

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

«Детская школа искусств №12» городского округа Самара

**«Особенности творческой деятельности
концертмейстера детской школы искусств»**

Составитель – концертмейстер

Черкасова Ю. И.

Содержание

1. Введение.
2. Особенности деятельности концертмейстера.
 - комплекс необходимых профессиональных навыков
 - особенности ансамблевого исполнительства
3. Работа концертмейстера с учащимися разных специальностей:
 - в вокальном классе
 - на занятиях хора
 - в классе струнных смычковых инструментов
 - в классе духовых инструментов
 - в классе народных инструментов
 - в классе хореографии
4. Виды творческого взаимодействия. Совместная работа:
 - концертмейстер–педагог–ученик
 - концертмейстер–ученик
 - концертмейстер–педагог
 - самостоятельная работа концертмейстера
5. Заключение.
6. Список литературы.

Введение. Работа в детской школе искусств занимает почетное место в обширном поле творческой деятельности пианиста-концертмейстера. Нет задачи благороднее, чем приобщить ребенка к миру прекрасного, прикоснувшись к его душе, развить его чувства и творческие способности, музыкальность. Работа концертмейстера с детьми, в силу их возрастных особенностей, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью и потому требует тщательного изучения.

Концертмейстерство - один из самых распространенных видов творческой деятельности музыканта. Ни одно концертное выступление солистов и ансамблей различных отделений школы искусств, равно как и их работа в классе, не обходится без участия в нём концертмейстера. Успешное выступление солиста напрямую зависит от профессионализма концертмейстера.

Данная работа затрагивает профессиональные и творческие аспекты деятельности концертмейстера, отображает специфику его работы и предъявляемые к нему требования.

Методические рекомендации являются результатом анализа бесценного опыта ведущих педагогов отечественной пианистической школы и собственной концертмейстерской деятельности. Они могут быть интересны пианистам, занимающимся концертмейстерской практикой, и могут быть использованы в качестве учебно-методического пособия концертмейстерами, начинающими свою практику.

Работа концертмейстера школы искусств отнюдь не замыкается на непосредственной его обязанности - помощи учащимся довести работу над произведением до концертного исполнения. Наряду с другими педагогами, он выполняет свои обязанности посредством основных направлений деятельности образовательного учреждения.

В учебной деятельности он удовлетворяет потребности детей в занятиях музыкой, при получении необходимых знаний и навыков создаёт необходимые для учебного процесса условия.

Во внеклассной работе помогает в организации содержательного досуга, где совместно с детьми принимает участие в различных общешкольных и внешкольных мероприятиях.

В воспитательной работе создаёт среду для личностного и творческого развития

детей, их профессионального самоопределения. И, наконец в методической работе принимает участие в мастер - классах, в написании и реализации проектов, программ, методических разработок и т.д..

Профессиональная подготовка кадров для полноценной в творческом отношении деятельности во всех областях музыкального искусства, воспитание не только исполнителей- инструменталистов, но и эстетически развитых и самостоятельно мыслящих музыкантов, ставит в области музыкального образования серьёзные задачи, как перед педагогами, так и перед концертмейстерами. Возрастает требование к профессиональному мастерству, включающему не только высокий уровень владения исполнительскими и педагогическими навыками и приемами, но и психологическую компетентность, что предполагает знание психологических аспектов профессиональной деятельности и умение применять полученные знания на практике.

Комплекс профессиональных навыков концертмейстера.

Концертмейстеру детской школы искусств в профессиональной творческой деятельности необходимы следующие умения и навыки:

- умения контролировать партию солиста, быстрого освоения музыкального текста, комплексного охвата многострочной партитуры и, почти мгновенного вычленения её главных компонентов;
- специальные музыкальные навыки по чтению и транспонированию партитур;
- умения «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;
- знания основ певческого искусства (постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки);
- знания правил оркестровки и особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра;
- наличия тембрального слуха и владение ансамблевой техникой;
- умения играть клавиры (концертов, опер, кантат) в соответствии с требованиями инструментовки эпохи и стиля;
- умения переключать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысла композитора, так же навыков импровизационной аранжировки;
- знания основных дирижерских жестов и приемов.

Творческая деятельность концертмейстера так же требует от пианиста

применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыкальной культуры, анализа музыкальных произведений, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений вокальной, инструментальной, хоровой и симфонической музыкальной литературы.

Хороший концертмейстер так же должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него целого комплекса личностных качеств: большого объема внимания и памяти, высокой работоспособности, мобильности и находчивости в неожиданных ситуациях, выдержки, самообладания и воли, чуткости, педагогического такта.

Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести психологическую уверенность, а за ней и мышечную свободу.

Особенности ансамблевого исполнительства.

