

Санкт-Петербургское государственное бюджетное образовательное
учреждение дополнительного образования детей
«Санкт-Петербургская детская школа искусств №3»

РЕФЕРАТ

**Задачи и специфика работы концертмейстера в детской школе
искусств**

Концертмейстер, преподаватель по классу фортепиано
Косорим Любовь Вениаминовна

г. Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Исторические и методические основы концертмейстерской деятельности.....	5
1.1. Понятие и функции концертмейстера.....	7
1.2. О проблемах концертмейстерского мастерства.....	13
Глава 2. Характеристика видов деятельности концертмейстера в ДМШ.....	15
2.1. Акомпанирование.....	15
2.2. Чтение нот с листа.....	17
2.3. Проблемы ансамбля.....	18
Заключение.....	22
Список литературы.....	23

Введение

Концертмейстерство в своих различных проявлениях, вызревая в недрах русской фортепианной культуры, формируясь в тесном общении с инструментальной и вокальной музыкой, музыкальной педагогикой, постепенно обрело статус вполне самостоятельной специфической деятельности. В настоящее время концертмейстерство является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов, одной из самых востребованных профессий в сфере специального музыкального образования. Сфера концертмейстерской деятельности весьма обширна и охватывает многие области музыкального исполнительства и педагогики. Без деятельного участия концертмейстеров сложно представить не только подготовку профессиональных исполнителей, но и занятия с юными музыкантами на начальном этапе обучения музыке.

Концертмейстер в музыкальной школе выполняет важные функции: педагогические, психологические, воспитательные, творческие. Успешное выполнение этих функций требует обширного круга специальных знаний, умений и навыков. В связи с этим раскрытие специфики деятельности концертмейстера в музыкальной школе является весьма актуальным.

Существуют монографии: А.Д. Алексеева, Л.А. Баренбойма, А.А. Николаева, где вопросы аккомпанемента рассматриваются в контексте развития русского фортепианного искусства. Во второй половине XX – начале XXI века создаются научно-методические работы по концертмейстерскому искусству (авторы Н.А. Крючков, Е.И. Кубанцева, А.А. Люблинский, Е.М. Шендерович, В.Н. Чачава и др.). В них даются практические советы по преодолению исполнительских трудностей, рекомендации по интерпретации произведений, рассматриваются различные методы и приемы обучения для приобретения тех или иных концертмейстерских навыков.

Основная цель данной работы - раскрытие специфики деятельности концертмейстера в музыкальной школе.

Глава 1. Исторические и методические основы концертмейстерской деятельности

Известно, что процесс выделения аккомпанемента в самостоятельную разновидность профессиональной работы пианиста начался только во второй половине XIX века. Завершился он в XX столетии.

Замечательный концертмейстер XX века Е.М. Шендерович, справедливо отмечал: В термин «концертмейстер» вкладывается следующий смысл: «...способность быть партнером, единомышленником солиста, но, когда это необходимо, стать руководителем, лидером».

Е.М. Шендерович подчеркивает: «...в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных концертных или конкурсных ситуациях, трудно». Необходимо добавить к функциям еще одну – репетиторскую.

То, что профессия концертмейстера специфична, замечено давно. К примеру, В. Чачава отмечает, что «...концертмейстер-пианист – это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства...».

Наиболее ценные наблюдения об искусстве аккомпанемента, принадлежат А.Н. Серову, Ц.А. Кюи, В.В. Стасову. В их статьях можно найти суждения об аккомпанементе исполнителей различного уровня профессионализма.

Вычлняя проблемы аккомпанемента из проблем сольного исполнительства, музыкальная критика формировала у слушателей, да и у самих музыкантов определенный взгляд на этот вид деятельности. «От аккомпаниатора – писал Ц.А. Кюи – требуется музыкальность, гибкость, чуткость, способность примениться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно подчиниться, где нужно руководить им.».

Один из первых трудов, касающихся теории и практики аккомпанемента, принадлежит А.А. Люблинскому ("Теория и практика аккомпанемента" впервые была издана в 1972 году. Книга адресована концертмейстерам, пианистам и всем, кого живо интересует глубина и суть искусства аккомпанемента.).

В частности, А.А. Люблинский классифицирует виды фортепианного сопровождения в следующем порядке:

1. Аккордовая опора в речитативных формах.
2. Танцевальные ритмы.
3. Аккордовое сопровождение.
4. Аккорд арпеджиато.
5. Гармоническая фигурация.
6. Полифоническая и «многослойная» фактура.
7. «Конфликтное» сопровождение.

