

Муниципальное учреждение дополнительного образования  
«Усть-Ордынская детская школа искусств»

**Методическая разработка**  
**«Концертмейстер по классу чанзы. Специфика и особенности работы»**

Концертмейстер Орипова Ю.М.

п. Усть-Ордынский

2026

## Содержание:

Введение.....	3
Глава 1. Роль концертмейстера в учебно-методическом процессе.....	4
Глава 2. Игра в ансамбле и некоторые особенности работы концертмейстера в классе чанзы.....	6
Заключение.....	11
Список литературы.....	12

## Введение

**Актуальность.** Современное исполнительское сольное искусство немислимо без участия пианиста-концертмейстера. Есть мнение, что концертмейстер – это простая профессия, но на самом деле эти музыканты должны обладать гораздо большим арсеналом способностей и умений, так как им недостаточно просто быть хорошими исполнителями, но и нужно иметь чувство ансамбля, уметь эффектно подать солиста и т. д. Концертмейстер сопровождает других музыкантов, учеников, музыкальные представления.

Концертмейстер – это музыкант, который совместно с другим музыкантом-исполнителем (это может быть певец, танцор, исполнитель на различных инструментах), исполняет какой-нибудь музыкальный номер. Концертмейстер аккомпанирует исполнителю. Артистизм, навык ансамблевой игры, знания основ певческого искусства и специфики игры на различных инструментах, всё это помогает концертмейстеру быть профессионалом своего дела. Кроме того, концертмейстер должен быть музыкантом в прямом смысле этого слова: обладать хорошим музыкальным слухом, быть эрудированным, совершенствовать такой специфический музыкальный навык, как чтение нот с листа.

Концертмейстерское мастерство, будучи едва ли не самой распространённой из музыкантских профессий, во многом остаётся «вещью в себе», так как находится на стыке нескольких исполнительских жанров: ансамблевого и сольного, вокального и инструментального, хореографического, камерного и оперного.

Концертмейстеру и аккомпаниатору приходится работать как с вокалистами, так и с исполнителями на народных, струнно-смычковых инструментах, с хоровыми и хореографическими коллективами. В каждом конкретном ансамбле объединяются различные творческие личности, имеющие разный темперамент, уровень профессионализма, музыкальное мышление, например, разные временные и ритмические представления. Постоянно меняющиеся условия требует от пианиста способности быстро приспосабливаться не только к индивидуальным особенностям каждого исполнителя, но и знать специфику его профессиональной подготовки.

В данной работе остановим внимание на основных пунктах в работе с чанзистами, рассмотрим некоторые особенности исполнения штрихов на чанзе, а также затронем некоторые стороны ансамблевой игры в совместной работе концертмейстера и чанзиста.

**Цель работы** - изучить и обобщить методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера, рассмотреть профессиональные качества, необходимые для

специализации в области концертмейстерского мастерства при работе в классе чанзы.

### **Задачи работы:**

- Описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера.
- Выявить специфику деятельности концертмейстера-пианиста в условиях детской школы искусств в классе чанзы.
- Опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы, систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися на народном бурятском инструменте чанза.

## **Глава 1. Роль концертмейстера в учебно-методическом процессе**

Работа концертмейстера в процессе обучения учеников детской музыкальной школы не должна ограничиваться простым аккомпанированием учащемуся. Работая в тесном контакте с педагогом, концертмейстер может помочь ученику и в овладении навыками игры в ансамбле. Кроме того, используя свой музыкальный опыт, концертмейстер при разучивании репертуара может подсказать ученику некоторые музыкальные нюансы, развить его образное мышление.

Основной ролью концертмейстера в учебном процессе является, безусловно, игра в ансамбле с учащимся. Особенности аккомпанемента и специфика игры в ансамбле с чанзой подробно будет изложена в следующей главе. Однако нельзя рассматривать задачи концертмейстера так узко. Ведь основной целью всего учебно-методического процесса является подготовка не только начинающего музыканта, но и способствование развития художественной личности ребенка. В этой связи, концертмейстер, зачастую сам имеющий педагогическое образование и находящийся в непосредственном контакте с учеником, становится главным помощником преподавателя по специальному инструменту.

Как уже сложившийся музыкант, к тому же пианист, концертмейстер может дать многое учащемуся, общаясь с ним как непосредственно, так и через музыку.