Партия фортепиано является ритмической опорой для солиста-инструменталиста. Обязательным условием для этого является наличие четко фиксированного темпа. Темповая память входит в комплекс профессиональных качеств концертмейстера. В инструментальном ансамбле значение темповой памяти очень велико. Подавляющее число произведений имеет инструментальное вступление. Поэтому концертмейстеру важно предслышать, что за ним последует и ни в коем случае не заканчивать вступление замедлением, а передавать движение солисту, помогая ему вести фразу, объединять и разделять музыкальные мысли.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично и требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Главным

качеством совместной работы является удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор.

Воплощение содержания музыкального произведения обычно требует внимательного исполнительского анализа со стороны солиста и концертмейстера. Они совместно проходят ряд стадий – неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных тембров. Совместно делается анализ характера произведения, распределение динамики, оговариваются кульминации, цезуры, ауфтакты. Все это относится к достижению ансамбля с солистом.

В практике довольно часто приходится встречаться с досадными случаями срывов учащихся в момент выступления, поэтому концертмейстер должен быть подготовлен к публичному показу произведения уже в репетиционный период. Нужно мобилизовать все силы, психологически настроиться самому и настроить учащегося, быть требовательным к себе, чрезвычайно внимательным, сохраняя при этом исполнительскую индивидуальность.

Не лишним будет упомянуть, что природа звука духовых, струнных, народных инструментов диаметрально противоположна фортепианной. Звук, рождённый прикосновением исполнителя к струне, способен к развитию. В то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну - угасает. Поэтому крещендо на длинных нотах, довольно часто встречающееся у домристов, балалаечников, духовиков, осуществить на фортепиано, к сожалению, невозможно. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может, лишь постоянно преодолевая молоточковую, ударную природу фортепианного звука. Если в хоровых произведениях звук должен быть вокальным, то при исполнении произведений для инструменталистов необычайно важно знание тембров инструментов народного, симфонического, эстрадного оркестра и умение передать на рояле всю многокрасочную палитру оркестра.

Природа звука большинства музыкальных инструментов (кроме ударной группы) тождественна вокальной, то есть противоположна фортепианной. От профессионализма концертмейстера зависит, сможет ли он ясно представить себе и изобразить на фортепиано тембральные характеристики инструментов. Если сможет, то исполнение заиграет яркими красками, если же нет, то произведение получится плоским, скучным, «одномерным». Поэтому, стремление

«оркестровать» рояль – главная задача концертмейстера.

Концертмейстеру приходится приспособливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста. При этом ещё труднее концертмейстеру сохранить свой индивидуальный облик. Следовательно, нужно выработать особую чуткость, уважение, такт по отношению к намерениям партнёра, но при этом суметь донести до слушателя единую концепцию произведения, «растворившись» в намерениях солиста, даже если его сиюминутное состояние несколько «уводит» от ранее подготовленной трактовки. Только потом можно проанализировать то, что произошло на сцене.

Ансамбль состоится, если концертмейстер знает специфику инструмента своего партнёра - законы звукоизвлечения, дыхания, техники. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста.

Работа с учащимися разных специальностей.

В классе вокала.

Работая с вокалистами, концертмейстер обязан подходить индивидуально к каждому исполнителю, учитывая степень творческой активности ученика, состояние его певческого аппарата.

В своей самостоятельной работе концертмейстер должен ознакомиться со спецификой певческого искусства, строением певческого аппарата, особенностями певческого дыхания, диапазона голосов, артикуляции и освоить дополнительный репертуар, научиться анализировать особенности фразировки и характерные черты интонационного развития вокальной партии; выявлять смысловые и кульминационные акценты поэтического текста и мелодии.

Для практической помощи певцу в период разучивания произведения нужно овладеть навыком исполнения трехстрочной партитуры, научиться расставлять моменты взятия и снятия дыхания сообразно смыслу исполняемого произведения.

В работе с вокалистами, важно обращать внимание на следующие моменты: – точность воспроизведения учеником звуковысотного и ритмического рисунка мелодии;

- целесообразная расстановка дыхания;
- прочтение поэтического текста;
- чёткая дикция и артикуляция;
- динамика и балансировка звука.

Причины неточной интонации различны. Это может быть отсутствие определённых вокальных навыков, недостаточно развитый слух, физическое состояние ученика в день урока. Необходимо указать на интонационные ошибки в воспроизведении мелодии и помочь устранить их. Для этого полезно проследить гармоническую последовательность в аккомпанементе и соотношение её с вокальной мелодией.

Юные певцы небрежно относятся к ритмическому рисунку мелодии, что соответственно искажает художественный замысел композитора. Полезно предложить ученику исполнить мелодию целиком или конкретную фразу одновременно тактируя (хлопая в ладоши или дирижируя). Концертмейстер при этом помогает вокалисту, играя партию аккомпанеента аккордами, сохраняя пульс произведения.