«Исходным уровнем» динамической меры А.А. Люблинский считает солирующий голос. Этот уровень динамики, соответствующий *mezzo piano* и *mezzo forte*, является, по мнению автора, «оптимальной средней» звучания. При этом сопровождение играет художественную роль «дополняющих обстоятельств» и обладает различной степенью активности, а следовательно, и определенными динамическими градациями по отношению к солирующему голосу.

А.А. Люблинский выделяет три степени активности, подчиняя их характер таким художественно-образным понятиям как: фон, диалог, конфликт. Так, например:

- если сопровождение служит только фоном для солирующего голоса, то его динамический уровень не должен превышать уровень динамики солирующей партии;
- в диалогических (ансамблевых) формах звучание самостоятельных голосов в партии фортепиано в динамическом плане фактически уравнивается с солирующим голосом;

- и, наконец, образ «конфликта» в сопровождении требует от концертмейстера создания противоположного динамического уровня (превышающего уровень динамики солиста, или же, напротив, соответствующего различным градациям пианиссимо).

«Таким образом, – приходит к выводу автор, – в зависимости от конкретной художественной функции, в сопровождении может быть использован весь диапазон силы звучания, от крайнего *pianissimo* до предельного *forte*».

Рассматривая вторую сторону динамики – нарастание или падение силы звука, ассоциирующее с приближением или удалением, а также с активизацией или падением энергии, А.А. Люблинский справедливо отмечает, что «кривая динамики, так же как и уровень звучности, подчиняется солирующему голосу и определена содержанием».

1.1. Понятие и функции концертмейстера

Понятия «аккомпанемент», «аккомпаниатор», «репетитор», «концертмейстер» и «концертмейстерство», употребляющиеся нередко как однозначные, требуют уточнения и разграничения.

Термин «аккомпанемент» имеет два значения: аккомпанемент как фортепианная партия вокального произведения и как «...сопровождение одним или несколькими инструментами, а также оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора и др.)».

Термином «аккомпаниатор» определяется специфическая роль одного из участников процесса совместного музицирования.

Термин «репетитор», согласно традиции, применяется к музыканту-профессионалу, разучивающему партии с вокалистами и инструменталистами в повседневной репетиционной работе.

Особенность концертмейстерства проистекает из сосуществования двух функционально различных партий – фортепианного аккомпанемента и

солирующего голоса (инструмента), их особого ансамблевого взаимодействия.

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем хорошо играть на рояле. Специфика сольной и концертмейстерской деятельности столь различна, что не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

В связи с этим перед аккомпаниатором стоит комплекс особых задач:

- заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему;
- высокий художественный уровень исполнения пианистом своей партии, что является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и служит эталоном для еще не обладающего мастерством солиста;
- коррекция исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов;
- психологический - проявляется в создании концертмейстером в любых ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию между ним и солистом;
- создание единого «психоэмоционального поля» между солистом и концертмейстером, зависящего не только от интуитивных способностей концертмейстера, но и от стараний инструменталиста.

- формирование ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитание позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

Е.М. Шендерович описывает «концертмейстерский комплекс» – сплав и одновременно взаимодействие специальных знаний, исполнительских навыков и специфических личностных качеств, позволяющих наиболее успешно сотрудничать с партнером по ансамблю.

К профессиональным навыкам, знаниям и качествам Е.М. Шендерович относит:

- свободное владение инструментом;
- владение навыками чтения с листа, быстрое ориентирование в нотном тексте;
- умение видеть все партии, то есть всю партитуру.
- знание специфики солирующего инструмента, голоса, хора: их динамических и тембровых возможностей; особенностей звукоизвлечения; игровых приемов на том или ином инструменте.
- умение учитывать дыхание (если это духовики или вокалисты), смысловые паузы, связанные со словом и т.д.);
- развитый тембровый слух.

Кроме того, важными качествами концертмейстера являются владение навыками профессиональной коммуникации, умение устанавливать эмоциональный контакт с солистом и оказывать психологическую поддержку, адаптироваться к различным репетиционным и концертным условиям, проявлять артистизм, исполнительскую волю в репетиционном процессе и концертном выступлении, моделировать и регулировать эмоциональные состояния.

Работа концертмейстера требует достаточно обширных знаний, умений и навыков. Успешной она будет в том случае, если пианист, помимо

технической оснащенности, обладает, так называемым, концертмейстерским комплексом. Этот комплекс складывается из нескольких составляющих:

1. Универсальность.

