

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Сосновоборская детская школа искусств Балтика»**

Методическая разработка
«Специфика творческой деятельности концертмейстера
в детской школе искусств. Особенность работы
концертмейстера в классе домры»

Выполнила концертмейстер
класса домры
Гижларьян Е.В.

г. Сосновый Бор 2024 г.

Содержание

Введение.....	3-4
Глава 1. Специфика творческой деятельности концертмейстера в детской школе искусств. Роль концертмейстера в учебном процессе.....	4-7
Глава 2. Основной комплекс профессиональных навыков концертмейстера.....	8-13
Глава 3. Базовые задачи концертмейстера в работе с исполнителями - домристами. Особенности работы над произведениями для домры.....	14-18
Заключение.....	19
Список использованной литературы.....	20

Введение.

Современное общество испытывает потребность в творческой, активной личности, способной проявить себя в нестандартных условиях, гибко и самостоятельно использовать приобретенные знания в разнообразных жизненных ситуациях.

Нацеленность современного образования на духовное обновление общества вызывает потребность к расширению художественно-эстетического роста и профессионального становления специалистов. Расширяется влияние различных видов искусств на процесс образования.

Музыкальное искусство - это процесс постижения эстетической деятельности человека, включающий различные способы и средства познания, с помощью которого осуществляется музыкально-художественное развитие личности. Такого рода деятельность невозможна без профессиональной помощи музыкальных педагогов и концертмейстеров, а также тесного взаимодействия обучающегося, концертмейстера и преподавателя на протяжении всего периода обучения.

Концертмейстерство, как один из видов профессиональной деятельности пианиста-музыканта, в совокупности с другими направлениями образования занимает непосредственную роль в воспитании детей, формируя в них посредством музыки художественное восприятие и вкус, активность мышления, интерес к музыке и потребности в совершенствовании собственной личности как неотъемлемой части культуры в целом.

Деятельности пианиста-концертмейстера в детской школе искусств занимает почетное место. Нет задачи более значимой, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

По мнению известного концертмейстера, профессора Московской консерватории К. Л. Виноградова *«нет, пожалуй, ни одной музыкантской профессии более всепроникающей в различные сферы музыкальной жизни, чем концертмейстер-пианист»*.

Без концертмейстера невозможна работа филармоний, оперных театров, хоровых коллективов, музыкальных учебных заведений различного уровня. Работа концертмейстера занимает значительное место в повседневной профессиональной деятельности пианиста.

Мастерство концертмейстера очень многогранно. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских качеств: владения ансамблевой техникой, особенностей игры на различных инструментах, отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партий.

Концертмейстер - это универсальный пианист, который должен владеть

обширным объемом знаний в области музыки, бегло читать с листа, транспонировать, подбирать по слуху, редактировать музыкальные тексты, делать переложения. Все эти качества концертмейстер приобретает с течением времени в результате обширной концертмейстерской практики. Высокий профессионализм и безупречная музыкальная культура концертмейстера должны сочетаться с эмоциональной чуткостью и безупречной выдержкой, творческой изобретательностью и тщательным самоконтролем, трудолюбием и способностью к концентрации внимания, высокой степени ответственности и развитой мобильности, организаторской активности, требовательности к достижению художественного замысла.

Глава 1. Специфика творческой деятельности концертмейстера в детской школе искусств. Роль концертмейстера в учебном процессе.

История аккомпанемента как вида музыкальной практики насчитывает несколько столетий. Аккомпанемент долгое время культивировался в сфере любительского музицирования, а в творческой деятельности исполнителя являлся сопутствующим видом занятий. Процесс выделения концертмейстерской деятельности в самостоятельную разновидность профессионального исполнительства пианиста протекал со второй половины XIX века и завершился в XX столетии. Вызревая в недрах фортепианной культуры, концертмейстерское искусство формировалось в тесном содружестве с оперной, инструментальной музыкой и связанными с ними особенностями исполнительства. Сегодня ясна значимость роли искусства аккомпанемента, как и очевидна особая роль концертмейстера в исполнительском искусстве, который должен обладать качествами музыканта-художника широкого профиля, приобщенного к традициям «певучего» пианизма, разносторонними знаниями в области концертмейстерского творчества, интуитивным чувствованием солиста, художественным вкусом, глубоким пониманием смысла художественного произведения.