С точки зрения агогики внимание концертмейстера должно быть направлено на взятие дыхания учеником, ферматы, паузы. Допустимо при исполнении длинных нот вокалистом слегка ускорять темп в сопровождении. Целесообразно отметить в фортепианной партии цезуры (взятие дыхания).

Основу содержания вокального произведения составляет поэтический текст, поэтому необходимо обратить внимание ученика на его вдумчивое прочтение с верными логическими ударениями, смысловыми паузами. При этом не забывать, что в работе над фразировкой необходимо идти от музыкального содержания. Важно выявить наиболее значительные фразы, определить кульминацию и помнить, что слово должно быть не только хорошо произнесено, но и "окрашено" настроением всего произведения. Донесение до слушателей поэтического текста зависит от дикции вокалиста – произношения гласных и согласных, что в свою очередь, зависит от подвижности артикуляционного аппарата певца (рот, губы, язык, мягкое и твёрдое нёбо).

Необходимо помогать вокалисту правильно распределять силу звука на протяжении всей песни. Следует объяснить, как постепенно готовить кульминацию, не допуская динамического предела в низком и среднем регистрах.

Вредны пробы высоких нот, если ученик ещё не готов к ним, так как нерациональная певческая нагрузка разрушающим образом действует на голосовой аппарат, переутомляя его. Концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности зависит и звучание солиста. Выразительное, тонкое исполнение фортепианной фактуры приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от форсированного звука.

На занятиях хора.

Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от занятий с вокалистами. Пианист должен овладеть навыками общения с младшим и старшим хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др.

Именно концертмейстер помогает дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы. Подчеркнем, что не только от дирижера, но от профессионализма аккомпаниатора зависит правильность выбора упражнений для распевания хора.

Можно выделить несколько этапов работы концертмейстера над фортепианной партией в произведениях для хора:

- первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком с совмещением вокальной и фортепианной партий;
- выучивание своей партии и хоровой партитуры;
- правильное определение темпа, динамическое разнообразие;
- репетиционный процесс в ансамбле с хором;
- воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижера, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке» дирижера. Важным моментом в работе концертмейстера является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижера, порой даже наперекор логике исполнения произведения.

Наряду с общими требованиями, предъявляемыми к концертмейстеру

(умению читать с листа, играть, не глядя на клавиатуру, внимательно следить за партией солиста или хора, проявляя чуткость в ансамбле), концертмейстер должен иметь понятие о дирижерском жесте, вступлении, снятии, ауфтакте; уметь ярко подыгрывать мелодию при разучивании нового произведения, не теряя фактуры аккомпанемента; активно участвовать в репетиции, обладать умением быстро понимать дирижера, точно реагировать на замечания в процессе репетиции.

Концертмейстеру также необходимо познакомиться с игрой на фортепиано хоровых партитур а capella. При игре партитуры нужно приблизить исполнение к хоровому звучанию - связному, плавному, протяжному, передающему особенности вокально-хоровой фразировки, смены дыхания. Важно также следить за текстом произведения. Если во фразах текста слова разделены запятой - в музыке необходимо сделать краткую цезуру. Кроме смысловой бывает необходима кратковременная цезура для смены дыхания.

Играя партитуры, где есть партия теноров, следует помнить, что запись этой партии в скрипичном ключе имеет условный характер, звучит же она на октаву ниже. Поэтому на фортепиано нотная запись теноровой партии играется на октаву ниже. Пение детских и женских голосов изображается на фортепиано звучанием легким, звонким, полетным, а мужских голосов - более глубоким. 3-х и 4-х строчные партитуры предоставляют каждой партии отдельную нотную строчку. Нужно одновременно охватывать взглядом все партии, следя за развитием каждого голоса и взаимодействием голосов.

В классе струнных смычковых инструментов.

Особенностью работы в классе струнных смычковых инструментов является раннее приобщение юных скрипачей и виолончелистов к ансамблевому музицированию, так как их репертуар от начальных до выпускных классов строится в основном на работе с концертмейстером.

Работая с солистами-инструменталистами концертмейстер обязан обращать внимание на следующие аспекты:

- точность воспроизведения солистом звуковысотного рисунка мелодии;
- согласованность штрихов и фразировки;
- синхронность звучания (единство темпоритма);
- сбалансированное звучание (единство динамики);
- единство интерпретации.

Задача концертмейстера – совместно с преподавателем подготовить ученика к концертному выступлению. Сначала партия разбирается, исполняется фрагментарно, затем подряд от начала до конца (репетиционно). Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией, пианист может подыграть мелодию, как это делается в вокальных классах. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться её на своём инструменте, контролируя расстояние между пальцами при взятии того или иного звука.