Концертмейстер должен быть музыкантом в некотором смысле универсальным. Совместное музицирование с исполнителями на разных инструментах, а также с различными голосами выдвигают перед ним ряд проблем, связанных с тембро-динамическим балансом. Концертмейстер должен учитывать особенности солирующего инструмента (динамику, туше, артикуляцию и т.д.). Ему необходимо знать динамические возможности, тембровые особенности различных инструментов, знать характерные особенности звукоизвлечения, игровые приемы того или иного инструмента. Важно для концертмейстера хорошо понимать индивидуальную манеру и возможности солиста. Это поможет ему найти правильное звучание собственного инструмента. Все эти знания необходимы для достижения естественного тембро-динамического баланса.

2. Знание специфики инструментов.

Концертмейстер должен знать штриховую и артикуляционную специфику струнных, народных, духовых инструментов. Звуковое и штриховое единство – главная задача ансамблевого исполнения.

3. Грамотное исполнение репертуара.

Перед пианистом стоит еще одна проблема – умение грамотно исполнять камерный, камерно-вокальный, оркестровый и оперный репертуар. Концертмейстер, исполняющий партию оркестра, должен знать стилевые особенности данного произведения, состав оркестра, вступления группы инструментов, обладать чувством формы.

4. Знание ансамблевого репертуара.

В необходимый концертмейстеру профессиональный комплекс входит также изучение обширного ансамблевого репертуара. Такая форма работы не только расширяет кругозор, но и развивает аналитическое мышление, эмоциональный интеллект, внутренний слух, исполнительскую реакцию, творческую самостоятельность.

5. Согласованность звучания солиста и концертмейстера.

Концертмейстерский комплекс предполагает наличие у пианиста способности слушать не только собственное исполнение, но и звучание партии солиста. Необходимо приспособлять своё видение музыки к исполнительской манере солиста. Концертмейстер должен знать партию солиста также хорошо, как и свою. Важно, играя в ансамбле, осознавать общий исполнительский план, единство темпа и ритма, артикуляции и фразировки, согласованности динамики и тембрового баланса.

6. Исполнительская чуткость.

Важные составляющие концертмейстерского комплекса – исполнительская чуткость, гибкость, корректность, такт по отношению к намерениям партнёра, чтобы донести до слушателей единую концепцию произведения. Хороший концертмейстер заранее предвидит намерения своего партнера, умеет принять эти намерения, пойти за солистом, а в нужный момент повести за собой, приводя трактовку к единому исполнительскому решению.

Е. Шендерович писал: «Концертмейстеру необходимо точно почувствовать тот момент, когда его солист чуть-чуть отошел в сторону от задуманного, и пойти за ним, помогая открытию каких-то новых чувств и настроений. Степень талантливости заключается в этих «чуть-чуть». Чуть-чуть иначе построить фразу, и она заиграет другими красками, чуть-чуть изменить интонацию или произнести слова, и появится удивительная трепетность и возвышенность, чуть-чуть по-другому зазвучит мелодия у

инструмента, и содержание наполнится новым значительным смыслом, а произведение обогатится неизвестными доселе чувствами и эмоциями. Чуткость партнеров – вот обязательные качества ансамбля, залог живого музицирования, естественного сиюминутного высказывания».

7. Ансамблевая интуиция.

Как во время подготовки к исполнительскому процессу, так и в ходе музицирования исполнителям приходится постоянно регулировать, контролировать и координировать совместную деятельность благодаря способности человека предвосхищать, предугадывать грядущие события, действия, намерения и т. д. Концертмейстер должен обладать ансамблевой интуицией: хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру солиста, стремиться интуитивно проникнуться его намерениями.

8. Профессиональная мобильность.

Важным моментом в воспитании концертмейстера является формирование профессиональной мобильности. Пианист-солист выносит на сцену прочно выученные произведения. Концертмейстер же, в силу специфики своей деятельности, иногда не имеет достаточно времени на детальную работу. А порой выходит на концертную эстраду, читая с листа незнакомое произведение. Поэтому воспитание концертмейстерской мобильности должно занимать центральное место в педагогическом процессе концертмейстерского класса. Обладать хладнокровием, мастерством и мобильностью реакции, чтобы обеспечить удобство солисту в совместном ансамбле.