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 изучаемом произведении, расширить поставленные перед ним исполнительские задачи. Яркость ученического исполнения не должна, разумеется, основываться только на слепом подражании. Как ни мало опыта имеют учащиеся, каждый из них – индивидуальность.

Одно и то же 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. На практике бывает очень трудно добиться от ученика гармонии между содержательностью и техничностью в исполнении.

Недостаточное владение инструментом даже при изрядных музыкальных способностях не позволяет ученику достичь желаемого. Здесь необходима не только воля ученика, но и упорство и такт педагога и концертмейстера, чтобы помочь ученику преодолевая все трудности, сделать качественный скачок в исполнительском мастерстве.

При всем при этом, концертмейстер часто во время репетиций и концертов остается один на один с учеником. И здесь знание психологии детей оказывает значительную роль. Нельзя «ломать» ученика, надо, исходя из индивидуальных особенностей характера, находить пути к нему. Где-то вовремя похвалить, приободрить ребенка, а иногда полезно проявить некоторую жесткость. Опытный концертмейстер должен это чувствовать уже на подсознании. Иначе можно отбить охоту у ученика к занятиям музыкой, породить у него бесконтрольный страх перед публичными выступлениями.

Знание истории музыки и музыкальной литературы также может быть использовано концертмейстером в процессе общения с учениками. Приведенная к месту образная ассоциация в связи с изучаемой музыкальной пьесой способствует обогащению представлений учащегося об исполняемом им произведении, позволяет полнее понять, а главное, почувствовать музыку.

Большое значение имеет и общая музыкальная эрудиция концертмейстера. Так, например, знание биографических фактов из жизни композитора также может быть использовано для лучшего понимания учеником замысла автора музыкального произведения.

Представление о том, в каких жизненных и исторических обстоятельствах, в связи с какими событиями было создано то или иное произведение, что в тот момент пережил и что чувствовал автор в момент его создания, поможет учащемуся в его работе над музыкальным произведением. Все эти дополнительные знания, казалось бы, чисто информативного свойства, тем не менее, вносят дополнительный интерес к музыкальным занятиям и подвигают даже наименее продвинутых в музыкальном отношении учеников заниматься с большей старательностью и активностью, пытаясь в звуках воплотить понятные их воображению образы, стремясь играть не просто «громче», «тише», «быстрее» или «медленнее», а вкладывать в эти сухие понятия художественный смысл.

Учитывая возрастающую роль концертмейстера в учебном процессе, требования к его квалификации должны постоянно расти. Чтобы быть на должном уровне, поддерживать хорошую музыкальную форму, концертмейстер должен постоянно работать над собой.

Нет предела совершенству, поэтому учиться нашей профессии необходимо всю творческую жизнь, постоянно обогащая свой опыт изучением все новых произведений композиторов различных стилей, школ и направлений, одновременно совершенствуясь в исполнении уже накопленного репертуара.

## **Глава 2. Игра в ансамбле и некоторые особенности работы концертмейстера в классе чанзы.**

Можно смело сказать, что репертуар чанзистов, от начальных до выпускных классов, строится в основном на совместной работе с концертмейстером. В этом отношении чанзисты, как и другие инструменталисты, уже на ранних этапах обучения приучаются к ансамблевой игре. На различных порах обучения, юный чанзист играя не сложные песни, с двумя - тремя нотами, уже учится слушать фортепиано наравне со своей игрой. И уже здесь у него начинает развиваться фактурное слышание, и концертмейстер для него становится не просто педагогом, а партнером, вместе с которым он создает музыкальные образы; играет пьесы, концерты. И эту поддержку он чувствует не только в стенах класса, но и на сцене, во время конкурсных или концертных выступлений. Это одна из задач концертмейстера, создать ощущение комфорта, как для ученика, так и для себя. И решать эту задачу необходимо не только средствами исключительно пианистическими, но и за счет морально-духовной составляющей; необходимо завоевать доверие ученика, чтобы он в лице концертмейстера видел помощника и соратника для реализаций своих художественно-технических идей. В этом ключе нужно так же отметить тот тандем, который должен быть между педагогом и концертмейстером, когда разрабатываются

общий план работы, цели и задачи. И конечная цель здесь заключается в том, чтобы привить в учениках любовь к музыке, воспитать их вкус и культуру, расширять кругозор. А также открыть и развить такие качества как наблюдательность, впечатлительность, темперамент, воображение, фантазию, ум, искренность.

