересованности всех субъектов. Даже там, где имеется разница в статусе (начальник и подчинённые) и возрасте (взрослые и дети), элемент партнёрства во взаимодействии обеспечивает гармоничность такого сотрудничества.

Современная педагогика и особенно педагогика музыкальная, которая имеет дело с творческим процессом, в качестве важнейшего принципа выдвигает принцип сотрудничества. Вышеизложенное в ещё большей степени касается концертмейстерской деятельности, как педагогической, так и исполнительской, подразумевающей ансамблевое взаимодействие.

К сожалению, далеко не каждый концертмейстер, работающий в сфере музыкального образования, вводит проблему партнёрства в круг своего профессионального внимания. Многие считают это несущественным или само собой происходящим. Иными словами, относясь со всей серьёзностью к своим исполнительским и, возможно, педагогическим задачам, они упускают из виду сложные психологические аспекты своей работы. На пути к установлению партнёрских взаимоотношений концертмейстера и учащегося-инструменталиста в процессе ансамблевого исполнительства имеются три основные трудности: разница в возрасте, разница в профессиональном уровне и разница в музыкальном вкусе. Для того, чтобы сделать более наглядными аргументы в пользу необходимости партнёрства, выделим несколько аспектов в данной проблеме.

Первый аспект наиболее очевиден - это функциональная необходимость партнёрства в ансамбле. Совместное исполнение вне зависимости от способа распределения между фортепиано и инструментом музыкального материала и исполнительским уровнем музыкантов, должно быть однородным, слитным, а не составным. Разделение репертуара инструменталистов на камерно-ансамблевый и сольный, к сожалению, укрепляет мнение о том, что если фортепианная партия носит аккомпанирующий характер, то функции концертмейстера - вспомогательные и никак не партнёрские. Это мнение не должно отражаться па работе профессионального концертмейстера, работающего с учащимися-инструменталистами, поскольку партнёрские взаимоотношения между участниками ансамбля необходимы в любых случаях.

Второй её аспект назовём педагогическим. Специфичность профессии концертмейстера заключается в сложном переплетении исполнительских, педагогических и психологических аспектов. Решение педагогических задач может быть успешным лишь при учёте психологической специфики партнёрского взаимодействия. Вопрос о том, когда следует приучать детей к творческому и осмысленному исполнению, и что требуется раньше - умение извлекать звуки или слышать и, соответственно, наполнять их смыслом, - был и остаётся самым важным вопросом музыкальной педагогики. Он может успешно решаться в инструментальных классах при участии концертмейстера и наличии партнёрских взаимоотношений.

Г. Цыпин, отмечая негативные моменты современного музыкального обучения, пишет: «Урок в музыкально-исполнительских классах, трансформируясь по сути в тренаж узкоспециальных профессионально-игровых качеств, подчас значительно обедняется по своему содержанию и музыкальному "наполнению". Преподавание в ряде случаев носит ярко выраженный авторитарный характер, ориентирует учащегося на следование заданному извне интерпретаторе кому образцу, не развивая в надлежащей мере самостоятельности, активности, творческой инициативы...

При отсутствии партнёрских отношений исполнитель-инструменталист, лишаясь творческой свободы, подвергается удвоенному педагогическому воздействию. Педагог сосредоточен преимущественно на исполнительских проблемах ученика, а интерпретацию произведения диктует концертмейстер. В другом случае, концертмейстер не обременяет учащегося проблемой совместного поиска интерпретации, особенно если фортепианная партия предельно проста, и не ставит соответствующих задач перед солистом, хотя они в равной степени касаются обоих исполнителей.

Партнёрство, с одной стороны, значительно смягчая педагогические функции концертмейстера, с другой - является катализатором творческого процесса, бережного отношения к каждому звуку, к каждой фразе, что необходимо привить исполни гелям с раннего детства.

Третий аспект партнёрства - эстетический, который! предлагает взглянуть на профессию концертмейстера с позиции акмеологии, которая сближаясь с областью психологии, изучает принципы развития и возможности «совершенствования как личностно-психологических ресурсов, так и способности личности распоряжаться ими в сверхсложных условиях, чтобы оптимизировать своё соотношение с социумом, минимизировать несоответствие ему.

В данном случае такое несоответствие очевидно. Вполне понятно, что одна музыкально-исполнительская часть работы с начинающими или слабыми инструменталистам и далеко не всегда несёт эстетическое удовольствие. С другой же стороны, партнёрское взаимодействие в ансамбле открывает совершенно иные горизонты для профессионального и человеческого совершенствования. Концертмейстеру необходимо владеть всеми видами межличностных коммуникаций, поэтому следует подчеркнуть, что коммуникабельность в сочетании с эмпатией и человеческим тактом - профессиональные качества, которые нужно воспитывать и развивать в себе так же, как и способность бегло читать с листа и транспонировать.

Подводя итоги обоснованию важности данной проблемы, можно сказать, что партнёрство для концертмейстера один из индикаторов его профессионализма.

Если уровень мастерства определяется не только узкоспециальными навыками, но и умением устанавливать партнёрский контакт в ансамбле, то нет необходимости терпеть «издержки» профессии - они воспринимаются как новые ступени, новые задачи, решение которых максимально мобилизует специфические для профессии исполнительские и педагогические ресурсы. Если любой исполнитель воспринимается концертмейстером как потенциальный партнёр, то достижение этого уровня взаимоотношений потребует индивидуального творческого подхода, изобретательности и доброй воли, где не будет места скуке и раздражению.

Заключение

Работа концертмейстера многогранна. Она заключает в себе как творческую, так и педагогическую деятельность. Специфика работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности. В заключении хочется сказать, концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности. За редким исключением она не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он зачастую остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Но без профессионального концертмейстера не может быть грамотного, хорошего исполнения произведения.

Список литературы:

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч.. трудов. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986г.
2. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства// Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург, гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С.

Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. - Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998г.

1. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. - М., 1966г.
2. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство культуры Российской федерации: Научно-методический центр по художественному образованию. - М., 2002г.
3. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. - М., 1980г.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка,

1961г.

1. Кубанцева Е.И. Концергмейстерство - музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. - 2001 г.
2. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста- концертмейстера // Музыка в школе. - 2001 г.
3. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972г.
4. Маклыгин А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1: Элементарная гармония. Учеб, пособие для педагогов детских музыкальных школ. М.: «Престо», 1994г.

1 1. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпенемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1974г.

1. Сараиин В.П., Евстихеев П.Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы:

Мезвуз. сборн. науч. трудов. - Вып 4 / Отв ред.Т.А. Стахи. - Тамбов: Изд-во

ТЕУ, 1998г.

1. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Огв. ред. Т. Воронина. -

Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986г.