1.2. О проблемах концертмейстерского мастерства

Исследованию концертмейстерских приемов посвящены труды педагога-музыканта и концертмейстера Е.М. Шендеровича. Он предлагает такой метод работы над текстом аккомпанемента, как упрощение фактуры. Указывая на причины, вызывающие необходимость упрощения нотного текста в клавирах, Е.М. Шендерович пишет: «Композиторы, создавшие превосходные оркестровые партитуры, в работе над клавиром зачастую не учитывали технических удобств пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру значительными сложностями, затрудняющими естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии клавира. Пианистам приходится упрощать эту фактуру, делая ее удобнее для исполнения и при этом сознательно жертвуя некоторыми элементами музыки.

Естественно, что под понятием "упрощение" никак не должно подразумеваться обеднение фортепианной фактуры. Имеется в виду, конечно, рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения».

В числе наиболее распространенных вариантов упрощений, рекомендуемых Е.М. Шендеровичем, можно назвать следующие:

- перенос некоторой части гармонической фактуры из правой руки в левую, за счет чего достигается более свободное и выразительное исполнение мелодической линии в партии правой руки;
- распределение нот при расхождении мелодических голосов на большие расстояния таким образом, чтобы это способствовало ясному интонационному воспроизведению основной мелодической линии;
- использование метода чередования рук, способствующего гибкости и непрерывности звучания мелодической линии в случаях нарушения ее плавности из-за аппликатурных неудобств;
- распределение ломаных октав между двумя руками (от нижней ноты к верхней);

- сокращение каждого второго аккорда в аккордовых последовательностях и т. д.

Автором также даются всевозможные приемы и способы упрощения тремоло, репетиции, терцовых последовательностей.

Практическое значение трудов Е.М. Шендеровича достаточно велико; ими доказывается, что в процессе анализа наиболее типичных способов упрощения фортепианной фактуры у пианиста-аккомпаниатора формируется умение, позволяющее ему быстро выбрать оптимальный вариант фактурного упрощения и использовать его в своем исполнении почти автоматически.

Указывая на необходимость упрощения нотного текста при чтении музыки с листа, М.А. Смирнов пишет: «Трудно бывает тем пианистам, которые судорожно цепляются за все ноты, безнадежно пытаюсь исполнить всю фактуру. Решающим условием успеха, повторяем, является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии ...».

Глава 2. Характеристика видов деятельности концертмейстера в ДМШ

Реализация задач концертмейстерства осуществляется путем использования таких видов работы пианиста-концертмейстера как:

1. Аккомпанирование, его различные типы:
 - аккомпанирование солисту;
 - аккомпанирование хору.
2. Игра в ансамбле с инструменталистом.
3. Чтение нот с листа.
4. Подбор по слуху и транспонирование.

2.1. Аккомпанирование

Фортепианный аккомпанемент – это система «выразительно-смысловых средств», творческое использование которых способствует созданию художественного образа произведения и достижению высокого уровня ансамблевой синхронности.

Под аккомпанементом понимается сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащую гармонической и ритмической опорой солисту. Существуют тщательно разработанные методики, представляющие практический интерес при изучении различных типов фактуры аккомпанемента, классифицируя их в следующем порядке:

1. Гармонический фон.
 - аккордовый аккомпанемент;
 - чередование баса с аккордами;
 - гармонические фигуры.
2. Ритмический фон.

Аккордовое или другое изложение, целью которого является создание определенного ритмического фона.

3. Аккомпанемент, содержащий элементы полифонии.

4. Аккомпанемент в унисон с солистом [5].

Подобная классификация условна, т.к. один и тот же тип аккомпанемента, например, «гармонический фон» несет в себе и ритмическую функцию, показывая доли такта, а «ритмический фон» может состоять из аккордов, обрисовывающих гармоническую основу произведения. В подобном случае определение дается по преобладающей функции данного аккомпанемента.

Как в ежедневной работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как быстрота и активность реакции, сильная воля и самообладание, позволяющие в случае ошибок солиста или собственных неудач, не переставая играть, сохранить ансамбль и благополучно довести произведение до конца. Перед эстрадным выступлением концертмейстер должен уметь снять излишнее волнение и нервное напряжение солиста, а на сцене — выразительным исполнением аккомпанемента с подлинно сценическим подъемом передать солисту свое творческое вдохновение, помогающее ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Важно в день концерта, не затрагивая мышечных усилий (в пределах от «р» до «mf»), внимательно посмотреть всю программу за инструментом или без него, вспомнить все указания солиста, проверить ноты своей партии и указания автора так, как будто бы разбираешь это произведение впервые. Это освежает восприятие и освобождает от «заигранности», которая обычно возникает в результате длительной подготовки программы.

