Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Городская детская хоровая школа» Находкинского городского округа

Методическая работа

«Работа концертмейстера в классе духовых инструментов»

Концертмейстер
Макарова Валерия Николаевна

г. Находка
2024 г.

Содержание.

1.Введение.

2.Основные аспекты работы концертмейстера в классе блокфлейты и саксофона.

3.Навыки и умения концертмейстера в классе духовых инструментов.

4.Чтение с листа.

5.Владение навыками игры в ансамбле.

6.Транспонирование.

7.Работа концертмейстера в ансамбле с солистами-инструменталистами.

8. Используемая литература.

В музыкальном мире есть одна незаменимая для профессиональных музыкантов, но незаметная для любителей специальность – концертмейстер. Вокалисты, духовики, струнники, хоровые коллективы не обходятся без поддержки фортепианной партии. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы музыкантов – от выбора программы и разбора произведения до итога проделанного пути – выступления на сцене. Особенно важна и ответственна роль концертмейстера при работе с учениками детских музыкальных школ. Кроме выполнения учебных задач (разбор нотного текста, исполнение музыкальных произведений в ансамбле, выступление на сцене) необходимо отметить просветительскую роль деятельности пианиста-концертмейстера. Совместно с педагогом он приобщает ребенка к удивительному миру искусства, не ограничиваясь рамками музыкальной сферы, но раскрывая и постигая мировое литературное, художественное наследие.

В данной работе рассматриваются вопросы специфики работы концертмейстера в классе духовых инструментов (на примере саксофона и кларнета) Детской музыкальной школы.

Какие же навыки и умения необходимы для успешной концертмейстерской деятельности? Какие задачи нужно выполнить при работе с учениками? В чем сложности и особенности занятий с духовиками?

В контексте раскрываемой темы меня интересует следующее определение: концертмейстер и аккомпаниатор – пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им в концертах [аккомпаниатор (от франц. «Akkompagner» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде]. Эти понятия очень тесно связаны, но не тождественны. Концертмейстерское искусство не ограничивается рамками аккомпанирования. Аккомпаниаторские навыки являются лишь частью деятельности профессионального концертмейстера. Важа Чачава, грузинский и российский пианист, педагог и выдающийся концертмейстер, в одной из своих статей пишет: «Концертмейстер-пианист - это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства».

Для учеников пианист становится музыкальным наставником вместе с педагогом. Поэтому деятельность концертмейстера не ограничивается успешным выступлением на сцене. Она многопланова и заключает в себе не только творческую, но и педагогическую направленность. Этот вид деятельности раскрывается, прежде всего, в разучивании с учениками нового репертуара. Чтобы все этапы работы над произведением прошли наиболее гладко, появляется необходимость использования на занятиях ряда специфических дисциплин. Важно применение сведений по курсам

гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализ музыкальных произведений, инструментальной литературы, педагогики – в их взаимосвязи. Также на занятиях с учениками-солистами важно проявление педагогического чутья и такта.

Итак, концертмейстер – правая рука педагога специального инструмента (саксофон, кларнет), творческий соратник, наставник, помощник для ученика-солиста. Но не каждый концертмейстер имеет право на такую роль. Для успешной и плодотворной работы пианист должен обладать рядом специфических музыкально-исполнительских дарований. Далее рассмотрим подробнее необходимые для концертмейстера навыки и умения.

Основные аспекты работы концертмейстера в классе блокфлейты и саксофона.

Концертмейстер (нем. Konzertmeister) состоит из двух слов «концерт» и «мастер».

Деятельность концертмейстера в классе духовых инструментов не ограничивается успешным выступлением на сцене. Она многопланова и заключает в себе не только творческую, но и педагогическую направленность.

Концертмейстер тесно взаимодействует с педагогом, учеником и родителями.

Ребенок – солист и концертмейстер должны дополнять друг друга. Участие в ансамбле прививает ребенку чувство коллективизма, повышает дисциплинированность, формирует ответственность перед окружающими.

Концертмейстеру важно помогать ученику почувствовать себя настоящим солистом. На занятиях оговариваются и проучиваются совместно с концертмейстером сложные места произведения.

Специфика работы концертмейстера в классе духовых инструментов требует от него особого универсализма, мобильности.