Работа пианиста-концертмейстера работающего с учениками-солистами в инструментальных классах детских музыкальных школ и детских школ искусств существенно отличается от работы с профессиональными исполнителями. Концертмейстер не выбирает себе партнеров; участники ансамбля являются дети различных возрастов, что подразумевает разный уровень исполнительского опыта. Работа в классе требует от концертмейстера знания не только своей партии, но и владение сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностях инструмента, специфике звукоизвлечения, что способствует более грамотному сопровождению.

Хорошая концертмейстерская игра всегда благотворно действует на солиста и

качество ансамбля в целом. Огромная ответственность лежит на концертмейстере не только в повседневной работе, но и в процессе концертных выступлений с юными солистами, так как здесь концертмейстер не только сотоварищ по творчеству, но и надежный тыл для солиста. Психологический настрой концертмейстера, играющего с учеником-солистом, постоянно должны быть направлены на партнера. В любом случае нужна гибкость, координация исполнительских намерений ученика и концертмейстера, объединение их общим художественным замыслом музыкального произведения. По словам Е.Задонской «концертмейстер, работающий в музыкальных учебных заведениях, выступает в нескольких ипостасях. На первом этапе работы над музыкальным произведением он наряду с педагогом по специальности — грамотный наставник, помогающий ученику-исполнителю в постижении замысла музыкального произведения, в совместном сценическом выступлении — равноправный, тактичный, участник ансамбля». Концертмейстер, выступая с партнером в ансамбле, не только соперничает, но и реальными действиями оказывает помощь и поддержку молодому музыканту.

Концертмейстер — это не просто должность, а более опытный и заинтересованный музыкант, с появлением которого начинается самая интересная творческая работа.

Специфика работы концертмейстера в современной детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения сотрудничая с представителями разных музыкальных специальностей, знать особенности игры других музыкальных инструментов, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, следуя лучшим традициям исполнительского искусства.

Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности. А для педагога по специальному классу быть правой рукой, первым помощником, а так же музыкальным единомышленником. Работа концертмейстера в процессе обучения учеников детской музыкальной школы не должна ограничиваться простым аккомпанированием учащемуся.

Сотрудничая в тесном контакте с педагогом, концертмейстер может помочь ученику и в овладении навыками игры в ансамбле, умении слушать других исполнителей и общее звучание всего произведения. Кроме того, используя свой музыкальный опыт, концертмейстер может подсказать ученику некоторые музыкальные нюансы, развить его образное мышление.

Основной ролью концертмейстера в учебном процессе является игра в ансамбле с учащимся, где главной целью всего учебного процесса является подготовка не только начинающего музыканта, но и развитие художественно личности ребенка. В этой связи, концертмейстер, становится главным помощником преподавателя по специальному инструменту.

Пианист- концертмейстер (не секрет, что у пианистов более развито

гармоническое мышление в силу специфики их инструмента, позволяющего исполнять любые по сложности музыкальные произведения), может дать многое учащемуся, общаясь с ним как непосредственно, так и через музыку. Ученик, желающий достичь определенных успехов, должен использовать по максимуму каждую минуту музыкальных занятий, впитывать в себя как губка те знания и опыт, которые ему могут дать как непосредственно преподаватель, так и концертмейстер.

Знакомя учащегося с новым произведением, концертмейстер может сам сыграть весь музыкальный текст, включая сольную партию, имеет также возможность проанализировать его детали, сделать в случае необходимости теоретический разбор, выявить интересные особенности произведения: гармонические находки автора, неожиданные модуляции; показать логику развития главной и побочных тем, проследить за всеми их изменениями, обратить внимание на скрытые голоса и так далее. Подобный анализ поможет учащемуся составить наиболее полное представление об изучаемом произведении, расширить поставленные перед ним исполнительские задачи.

Яркость ученического исполнения не должна основываться только на «слепом» подражании. Как ни мало опыта имеют учащиеся, каждый из них - индивидуальность. Одно и то же дети чувствуют по-разному, и они должны иметь возможность выразить себя, не искажая при этом общего смысла исполняемого музыкального произведения. Поэтому одной из важнейших задач преподавателя и концертмейстера является развитие музыкальной интуиции, исполнительского чутья и навыков музыкального мышления у учащихся.