2.2. Чтение нот с листа

Чтение с листа – один из основных навыков концертмейстера. Работая в очень большом репертуарном диапазоне, концертмейстер часто не имеет возможности выучивать заранее музыкальное произведение и должен играть его сразу, «с листа». Это большое искусство, так как под чтением мы понимаем качественное в техническом и художественном отношении исполнение произведения без предварительной подготовки.

Стремление сыграть сочинение без остановок, в темпе, по возможности приближающимся к нужному, зачастую становится причиной того, что аккомпаниатором невольно допускаются неточности в нотном тексте: убираются второстепенные голоса, пропускаются менее значительные звуки в аккордах. Мобильность появляется в первую очередь в умении быстро ориентироваться в нотном тексте. Приобретается данный навык благодаря регулярному чтению нот с листа. Аккомпанируя солисту или читая произведение с листа, концертмейстер воспроизводит часть музыкальной ткани. Это, главным образом, ритмический и гармонический план, а мелодическая линия, как правило, звучит в партии солиста. Умение сразу понять, как строится произведение, какова его структура, художественная идея и, соответственно, его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение – в этом цель данного навыка. Чтобы овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте, необходим музыкантский охват всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трёх строчек; умение скоординировать мелодию, расположенную на верхней строчке, со всей остальной фактурой, заключённой в двух нижних строчках. Концертмейстер постоянно играет, как бы «на ощупь»: его глаза прикованы к нотному тексту. Все три нотных стана постоянно находятся в поле его зрения. В процессе чтения нот с листа чрезвычайно важным является умение упрощать предполагаемую фактуру, оставляя только самое главное. Чаще всего в музыкальной практике такими вариантами упрощения фактуры, как,

например: снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких-либо сложных гармонических фигураций и т.д. изменение фактуры не должно касаться линии баса и гармонической основы, а также влиять на музыкально-художественный замысел произведения.

Развитие этих навыков занимает важное место в профессиональной подготовке аккомпаниатора. Систематические тренировки чтения с листа помогают исполнителю пополнять свой репертуар новыми сочинениями, расширять музыкальный кругозор.

2.3. Проблемы ансамбля

Исполнительская деятельность органично связана с партией солиста (вокалиста) или партнером по ансамблю (инструменталиста). Концертмейстер помогает преодолевать все трудности, возникающие у ученика-партнера по ансамблю в процессе совместной работы, а именно: проблемы фразировки, звуковедения, ритмических особенностей, трактовки произведения [8].

В этой связи Л.А. Баренбойм подчеркивает большое значение единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла у аккомпаниатора и солиста. Концертмейстеру необходимо знать партию солиста, так как фортепианное сопровождение и партия соло неотделимы друг от друга [3].

Концертмейстер тщательно анализирует особенности партии партнера, изучает ее мелодическую линию, смысл и динамику развития, точность фразировки, рассматривает форму произведения, создает определенный колорит звучания, постигает замысел музыкального произведения, проникает в его характер.

Знание оригинала предполагает умение проанализировать встречающиеся трудности. В это же время намечается рациональная

аппликатура, установление штрихов и темпа, соответствующего содержанию произведения.

В процессе ансамблевого исполнения аккомпаниатор – опора для солиста, его гармоническая основа и фактурное богатство. В связи с этим у концертмейстера должно быть развито умение вести партнера за собой, придавая музыке художественное движение.

Процесс становления исполнительского замысла в ансамблевой игре для концертмейстера, так же, как и в других видах его деятельности начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным воспроизведением его на фортепиано. С самого начала аккомпаниатору следует максимально приблизить звучание музыкального инструмента к звучанию партии солиста. Для этого играть надо предельно связно, стараться подчеркивать особенности тембровой окраски, следить за педалью. В фортепианном сопровождении музыкального произведения должны найти отражение и цезуры – моменты взятия дыхания солистом-вокалистом или солистом-инструменталистом [8].

- Ритм.

Существенное значение имеет внимательное отношение к музыкальному ритму. Очень важной функцией в работе концертмейстера является ритмическая функция. С нею связаны основные вопросы совместного исполнения: единство темпа, «живой» пульс, синхронность.

С вопросом ритма связана и основная проблема концертмейстера – соотношение активности и подчиненности в исполнении.