Концертмейстер должен внимательно слушать партию скрипача и стараться воплощать в своей игре его штриховые особенности. Здесь есть свои нюансы.

Особое место занимает *pizzicato*. Звуки *pizzicato* неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. В этом случае уместно пользоваться левой pedalю.

Detache, в отличие от связного *legato*, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. Этот приём не имеет специального обозначения, обычно на него указывает отсутствие лиг над нотами. Звучание этого штриха зависит от того, берётся оно всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. У пианистов этому штриху соответствует приём *non legato*, исполняемый с опорой всей руки. Разнохарактерные приёмы *staccato* аналогичны фортепианным, но имеют специальные обозначения: *spiccato*, *sautille*, *martle* и другие. Имитируя штрихи скрипки и виолончели, пианист должен с особой тщательностью использовать педаль. Нужно точно следовать фразировке солиста. Его исполнительское дыхание, развитие темы на *crescendo* и *diminuendo*, *ritenuto* при подходе к кульминации должно быть согласованно с партией фортепиано.

Целостность и законченность исполнения в ансамбле зависит от темпоритма. Нарушение синхронности искажает художественный замысел произведения. Необходимо держать взятый темп, легко переключаться на новый, иметь "теповую память" для возвращения к первоначальному темпу.

Концертмейстер в ансамбле с солистами выполняет функцию дирижёра, он не только аккомпанирует партнёру, но и ведёт за собой, направляя общее движение. Существенно влияют на синхронность в ансамбле фактурные трудности в партии ученика, такие как:

- двойные ноты (на их озвучивание тратится время, что приводит к замедлению темпа);
- ломанные аккорды (начало аккорда берётся за счёт предыдущей доли,

поэтому играть сопровождение надо немного позже, чтобы не разойтись с солистом в тексте);

– флажолет – своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом (нередко ученики берут его с опозданием, поэтому пианист не должен спешить и играть свою партию тише);

– длинные ноты (зависят от умения ученика вести смычок, которого обычно не хватает: если он недодерживает или сокращает длинные ноты во время пауз у фортепиано, то концертмейстер временно заполняет паузу аккордами; если длинная нота звучит в конце кантилены, то концертмейстеру не стоит ускорять темп, а лучше спокойно доиграть свою партию до конца).

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует обращать внимание на соблюдение звукового баланса. Концертмейстер должен уметь остаться "в тени солиста", соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика, которые зависят от его музыкальности, технической оснащённости и инструмента, на котором он играет. В произведениях, где партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, и, наоборот, если основная мелодия звучит у фортепиано, пианист выходит на первый план. Некоторые произведения строятся по принципу диалога, где оба партнёра равноправны. В этом случае концертмейстеру надо развивать творческое воображение, чтобы "разбудить" солиста, добиваясь подобных красочных интересных решений от него.

Совместная игра с солистом или солистами отличается от сольной тем, что общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии нескольких исполнителей и реализуются их объединёнными усилиями.

В классе духовых инструментов.

Особенностью работы концертмейстера в классе духовых инструментов является понимание специфики каждого инструмента в отдельности.

Духовые инструменты делятся на группы деревянных духовых и медных инструментов. Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них с более широким динамическим диапазоном, другие - более узким.

Флейта обладает самым высоким в своей группе звуком и превосходит другие инструменты по техническим возможностям. Учитывая большие виртуозные возможности флейты, концертмейстеру важно иметь тонкую слуховую ориентацию, так как она превышает подвижность человеческого голоса. Гобой самый заметный инструмент по колористической особенности, лучше звучит в среднем регистре. У кларнета тембр более открытый, бархатистый. При исполнении в низком регистре от исполнителя требуется очень мягкая игра, фортепиано в этом случае должно звучать очень деликатно. Фагот более низкий по тембру, в разных регистрах звучит по-разному, от этого меняется и громкость звучания. Саксофон имеет широкий диапазон звучания, тембр мягкий, певучий, но энергичный, обладает большой силой звука.

Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Труба – самый яркий по тембру инструмент, большой силы и яркости достигает в верхнем регистре. Самый низкий инструмент с суровым тембром звука – туба. Игра с тубой представляет особую сложность, так как звучание находится на пределе слуховой дифференциации, поэтому требуется осторожное исполнение басов.

Основопологающим фактором работы с учащимися является понимание организации дыхания. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста и принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учётом разогрева.

Духовые инструменты однопольны по своей природе, поэтому на концертмейстера ложится важная роль: донести до учащегося основные гармонические и тембровые звучания. Важно воспитать в учащемся умение слышать и контролировать голос и интонацию своего инструмента, а также слышать сопровождающую партию. Здесь важна творческая инициатива концертмейстера, который не просто сопровождает инструмент, но и помогает правильно понять структуру и композицию данного произведения, глубже вникнуть в смысл композиторского замысла.