На практике бывает очень трудно добиться от ученика гармонии между содержательностью и техничностью в исполнении. Недостаточное владение инструментом даже при изрядных музыкальных способностях не позволяет ученику достичь желаемого. Здесь необходима не только воля ученика, но и упорство и такт педагога и концертмейстера, чтобы помочь ученику преодолеть все трудности и сделать качественный скачок в исполнительском мастерстве. При всем при этом, концертмейстер часто во время репетиций и концертов остается один на один с учеником. И здесь знание психологии детей оказывает значительную роль. Нельзя «давить» на ученика, надо, исходя из индивидуальных особенностей характера, находить пути к нему. Где-то вовремя похвалить, приободрить ребенка, а иногда полезно проявить некоторую жесткость. Опытный концертмейстер должен это чувствовать уже на подсознание. Иначе можно отбить охоту у ученика к занятиям музыкой, породить у него неконтрольный страх перед публичными выступлениями. Знание истории музыки и музыкальной литературы также может быть использовано концертмейстером в процессе общения с учениками.

Приведенная к месту образная ассоциация в связи с изучаемой музыкальной

пьесой способствует обогащению представлений учащегося об исполняемом им произведении, позволяет полнее понять, а главное, почувствовать музыку. Большое значение имеет и общая музыкальная эрудиция концертмейстера. Так, например, знание биографических фактов из жизни композитора также может быть использовано для лучшего понимания учеником замысла автора музыкального произведения. Представление о том, в каких жизненных и исторических обстоятельствах, в связи с какими событиями было создано то или иное произведение, что в тот момент пережил и что чувствовал автор в момент его создания, поможет учащемуся в его работе над музыкальным произведением. Все эти дополнительные знания, вносят дополнительный интерес к музыкальным занятиям и подвигают даже наименее продвинутых в музыкальном отношении учеников заниматься с большей старательностью и активностью, пытаясь в звуках воплотить понятные их воображению образы, стремясь играть не просто «громче», «тише», «быстрее» или «медленнее», а вкладывать в эти сухие понятия художественный смысл.

Иногда, преподаватель может годами быть сконцентрирован на использовании в процессе обучения каких-то уже апробированных им музыкальных произведений. Концертмейстер, принимающий участие в работе с несколькими педагогами, а особенно, имеющий обширную концертную практику, может дать совет, как при выборе изучаемого произведения, так и по вариантам трактовок уже используемого музыкального репертуара. Это может внести необходимую новизну в учебный и творческий процесс. Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность.

Только творческий союз между преподавателем, концертмейстером и учеником может дать нужный эффект в воспитании начинающего музыканта. Учитывая возрастающую роль концертмейстера в учебном процессе, требования к его квалификации должны постоянно расти. Чтобы поддерживать хорошую музыкальную форму, концертмейстер должен постоянно работать над собой. Нет предела совершенству, поэтому учиться нашей профессии необходимо всю творческую жизнь, постоянно обогащая свой опыт изучением все новых произведений композиторов различных стилей, школ и направлений, одновременно совершенствуясь в исполнении уже накопленного репертуара.

концертмейстера.

Концертмейстерская деятельность является неотъемлемой частью работы педагога-пианиста в детской школе искусств. Концертмейстер нужен везде: для работы с учениками различных специальностей, в хоровом коллективе, в ансамблях с педагогами-инструменталистами и вокалистами, в оркестре русских народных инструментов, в оркестре баянов, а также как педагог на уроках аккомпанемента. При этом нельзя думать, что игра по нотам не требует большого мастерства. Концертмейстер должен обладать достаточно обширными знаниями, умениями и навыками.

Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

1. Владение инструментом.

Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем, как в техническом, так и в музыкальном плане. Профессиональное владение инструментом является необходимым условием для воспитания хорошего концертмейстера. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Пианист должен уметь слушать не только собственное исполнение, но и звучание партии солиста, и обязан знать партию солиста также хорошо, как и свою. Также важно, играя в ансамбле с другим инструментом, осознавать общий исполнительский план, единство темпа и ритма, артикуляции и фразировки, согласованности динамики и тембрового баланса.

2. Интуиция.