К навыкам для концертмейстера следует отнести хорошее владение роялем, как технически, так и музыкально, умение играть разную фактуру, беглое чтение с листа, транспонирование и общая музыкальная эрудиция. Не менее важны такие качества, как артистичность и выдержка, чтобы быть надежной опорой ученику во время выступлений на концертах и конкурсах.

Остановимся более подробно на некоторых пунктах, с которыми обязательно столкнется концертмейстер во время работы в классе чанзы. Необходимо знать специфические закономерности чанзы. Знать особенности строения инструмента, способы звукоизвлечения. Особое место здесь занимают штрихи. Рассмотрим некоторые из них чуть более подробно.

Первый штрих - «pizzicato» - извлечение звука пальцами, а не медиатором. Например, пиццикато большим пальцем (pizz. б. п.), средним пальцем (pizz. ср. п.), указательным пальцем (pizz. ук. п.), отчего звук становится отрывистым и более тихим, чем при игре медиатором. Звуки «pizzicato» неизбежно будут слабее. Особенно это касается игры с начинающими, так как это их первый способ звукоизвлечения. Концертмейстеру необходимо на этом этапе пользоваться левой педалью; звук на фортепиано должен быть в разы тише и легче, подражая этому щипковому приему, исполняя остро кончиками пальцев, близко к клавиатуре, экономя движение.

Так же одним из основных штрихов на струнных является «detache» (отделять) - исполняется раздельно, четко, выдержанно. Обозначается чертой над нотой и по аналогии со скрипичным приемом извлекается тремоло, ударами вниз вверх.

В отличие от «legato», исполняется отдельными движениями медиатора, приемом тремоло. Исполняется преимущественно приёмом тремоло. Также может достигаться ударами вниз, вверх или переменными ударами. При восходящем движении звуков палец нужно плотно удерживать на струне до тех пор, пока не будет поставлен следующий. При нисходящем движении последующий палец заранее ставят на лад и плотно прижимают к грифу. «legato», «legatissimo» это тот штрих, которому, пианисты учатся у струнников; и чтобы соответствовать струнному «legatissimo», пианист извлекает звуки, как бы вытягивая пальцы, то есть исполнение «поглаживающим» звуком. Средства для достижения разнохарактерного «staccato» на струнных в некоторой степени аналогичны фортепианным. Природа звука фортепиано и природа звука чанзы диаметрально

противоположны. Поиск различных вариантов звучания – это одно из важнейших задач концертмейстерского искусства.

Флажолет «flageolet» - своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Требуется определенных навыков и тренировки в достижении чистой интонации. Извлекаем флажолеты только правой рукой; подушечка среднего пальца прикладывается к струне с противоположной стороны. Одновременно с прикосновением среднего пальца извлекается флажолет ударом медиатора по струне. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише.

Говоря еще об основных пунктах работы, следует сказать так же о чанзовых аккордах, бросок – игра аккордов в быстром чередовании на всех струнах одновременно с помощью медиатора. Прием выполняется преимущественно кистевым движением правой руки, постоянным, кратковременным (импульсным) с опорой или без опоры предплечья на корпус инструмента. Бряцание представляет собой совершаемое без помощи медиатора. Выполняется большим пальцем правой руки вниз, указательным – вверх (по аналогии с балалаечным приемом «бряцание»).

Все эти примеры штрихов и фактуры требуют большого внимания от концертмейстера. Необходимо добиваться максимальной схожести в звучании.

Приходя на урок к начинающему ученику или выпускнику, и работая над маленькой пьесой или крупной формой, находясь в классе или в концертном зале, концертмейстер всегда должен контролировать силу звука на своем инструменте. Фортепиано, как инструмент сопровождающий, должен звучать чуть слабее солирующего инструмента. Надо не забывать о физических возможностях ученика, его возрасте и качестве его инструмента. Поэтому, соразмерив все стороны, вступление надо играть мягче и немного тише, чтобы последующая игра чанзиста была действительно солирующей и не терялась на фоне игры концертмейстера. При этом нужно следить, чтобы и обратного эффекта тоже не было, когда чанза останется без поддержки; можно чуть выпуклее сыграть левую руку, и с помощью басов создать некий «фундамент», на который и будет опираться солист.