Часто аккомпанемент для духовых инструментов изобилует виртуозными пассажами, двойными нотами, аккордовыми последовательностями. Всё это требует регулярной работы над совершенствованием пианистических навыков.

В классе народных инструментов.

Природа звукообразования фортепиано и домры близка (оба имеют ударное начало). Однако, домра – это еще и щипковый инструмент. Это качество необходимо учитывать концертмейстеру при игре с домристами. Стиль исполнения должен как бы напоминать звучание народного оркестра (за исключением произведений старинной музыки). Здесь имеется в виду не воспроизведение тех или иных тембров народного оркестра, а способность создания художественных образов, интересных и красочных эффектов звучания фортепиано, тем самым вызвав у слушателя соответствующие звуковые ассоциации. Очень важна хорошая артикуляция при игре мелких длительностей, особенно при их параллельном звучании с солистом. Для достижения максимального ансамблевого соотношения необходимо заранее обсудить с педагогом динамику произведения, фразировку, цезуры и обязательно окончания фраз («тремоло» или «удар»). Педаль в аккомпанементе используется очень лаконично: в основном для подчеркивания ритмической основы произведения, кое-где для увеличения звучности, либо для соединительной функции. Традиционная педаль используется в сольных эпизодах произведения, а также в произведениях кантиленного склада, написанных приемом «тремоло». Хотя и в пьесах на «тремоло» все зависит от типа фактуры, выбранного композитором либо автором переложения. Применении левой педали зависит от исполнительских возможностей солиста, особенностей инструмента (рояля, фортепиано), акустики помещения, а также носит колористическую функцию.

В классе народных инструментов концертмейстер всегда должен следить за балансом звучания, разные регистры домры всегда нуждаются в опытном сопровождении. Так, к примеру, низкий регистр домры должен помочь показать всю красоту звучания инструмента солиста. Немаловажным является вопрос об оркестровом звучании фортепиано, не всегда фортепианная партия бывает удобной, концертмейстер должен знать правила оркестровки, а также уметь грамотно переложить неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысла композитора. В этом случае педагог инструменталист (народник) должен помочь концертмейстеру сделать правильные «купюры», высказать свои пожелания, если оркестровая фактура сложная и неудобная.

Самое главное в деятельности концертмейстера – вовремя уступить и вовремя повести - играть ярко, выразительно, соизмеряя свою игру со звуковыми и

эмоциональными возможностями ученика.

При народном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность домры, да и вообще струнных, деревянных и духовых инструментов в некоторых случаях превышает подвижность пальцев концертмейстера. Именно поэтому, хороший концертмейстер должен, научиться профессионально, владеть роялем, Для его деятельности мобильность и быстрота реакции важна также, как способность видеть и слышать все произведение: форму, партитуру, слышать и разграничивать фразировку солиста, уметь сразу охватить характер и настроение произведения, следить не только за своей партией, но и за партией солиста, вести за собой, обеспечивая темповую стабильность.

В классе хореографии.

Искусство танца без музыки существовать не может. Поэтому на занятиях в хореографических классах с детьми работают два педагога – хореограф и концертмейстер. Музыка и танец в своем гармоничном единстве являются прекрасным средством развития эмоциональной сферы детей, основой их художественно-эстетического воспитания.

Занятия хореографии от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Музыкальное оформление занятия должно прививать ребятам осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, дети сравнивают фразы по сходству и контрасту, познают их выразительное значение, следят за развитием музыкальных образов, составляют общее представление о структуре произведения, определяют его характер.

На занятиях хореографии воспитанники приобщаются к лучшим образцам классической и современной музыки, там формируется их музыкальная культура, развивается музыкальный слух и образное мышление, которые помогают при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве. Концертмейстер, включая в репертуар произведения разных эпох, стилей, жанров, должен сделать достоянием танцоров ту музыку, которую создали великие композиторы– хореографы: Глинка М., Чайковский П., Глазунов, Штраус И., Глиэр, Прокофьев С., Хачатурян А., Кара-Караев, Щедрин Р. и мн. другие.

В обязанности концертмейстера хореографического коллектива входит подбор музыкального материала для учебных занятий, постоянное расширение

музыкального багажа и знаний о природе танца, его характерных особенностях. На каком эмоциональном уровне пройдут занятия, во многом зависит от концертмейстера, от подобранной и предложенной им музыки.

Технология подбора музыкальных произведений базируется на знаниях концертмейстера системно-хореографического образования и предполагает ориентацию в школах и направлениях танцевального искусства; знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии; знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов; знание хореографической терминологии (в частности, французской).

Музыку для сопровождения упражнений экзерсиса необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями и чувством художественной меры. Постоянное звучание на занятиях одного и того же марша или вальса ведет к механическому, мало эмоциональному выполнению упражнений исполнителями. Нежелательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание воспитанников, не способствует усвоению и запоминанию ими движений.