Важным навыком для него является умение транспонировать произведение в другие тональности.

У блокфлейты нотация и реальное звучание отличается на одну октаву. Например, нотация в первой октаве – звучание на октаву выше. Настраивается блокфлейта по звукам ***ля*** второй октавы.

Саксофон (альтовый) – настраивается по звуку ***си-бемоль*** малой октавы (соль первой октавы для саксофона) и по звуку ***си-бемоль*** первой октавы (соль второй октавы для саксофона). Транспозиция на большую сексту вниз. Концертмейстеру доступна настройка этих инструментов.

У саксофона выдвигается или задвигается мундштук (выдвинуть – пониже звучать будет, задвинуть – выше звучание).

Если в силу своих физических возможностей ребенок не может сразу начать заниматься на саксофоне, он начинает свое обучение в классе с освоения игры на блокфлейте.

Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей насыщенностью.

Так, аккомпанируя саксофонисту, фортепианную партию следует исполнять гораздо ярче, чем блокфлейте.

Важно оговорить с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать особенности аппарата солиста. Концертмейстер при игре с солистом должен также ярко показывать свою партию, находя нужный баланс звучания. Особое внимание при этом стоит уделить басовой линии фортепиано как опоре в произведении.

Роль концертмейстера очень важна в процессе обучения и в концертной практике. Необходимо, чтобы ребенку было комфортно музицировать с этим человеком, с которым бы он ощущал энергетическую поддержку и опору. Ведь именно с концертмейстером ученику придется выходить на сцену.

В работе над музыкальными произведениями следует больше внимания уделить ансамблю и форме произведения.

Концертмейстер помогает преподавателю в подборе репертуара. Это пьесы и ансамбли, народные мелодии, произведения зарубежных и отечественных композиторов, джазовые пьесы для саксофона. Джазовые произведения не простые. Здесь важна работа над ритмом, артикуляцией, динамикой.

Концертные выступления учащихся являются одним из сложных видов деятельности. Эта область искусства находится в постоянном развитии.

В последнее время особое внимание стало уделяться изучению психологических сторон деятельности исполнителя. Одной из проблем, которая представляет интерес, является проблема формирования эмоционально-волевых качеств в повседневной работе с учащимися и подготовке их к концертному выступлению.

В работе важна увлеченность. Если состояние увлеченности постоянно сопровождало репетиционные занятия, и было закреплено за игровыми движениями, то в процессе концертного выступления оно перейдет в состояние вдохновения.

Навыки и умения концертмейстера в классе духовых инструментов

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах». Понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их

исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром, даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера - это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: 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.

Мобильность, и быстрота, и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого - сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание - качества, также необходимые

концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Хорошие пианистические данные это, прежде всего, хорошо владеть инструментом, быть техничным, и, конечно, артистичным. Только с уверенным в себе и профессиональным концертмейстером ученик чувствует помощь и опору в игре. Помимо этого следует выделить следующие исполнительские навыки:

Чтение с листа.

Счастлив педагог и концертмейстер, чей класс богат учениками. Но это означает и обширный, разнообразный репертуар. Так важно подобрать произведение в соответствии с индивидуальными особенностями ученика: его характера, профессиональными возможностями, физиологическими данными. Для концертмейстера просто не остается времени для долгого выучивания программы каждого воспитанника. Хваткость, цепкость, непрерывность при исполнении произведения без предварительного, даже фрагментарного проигрывания на инструменте, внимание при этом к фразировке солиста и ясное представление его партии, выявление характера и стиля, выполнение авторских указаний, темповых изменений – такова игра профессионального концертмейстера. Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный текст. Важно представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения размера, темпа, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Эффективным методом для овладения навыками чтения с листа является мысленное прочтение материала. При исполнении произведения следует предвидеть нотный текст, динамические и темповые обозначения на несколько тактов вперед, предвосхищать развертывание музыкального повествования, предугадывать, хотя бы в самых общих чертах, его ближайшие моменты.