Большое внимание уделяется синхронности исполнения: одновременному взятию звука, одновременному, без «хвостов», снятию. Вообще синхронность исполнения является одним из сложнейших компонентов совместного исполнения. Речь не идет о метрически ровном, монотонно-устойчивом, мерном исполнении своей партии. Одинаковое дыхание фразы, одинаковое наполнение ее содержанием, одним смыслом, использование соответствующих штрихов, пропорциональное нарастание и

спады динамики, контрасты – все это входит в понятие синхронности исполнения и, в конечном итоге, способствует наиболее полному раскрытию содержания произведения.

- Динамика.

Важным выразительным средством исполнения является динамика. В фортепианном сопровождении она определяется многими факторами. И, прежде всего, зависит от особенности звучания солирующего инструмента. В каждом отдельном случае необходимо учитывать плотность звучания, его насыщенность, яркость, индивидуальную тембровую окраску.

В работе над динамической стороной ансамбля необходимо учитывать общее музыкальное развитие ученика, его техническую оснащенность, возможность инструмента, на котором ученик играет. Концертмейстер не должен выводить на первый план преимущества своей игры, должен иногда уходить «в тень солиста», подчеркивая и высвечивая лучшие стороны игры ученика [8].

- Тембровый слух.

Необходимо отметить и важность развития тембрового слуха. Без придания фортепианной партии оркестрового характера, без знания инструментов оркестра, их тембров, штрихов, динамики, без точности в выдерживании звуков, пауз, акцентуации невозможно качественное исполнение инструментальных концертов и других оркестровых переложений. Также в оркестровом аккомпанементе концертмейстер должен уверенно вести солиста за собой, проявлять дирижерскую инициативу.

Аккомпанируя ученику, концертмейстеру необходимо учитывать особенности звучания солирующего инструмента, добиваться соответствующего баланса, характера и тембра звучания. Следует развивать умение слышать мельчайшие детали партии солиста, соразмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. При инструментальном аккомпанементе очень важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и

деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

- Исполнительский замысел.

В процессе музыкального восприятия у концертмейстера возникает свой исполнительский замысел. В основе нотного текста произведения заложена музыкально-художественная идея, содержащая исполнительскую концепцию. Эта идея дает установку концертмейстеру к применению определенной совокупности исполнительских средств выразительности, способствующих наиболее полному раскрытию замысла. Но образ возникает у концертмейстера и ученика совместно, они должны переживать произведение «в унисон». Концертмейстер сопоставляет взгляды, мнения свои и солиста, дает оценку исполнению.

Во время выступления на концерте от концертмейстера требуется мобильность, скорость и активность реакции. Ученик может сбиться, перепутать текст. Требуется, не прекращая игры, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

Если солист сфальшивит, необходимо вернуть его в русло чистой интонации. Для этого есть два пути:

- выделить в аккомпанементе родственные звуки и помочь солисту найти интонацию;
- «спрятать» дублирующие звуки, «завуалировать» неточность интонации.

В некоторых ситуациях на ответственных выступлениях от концертмейстера требуется умение снять излишнее напряжение у ученика: найти точную подсказку, помочь создать артистический настрой и положительный психологический фон перед выходом на сцену.

Таким образом, концертмейстер детской музыкальной школы должен владеть умениями и навыками аккомпанирования, чтения нот с листа, игры с учеником-солистом в ансамбле.

Заключение

Работа концертмейстера в музыкальной школе включает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Эти стороны необходимы в работе с учащимися любых специальностей.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, особенностей игры на различных инструментах, а также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по игре «цифрованного баса», чтению с листа, ансамблевой игре.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия 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.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для ученика-солиста концертмейстер – творческий партнер, наставник, тренер, педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом знаний, творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с учениками, в собственном музыкальном совершенствовании.

Специфика работы концертмейстера в музыкальной школе требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстерство требует особого призвания, его труд по своему предназначению сродни труду педагога.

Список использованной литературы

1. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. – М.: Наука, 1970. – 390 с.
2. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М.: Классика–XXI, 2007. – 192 с.
3. Большой энциклопедический словарь. – М.: АСТ, 2006. – 1248 с.
4. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961. – 80 с.
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. – М.: Академия, 2002. – 183 с.
6. Кюи Ц.А. Избранные статьи об исполнителях / Под ред. И. Гусина. – М.: Музгиз, 1957. – 276 с.
7. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972. – 80 с.
8. О работе концертмейстера: Сб. ст. / Ред.-сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 160 с.
9. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. – 2003. – № 2. – С.23–24.
10. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 206 с.