У концертмейстера нет специальных уроков, но всегда есть небольшие паузы, во время которых можно, привлечь внимание детей посредством музыки и сконцентрировать их внимание на особо важных понятиях – метр, ритм, темп. Все эти характеристики танцующие дети должны знать, понимать, определять. А это уже основы музыкальной грамоты. Ритм, мелодия, метр, гармония, тембр в совокупности составляют язык музыки, и концертмейстер учит детей понимать его.

Музыкальное сопровождение учебных занятий должно быть точным, четко и качественно организованным, так как от этого зависит музыкальное развитие юных танцоров. Помимо использования нотного материала, возможны и желательны музыкальные импровизации пианиста.

Специфика работы концертмейстера в детской хореографической студии требует от него особого универсализма, мобильности, умения, в случае необходимости, переключиться на педагогическую работу с воспитанниками. Концертмейстеру требуется ещё одно качество - питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Основные виды творческого взаимодействия. Совместная работа: концертмейстер–педагог–ученик.

Основная задача концертмейстера - совместно с преподавателем помочь учащемуся в подготовке концертного выступления. Учитывая возраст ребенка, степень его одаренности, необходимо ставить заведомо выполнимые задачи, развивая учащегося планомерно, тем самым программируя его на успех. Правильно подобранный материал программы создает предпосылки для успешного исполнения (по силам учащегося, а не по амбициям педагога, нацеленного на конкурсное выступление).

Сцена - это всегда стресс. Педагоги имеют прямое отношение к тому, будет ли ученик испытывать страх, или это будет творческое волнение. Они должны уделять особое внимание работе по приведению нервной системы ученика в рабочее состояние, исключая перевозбуждение или полное безразличие. Одной из совместных педагогических задач педагога–инструменталиста и концертмейстера является достижение учеником психоэмоционального баланса, его позитивного настроя на успешное выступление (физического и психологического состояния ученика в момент выступления).

В целях выработки стрессоустойчивости можно прибегать к различным приемам: играть перед воображаемой комиссией, родителями (в роли воображаемой публики могут выступать игрушки, домашние предметы). Во время исполнения учащийся должен быть готов к любым неожиданностям из зала. Главная задача – не остановиться, доиграть до конца. Такие «обыгрывания» программы выступления позволяют нарабатывать сценический опыт. Важен положительный отзыв публики, пусть даже непрофессиональной (соседи, работники музея, библиотеки, благодарные воспитанники детского сада). Так же полезно снимать исполнение на камеру и затем анализировать свое исполнение. Можно, представляя исполнение на сцене, поиграть с включенным на среднюю мощность телевизором или радио. Это вызывает усталость, но вырабатывает сосредоточенность и концентрацию внимания.

В моменты «срывов» ребёнка на сцене профессионализм концертмейстера незаменим – он должен мысленно вернуть солиста в произведение или самому доиграть его до конца, сохранив звучание ансамбля. Именно выдержка концертмейстера позволит учащемуся не приобрести комплекс боязни на сцене.

На репетиции к концерту задача концертмейстера совместно с педагогом – выстроить звуковой баланс в том помещении, где состоится выступление. Предварительную психологическую подготовку и настрой на успешное выступление, конечно же, дает педагог в классе. Но во время выступления он находится в зале. На сцене ученик остаётся со своим помощником и вдохновителем в лице концертмейстера. От его профессиональных качеств зависит многое: он может слабую игру учащегося показать с хорошей стороны, и он же может испортить впечатление от хорошей. На сцене происходит очень сложный тонкий процесс превращения ученика в исполнителя, артиста. Здесь необходим определенный «самонастрой». «Верьте, что вы играете хорошо, и вы будете играть еще лучше» – говорил своим ученикам Фредерик Шопен.

Уверенность – атрибут воли. Педагогами всегда должно поощряться состояние уверенности ученика, его стремление к победе. Воспитание его волевых качеств должно быть регулярным и систематизированным.

Увлечённость музыкой самих педагогов является примером для подражания в самостоятельной работе учащихся, воспитывает их в музыкальном плане. А поддержка и похвала преподавателей положительно воздействует на воспитание уверенности в своих силах и заинтересованной игры ученика.

Концертмейстер– ученик.

Форма ансамблевого исполнения ученика-солиста с концертмейстером рассматривается как одна из эффективных для формирования и развития личности учащихся, как активный метод, позволяющий использовать занятия музыкой, как средство познания, способ выражения собственных идей, решения интересных, практически значимых и доступных им задач. Особенностью концертмейстерской деятельности является её многомерность, специфика этой деятельности заключается в совмещении различных музыкально-исполнительских действий, где концертмейстер является соучастником, сотворцом художественной атмосферы, без которой немыслима творческая жизнь ни певцов, ни инструменталистов, ни танцоров.