Конечно, важно постоянно развивать навык игры с листа. «Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать». Трудно поспорить с мнением, высказанным в свое время Иосифом Гофманом. Практический

опыт – первейшее условие, главная предпосылка образования любого навыка. Игра с листа требует напряженной синтезирующей деятельности. Ф. Брянская определила последовательность процесса игры с листа как сложную цепь действий, которые можно условно представить объединенными в три группы. Первая группа включает действия, предваряющие собственно игру с листа: определение по авторским ремаркам характера, темпа; беглый просмотр текста. Вторая группа действий относится непосредственно к чтению и связана с работой зрения и слуха: зрительный охват и мысленная дешифровка ритмической и звуковысотной графики, «опознание» в тексте знакомых элементов. Действия третьей группы «озвучивают» нотный текст – это сложная координированная деятельность всего двигательного аппарата. Следует постоянно работать и развивать все упомянутые группы действий. У профессионального концертмейстера они доведены до автоматизма. Музыкант, свободно играющий с листа, видит перед собой конечную цель – художественное исполнение. Поэтому, многое из того, что предшествует этой цели, осуществляется помимо его сознания. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей.

Владение навыками игры в ансамбле.

«Аккомпанемент часто договаривает невысказанное солистом», -сказал Е. Шендерович. Действительно, ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. В работе с учениками концертмейстер создает опору и поддержку юным солистам. Концертмейстер выступает в качестве организатора музыкального процесса и времени, что роднит его профессию с профессией дирижера. Умение держать в руках солиста, правильно расставленные звуковые и смысловые акценты в произведении, выдержанные ауфтакты – такими дирижерскими навыками следует обладать для успешной ансамблевой игры. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником.

При игре в ансамбле следует исходить из профессиональных и природных данных ученика. Выступление на сцене должно стать выигрышным и для одаренного, и для более слабого воспитанника.

Транспонирование.

Важным навыком для концертмейстера класса духовых инструментов является умение транспонировать произведения в другие тональности. Так, транспонирование необходимо при переложении произведений для разных инструментов: саксофона-альта, кларнета, саксофона-сопрано, блокфлейты и

т.д. Большинство деревянных духовых инструментов являются транспонирующими, поэтому возникает необходимость в данном навыке.

При исполнении произведения в транспорте наиболее верным является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В процессе игры с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение аккомпаниатора мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, секстаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т. д.

Знание основ игры на духовых инструментах*:* особенности взятия дыхания, артикуляции, нюансирования. При аккомпанировании духовым инструментам следует быть особенно чутким, чтобы уметь компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер.

Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературынеобходимы для верного отражения стиля и образного строя произведения.

Работа с учениками класса деревянных духовых инструментов является интересной и имеет ряд особенностей. Обилие инструментария отличает класс деревянных духовых: кларнет (деревянный и металлический), блокфлейта, саксофон-баритон, тенор, альт, сопрано, жалейка, окарина. Каждый из инструментов отличается строением, особенностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. Все это необходимо учитывать концертмейстеру при аккомпанементе. Особое внимание следует обратить на повышенную роль ощущения: ауфтакт, момент взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа. Следует прорабатывать и оговаривать с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать каждую деталь партии воспитанника, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью, и насыщенностью.

Так, аккомпанируя саксофонисту, фортепианную партию следует исполнять гораздо ярче, чем для блокфлейты. Тембр жалейки более открытый, по сравнению с другими деревянными духовыми, аккомпанемент в этом случае должен соответствовать звучанию инструмента.

Говоря о динамической стороне ансамбля с юным солистом, следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом

отношении очень важен характер игры фортепианных вступлений. Комичным будет жалкое звучание блокфлейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после чересчур яркого вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Как уже говорилось выше, аккомпанируя партии деревянных духовых, необходимо учитывать специфику каждого инструмента.

Работа концертмейстера в ансамбле с солистами-инструменталистами.

Концертмейстеру важно грамотно соотносить звучание аккомпанемента и солирующего инструмента. Партия фортепиано должна быть чуткой, менее насыщенной относительно ранее рассматриваемых инструментов.

Таким образом, следует подчеркнуть, что основой ансамблевой техники концертмейстера и помощью ему в работе над произведением является:

- Неразрывность и взаимодействие партий солиста и аккомпанемента. Солист и пианист должны быть частью музыкального целого.
- Целостное музыкальное видение всего произведения: формы и партитуры, что отличает концертмейстера от пианиста-солиста и является спецификой его профессии.
- Умение дублировать сольную мелодию фортепианной партией. Это требует изменения фактуры и крайне важно при работе с детьми в ДШИ.
- Синхронность исполнения (ритмическая, темповая, динамическая, интонационная, штриховая), то есть умение работать в унисон.
- Единство фразировки: умение вести фразу к кульминации и поддерживать интонации солиста.
- Звуковой баланс, то есть правильное соотношение в звучании (соизмерять звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом).