Островская Е. А. считает главным качеством, которым непременно должен обладать концертмейстер - интуиция. «К концертмейстерской интуиции, которую также именуют чутьём, тактом, «концертмейстерской жилкой», обращается абсолютное большинство авторов немногочисленных научно-методических источников. Интуитивный уровень профессионального мышления и операционных действий, характеризующийся высокой скоростью выбора стратегии и новаторских решений, для многих видов деятельности означает уровень профессионализма, стоящий на порядок выше уровня квалифицированного мастерства. Интуитивный уровень желателен для педагога, врача, строителя и учёного, но многие достигают высоких результатов в профессии, обходясь и без интуиции. Для концертмейстера же интуитивный уровень - главный критерий профессионального мастерства, который невозможно заменить ни высоким уровнем исполнительского искусства, ни педагогическими способностями, ни даже их суммой».

3. Исполнительская чуткость.

Важная черта хорошего концертмейстера- исполнительская чуткость, гибкость, корректность в отношении к партнеру. 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».

4. Реакция, мобильность.

Важным моментом в воспитании концертмейстера является формирование профессиональной мобильности, быстротой активности реакции. Концертмейстер 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 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 уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание - качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на сцене, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. Мобильность проявляется в первую очередь в умении быстро ориентироваться в нотном тексте. Приобретается данный навык благодаря регулярному чтению нот с листа.

5. Чтение с листа.

Способность бегло «читать с листа» - одна из важнейших составляющих деятельности концертмейстера. Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДШИ часто бывают ситуации, когда у концертмейстера нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в работе, не создает условий для длительного

заучивания текстов.

От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, умение сразу охватить характер и настроение произведения, отделить главное от второстепенного в любом материале, тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру сложного сочинения. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии. К тому же концертмейстер должен быстро определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста, быть чуткими внимательным к фразировке солиста. Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, так как внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем тексте.

Не случайно опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы почти не глядеть на нее, а сосредоточить все свое внимание на осознании читаемого нотного текста и непрерывности его исполнения. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, так как неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста. При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с певцом или солистом-инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться. Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, чтобы довести это умение до автоматизма.

Эффективным методом для овладения навыками чтения с листа является мысленное прочтение материала. Опытный концертмейстер знает, что в первоначальном варианте часть украшений можно опустить, можно брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы изменения ритмически и гармонически необходимых басовых нот.

По мере развития навыков чтения с листа фактурные упрощения сводятся к минимуму. Приступая к игре, аккомпаниатор должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Целесообразно использовать при этом указанные в тексте паузы, и повторы фраз для подготовки к тому, что следует дальше.

6. Транспонирование.

Опыт работы в детской музыкальной школе показывает, что иногда концертмейстеру помимо чтения с листа, требуется умение транспонировать музыку в другую тональность.

На уроке вокала или хоровом классе концертмейстеру могут предложить сыграть аккомпанемент не в той тональности, в которой напечатаны ноты. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент. Для успешного аккомпанемента в транспорте пианист должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях. В основном этот навык требуется для игры различных упражнений для голоса при распевании.

7. Специфика звучания инструмента.

При всем разнообразии инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать специфику звучания каждого, а также сложности в овладении техники игры на них для ученика. Так, у малоспособного воспитанника даже на мощном саксофоне будут пропадать ноты. Концертмейстеру важно помочь воспитаннику почувствовать себя настоящим солистом. В решении данной задачи помогает грамотно проделанная работа на занятиях. Так, оговариваются и проучиваются совместно с концертмейстером сложные для юного солиста места. Необходимо найти корень проблемы. Технические недоработки, слабые физиологические данные, психологический дискомфорт, неудобство при игре с аккомпанементом - список возможных причин для возникновения трудностей широк. Найдя причину, следует искать пути решения проблем исполнения на музыкальном инструменте с учетом индивидуального подхода к ученику.

Характер общения. 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. Основным принципом здесь - заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

В ансамблевой игре для ученика, зачастую, возникает сложность при вступлении после партии фортепиано. Маленький солист должен просчитать, почувствовать, а затем запомнить по слуху трудные вступления в своей партии. Здесь важно не только качество, но и количество занятий с концертмейстером. Самым маленьким воспитанникам тяжело дается игра в ансамбле, так как звучание аккомпанемента зачастую мешает слуховому контролю собственной партии. Чуткость и еще раз чуткость помогают концертмейстеру решить многие

проблемы обучения и исполнения.