Для плодотворной творческой работы очень большое значение имеет благоприятная атмосфера урока, установление теплых доверительных отношений с детьми, доступная форма объяснений, приносящая результат. Это вносит спокойствие и уменьшает тревожность, формирует внутреннюю уверенность.

Ученик должен воспринимать концертмейстера как партнера, а не как второй после педагога контролирующий орган. При правильно организованной работе у ученика должно появиться чувство, что все, что требуется, он сделал самостоятельно. Концертмейстер подает ученику пример работоспособности, отношения к музыке. Музыкальные занятия воспитывают у ребенка привычку к работе, трудолюбие, усидчивость. Все эти качества помогут не только овладеть исполнительскими навыками, но и пригодятся в дальнейшей жизни.

Работа пианиста отнюдь не должна сводиться к многократному повторению произведения. Концертмейстер берёт на себя активную, педагогическую, роль в подобной ситуации. Вместе с учащимися проучивает текст, трудные места, находит общие точки соприкосновения, выстраивает агогику, отождествляет штрихи, выверяет темпы (на более поздних этапах работы).

Очень важно научить обращать внимание ученика на партию аккомпанемента, учить активному слушанию звучания совместного исполнения. Об этом почему-то мало говорится на уроках педагогами - инструменталистами. Это взрослый музыкант понимает такие очевидные вещи, а ребёнок не в состоянии дойти до них самому. Ему необходимо постоянно напоминать про слуховой контроль.

Грамотная работа по освоению музыкального произведения, мысленное образное представление его по разделам, тональному и динамическому плану, специфике аккомпанемента с помощью внутреннего слуха позволит избежать ученику «срывов» на сцене, чувствовать себя уверенно в момент выступления.

Выходя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, т.к. очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

В работе с детским коллективом ориентируемся соответственно на концертмейстера ансамбля. Ансамбль – это единый организм. В работе с ансамблем

также следует учитывать возраст и разноуровневую подготовку. Роль концертмейстера в большом коллективе – объединяющая, дирижёрская, на пианисте лежит огромная ответственность за темп, движение, агогику, за образ и общую целостность произведения. Мы должны и внешне помочь этой целостности. Хорошо, если ансамбль (в т.ч. концертмейстер) будет одет в схожую по стилю и цвету одежду. Также очень важны выход на сцену и уход, выстроенность, одновременный поклон до и после выступления. Внешние атрибуты при условии качественного исполнения всегда производят хорошее впечатление.

Концертмейстер – педагог.

Практика показывает, что педагоги, работающие определенное время вместе, набирают совместный профессиональный опыт общения; исполняющие концертную программу, знающие методику подачи материала, имеющие общую терминологию, понимающие друг друга с полуслова достигают результатов в обучении гораздо выше, чем их коллеги. В такой творческой атмосфере обучающийся чувствует себя гораздо комфортнее: он больше доверяет сотрудничающим педагогам, многие моменты музыкального и психологического плана решаются быстрее и успешнее.

Концертмейстер не должен нарушать авторитет преподавателя в глазах ученика, он в классе – главный, все разногласия в трактовке произведения и т.д. должны решаться в отсутствие ученика. Удачными и профессиональными выступлениями чаще всего бывают те, в которых существует нерушимый «союз» педагога – концертмейстера – ученика. Именно поэтому те педагоги, которые умеют грамотно донести и концертмейстеры, умеющие правильно принять пожелания педагога имеют творчески слаженный и успешный коллектив. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелюбия, непринужденности, взаимопонимания. Только с такой позиции можно осуществить все замыслы и иметь высокую результативность.

В творческом союзе педагога и концертмейстера всегда найдётся место для методической работы – совместного создания рабочих, экспериментальных программ, планирования открытых уроков; инновационной деятельности – совместных поисков нового репертуара, создания интересных, ярких переложений, планирования предстоящей концертной деятельности учащихся. Широко приветствуется совместная концертная деятельность коллег, участие в

профессиональных конкурсах. Это обоюдно обогащает музыкантов, повышает их исполнительский и общекультурный уровень, учит взаимному доверию и создаёт заражающую творческую атмосферу.

Ценность общих педагогических усилий кроется в обеспечении гармоничного развития личности учащихся, приобщении их к культурным ценностям через любовь и понимание великого искусства-музыки.

Самостоятельная работа концертмейстера.

«Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьёт в себе чуткость к партнеру». Концертмейстер – это не солист, который может умело и без запинки исполнить сольную программу. На нём лежит груз ответственности – начинающий музыкант, требующий повышенного внимания, помощи, мощной эмоциональной поддержки, ведения за собой. Оставаясь один, концертмейстер ищет образ, продумывает исполнительский план, оттачивает детали, выгрывается в текст, пропевая партию солиста.