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста». При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, тубой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне. При

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

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного духового инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание флейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь - заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

В старших классах духовики исполняют крупные концертные формы. В работе пианиста над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто на учебных концертах исполняются лишь первые «соло» из произведений крупной формы. Так как такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию, то возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры - ее незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера - постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками духового отделения. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. Пианист обязан 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. Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки флейты или кларнета нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, 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.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Сущность же аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда - и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста - это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая

реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель на духовом инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Подытожив все вышесказанное, сделаем выводы: роль концертмейстера в работе над музыкальным произведением достаточно многообразна и зависит от этапов работы:

- на этапе знакомства с произведением: создать первое впечатление о произведении у юного музыканта. От этого во многом зависит успешность дальнейшего освоения произведения учеником, его заинтересованность. Основная функция этого этапа - исполнительская.

- на этапе разбора: контроль правильности разбора (ритм, знаки, штрихи), корректировка текста (опечатки, описки, невнимательность учащегося к текстовым обозначениям). Основные функции – контролирующая и корректирующая.

- на этапе репетиций: отработка в ансамбле звуковых и технических трудностей. На данном этапе концертмейстер совмещает в себе исполнительскую и педагогическую функцию (воздействовать, подсказывать общемузыкальные методические приемы).

- на концертной эстраде основная задача концертмейстера – обойти все подводные камни, создавая наиболее благоприятные условия для исполнения произведения в ансамбле с солистом. Основная функция – исполнительская и психологическая.

Таким образом, роль концертмейстера в совместной с солистом работе над музыкальным произведением складывается из определенных функций: исполнительской, психологической, педагогической.

Концертмейстерство является видом деятельности, где педагогика и исполнительство могут взаимодействовать и взаимодополнять друг друга

при условии наличия необходимого психологического фундамента-интуиции. Триединство педагогики, исполнительства и психологии - взаимосвязанные компоненты работы концертмейстера.

Работа концертмейстера в музыкальной школе заключает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики - в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу - концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (инструменталиста) - концертмейстер - наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер - оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие 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.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Как известно, концертмейстер должен слышать произведение объемно – и по вертикали, и по горизонтали. Вот почему так часто выступает принцип самоограничения, когда приходится отступить на второй план ради выявления главного, основного, во имя целого. А для этого требуется опыт,

мастерство, знание стиля композитора, ясное понимание формы исполняемого произведения. Тщательное прочтение нотного и словесного текстов, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темпам, внимание к точному выполнению ритма, логической акцентировке, интонационной чистоте – таковы основные задачи концертмейстера. Выполнение их дает возможность совместно с солистами участвовать в воплощении творческого замысла композитора, передать слушателям образ произведения правдиво, одухотворенно, выразительно и ярко.

Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность. Концертмейстер должен быть готов ко всему: всевозможным импровизациям, подсказке забытого слова, подыгрыванию мелодии (если солист не держит тональность), проведению урока с учеником без преподавателя по специальности. Область концертмейстерской практики для многих пианистов и для автора этих строк, в частности, является творческой потребностью, влияет самым благотворным образом на дальнейшее совершенствование художественной индивидуальности. Талант режиссера живет в его фильмах, художника – в картинах, поэта - в стихах. Исполнительский труд концертмейстера часто преходящ, сиюминутен, неуловим. В этом его сложность и благородство.

Используемая литература:

1. Бикташев В.Н. Искусство концермейстера. – М.: 2014.
2. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения Л., 1961.
3. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие - М.: Издательский центр «Академия», 2002.
4. Люблинский, А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
5. М.Смирнов. О работе концертмейстера. – М.: 1974.
6. Шендерович, Е.М. О преодолении пианистических трудностях в клавирах: Советы аккомпаниатора. – М.: Музыка, 1987.
7. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996.
8. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента. 1969.