Далее следует сказать несколько слов о работе над синхронностью звучания, а именно работа над темпом и ансамблем. При нарушении синхронности музыкальная ткань оказывается разорванной, а голосоведение и гармония искаженными. Чтобы этого не происходило, нужно уметь держать взятый темп и при необходимости легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию; обладать правильным «глазомером» для соблюдения пропорций при изменении темпа; иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу. Удержание темпа вырабатывается вместе с солистом, в совместной практике ансамблевого музицирования. Здесь важен

постоянный слуховой контроль со стороны преподавателя, а также практика игры концертных выступлений.

Грамотное ансамблевое исполнение подразумевает синхронность всех партий (единство темпа и ритма партнеров), уравнированность силы звучания (единство динамики), согласованность (единство приёмов, штрихов, фразировки). И чем совершенней отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем лучше. Ансамблевая слитность зависит так же и от качества взаимоотношений, уровня человеческого взаимопонимания между концертмейстером и чанзистом. Работая с инструменталистом, собственными силами нужно обеспечивать двустороннюю обратную связь и взаимопонимание. Необходимо стремиться вместе с учащимся-чанзистом найти единые художественно-смысловые точки взаимопонимания в процессе репетиций. Не следует думать, что ансамблевая работа над штрихами сводится только к поискам наиболее схожих по звуковому результату приёмов.

Динамика. Работа над динамикой в ансамблевом исполнении (изменение силы, громкости звучания) – одно из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамических оттенков помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Концертмейстеру надо развивать творческое воображение. Услышать фортепианную партию в разных оркестровых тембрах, выразительно сыграть свой текст, создать художественные образы. Развивая звуковое воображение, звуковую технику, надо будить творческое воображение солиста, добиваясь таких же интересных и красочных решений от него.

Далее нужно отметить такую немаловажную сторону выступления, как совместное начала при отсутствии вступления. Это является одним из основных пунктов в работе с начинающими чанзистами. Концертмейстер первое время может сам показать «ауфтакт» (кивок головы, короткий вдох, движение корпуса), но злоупотреблять не стоит, поскольку следует самого ученика приучить к тому, что показ начала игры - это его задача, поскольку он является солистом. Необходимо отдельно неоднократно потренироваться над этим пунктом.

Особо следует отметить про концертные выступления пианиста с учеником. Концертмейстеру необходимо продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию, вплоть до остановки исполнения. Так же нужно обратить внимание еще на один пункт, когда выступление начинается одновременно, без вступления концертмейстера. Во время настройки чанзы необходимо держать руки на клавиатуре и внимательно следить за учеником; очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу же. Бывают часто и спотыкания, и к этому тоже нужно быть готовым.

Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделают эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многогранное: 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 у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

## **Заключение.**

В данной работе были затронуты те основные пункты, которым столкнется концертмейстер в своей работе в классе чанзы. Это, безусловно, не весь объем работы, поскольку не всё так просто и однозначно. Всё сказанное выше, и даже больше, может встретиться как в начальных классах у чанзистов, так и уже в более старших, и даже у взрослых. И лишь меняется степень сложности того или иного пункта.

Профессиональная деятельность концертмейстера предполагает у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Опытный концертмейстер всегда безошибочно знает, с какого места начнёт учащийся после остановки. Интуиция, помогающая создать из разрозненных инструменталистов единый организм исполнителя, – это результат многолетней наработки специфических знаний и умений. Концертмейстер в своей работе с чанзистами с годами становится опытнее, и появляется некая тонкость и чуткость в понимании этого инструмента, в понимании места рояля в ансамблевой игре. Так же с опытом приходит и понимание того, что нужно чувствовать энергетику исполняемой музыки. Как говорил В.Н. Бикташев в своей книге «Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства»: «...для создания хорошего, по-настоящему цельного ансамбля, концертмейстеру необходимо постоянно чувствовать творческую энергетику своего солиста, поймать импульс этой энергии, настроиться на неё <...>, подчинить свою энергетику энергетике солиста, то есть гармонично, без противоречий слить две энергии в одну».

## Список использованной литературы

1. Бикташев В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. Санкт-Петербург, «Союз художников», 2014, 154 с.
2. Бахчиев А.Г. Пианист как солист и ансамблист. - Беседы о педагогике и исполнительстве. Сборник статей. Вып. 4. М. 1999.
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. СПб, «Лань», 2017, 112 с.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. М., 2002.
5. О работе концертмейстера - Сост. М.А. Смирнов. М.: Музыка, 1974 161 с.
6. Учебное издание: «Чанза школа мастерства» в трёх частях. Ред. и составитель В.В. Китов. Улан-Удэ, 2007
7. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996, 224 с.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.