Чтобы всегда оставаться в форме, необходимо продолжать работать над техникой, прикосновением, искусством построения музыкальной фразы. Поэтому самостоятельные занятия концертмейстера за инструментом чрезвычайно важны.

Начиная работу над любым аккомпанементом нужно, прежде всего, понять его образный характер, основное содержание. Именно первое образно-слуховое восприятие является, по утверждению психологов, наиболее ярким, запоминающимся. Необходимо видеть в процессе исполнения текст произведения в совокупности всех его составляющих, т.е. не только фортепианную, но и инструментальную партию. Только в этом случае возникает представление художественного целого. Исключительно полезно для понимания интонационной логики и интервальной структуры пропевание голосом инструментальной строчки.

Любое ансамблевое исполнение предполагает в качестве необходимого условия свободное владение каждым из исполнителей своей партией, доведение ее, как и в сольном исполнительстве, до определенной степени автоматизма.

Первое требование к аккомпанементу – он никогда не должен заглушать партии солиста, мешать ей. Концертмейстеру необходимо умение выстраивать баланс звучания, особенно в кульминациях. Динамика в аккомпанементе – важное

выразительное средство, использование которого должно быть строго продумано. Регулятором динамики, прежде всего, является тесситура (регистр) инструмента. В каждом отдельном случае необходимо учитывать насыщенность, индивидуальную тембровую окраску инструмента. Верхний регистр звучит обычно ярко, средний, нижний менее насыщенно. Высокие кульминационные ноты требуют активной динамической поддержки пианиста, средние, нижние – особой ансамблевой чуткости.

Заключение. Рассматривая специфические особенности музыкального исполнительства, личности концертмейстера отводится особая роль интерпретатора музыкального сочинения. Не имея возможности воплощения собственного исполнительского замысла (т.к. доминирующая роль принадлежит солисту), эмоционально образная интерпретация музыкального текста произведения позволяет концертмейстеру перевоплощать всю драматургию музыкальной формы, быть создателем собственной трактовки исполняемого произведения, и в этом концертмейстер выступает как интерпретатор, соавтор композитора.

Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Ф. Шуберта с И.М. Фогелем, М.П. Мусоргского с Д.М. Леоновой, С. В. Рахманинова с Ф. И. Шаляпиным, Н.К. Метнера с Э. Шварцкопф. Великие советские пианисты К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, С. Т. Рихтер, А.Г. Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве концертмейстеров и ансамблистов.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету.

Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Творческое начало присутствует в любом виде деятельности, в любой специальности, однако наиболее важное значение оно приобретает в деятельности педагога - концертмейстера. Создание собственных аранжировок, переложений формирует интерес учащихся к музицированию, концертной деятельности, а концертмейстеру открывает новые пути для творчества.

Особенностью концертмейстерской деятельности является её реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, специфика которых заключается в совмещении различных музыкально-исполнительских действий. Солист и пианист-концертмейстер в художественном смысле являются членами целостного единого организма.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано». Москва «Музыка», 1978.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке.
3. Брянская Р.Ф «Формирование и развитие навыка игры с листа». Москва 1971;
4. Воронина ТА. О камерном музицировании и становлении исполнителя // О мастерстве ансамблиста: сборник научных трудов Л.: ЛОЛГК им. Н.А.Римского- Корсакова, 1986.
5. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
6. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. М.: Музыка, 1988.
7. Воскресенская Т.В. Эволюция камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: Проблемы, истоки, стадии формирования: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова.
8. Готлиб А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Редколл.: К.Х. Аджемов и др.. М.: Музыка, 1973.
9. Готлиб АД. Искусство ансамбля // Советская музыка. 1967.
10. Готлиб А.Д. О преподавании камерного анс. // Советская музыка.- 1960.-№5.
11. Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство /Научные труды Московской государственной консерватории: сб. статей. Сост. Р.Р. Давидян. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1996.
12. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения.- М.: Музыка, 1961.
13. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство –музыкально - творческая деятельность//Музыка в школе.-2001 №2.
14. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. // Музыка в школе, -2001 № 4.
15. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. //Музыка в школе .2001 № 5 Учебное пособие для педагогов детских музыкальных школ. М.: «Престо» 1994.

16. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы –Л.:Музыка 1972.
17. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано. Вып.1:Элементарная гармония;
18. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры». Москва «Музыка» 1988.
19. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
20. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт : История жанра // М.: Музыка, 1988.
21. Савельева М. В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. - М.: Музыка, 199.
22. Тимакин Е.«Воспитание пианиста». Москва «Сов. композитор» 1989.
23. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования: Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. – М.: Изд-во НМК по учеб. заведениям культуры и искусств, 1986.
24. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.:Музыка.