8. Психологическая установка.

Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Концертмейстер наравне с педагогом вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника. Одной из самых распространенных причин волнения перед сценой является внушенная извне мысль о возможном провале. Попадая на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, она может развиться в опасное самовнушение. Во время выступления возможны разные неприятности, но концертмейстеру и педагогу важно проявить в этом вопросе педагогическую деликатность и мобилизовать ученика к следующему выходу на сцену.

Организационные моменты. Роль концертмейстера особенно важна на концертных и экзаменационных выступлениях. Спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую - зависит только от концертмейстера. Пианисту необходимо продумать все организационные детали, включая моменты переворота нот. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать разную реакцию - вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего солиста. Для этого сразу после настройки инструмента нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником. Очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу же, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры небольшим кивком головы, 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. На занятиях с солистом-инструменталистом концертмейстеру необходимо использовать разные методы работы, включая инновационные. К таким методам можно отнести принципы развивающего обучения. Развивающая система должна обеспечить кроме знаний, умений и навыков, способы самостоятельного постижения знаний по учебным предметам школы искусств.

Индивидуальный подход к ученику, раскрытие его творческих возможностей необходимых в работе концертмейстера. Правильно подобранный репертуар, который определяется концертмейстером и педагогом, особенно важен в данном вопросе.

Шаблонность несет в себе опасность недостаточного раскрытия потенциала воспитанника. Обращение к смежным областям искусства, различным сферам жизни ученика дает стимул к успешным занятиям, как в школе, так и дома.

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

9. Подбор по слуху.

Концертмейстеру может пригодиться умение подбирать по слуху мелодию и аккомпанемент, а также гармонии в простой фактуре к заданной теме.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений

Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. 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, при этом сохраняя свой индивидуальный облик.

Деятельность концертмейстера в детской школе искусств требует разносторонних знаний. Хороший концертмейстер должен уметь многое: хорошо владеть инструментом, читать с листа, транспонировать, обладать интуицией, умением работать с музыкантами различных специальностей. При этом он должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора, быть хорошим партнером в ансамбле, постоянно поддерживать свой исполнительский уровень, занимаясь концертмейстерским исполнительством.

Глава 3. Базовые задачи концертмейстера в работе с исполнителями - домристами. Особенности работы над произведениями для домры.

В работе с солистом-домристом, концертмейстер решает, как общие задачи: единство художественного образа, синхронности звучания, динамического баланса, одинаковости штрихов, так и специфические, связанные с тембровыми особенностями данного инструмента. Чтобы сохранить звуковое единство ансамбля, пианисту приходится уделять большое внимание звукоизвлечению на фортепиано, имитировать исполнительские приемы и штрихи домры облегчая фактуру и используя многообразие пианистического туше.

Основные приемы игры на домре — удар и тремоло (быстрое чередование ударов), которые непрерывно дополняются за счет применения приемов, заимствованных из практики игры на других инструментах (струнных смычковых, балалайки): пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приемов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло — льющийся и певучий. В целом динамическая шкала достаточно разнообразна: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло.

В поисках тембрового и динамического слияния с домрой концертмейстер должен стремиться к четкому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с домрой пассажах. В таких случаях legato у пианиста должно быть слегка маркатированное, с очень резким отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приемов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнении, с целью достижения тембровой идентичности звучания фортепиано и домры.

Передвижения руки солиста по грифу, смена штриха, взятие медиатора требует времени. Концертмейстер должен чувствовать момент атаки звука на домре, также следует учитывать динамические возможности инструментов, имеющих ударно - щипковую природу звукоизвлечения. В процессе работы с учащимися возникают проблемы, связанные с недостаточным освоением приемов игры, от чего может зависеть единство темпа и ансамбля с концертмейстером. Особенно тщательно нужно следить за одновременностью

снятия звуков и аккордов.

С точки зрения синхронности особого внимания требует такой прием как флажолеты: для их взятия домристу необходимо чуть больше времени, чем для обычно удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть бдительным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадал.

Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а звучание партии правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас-аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть легким и прозрачным, за исключением тематических произведений с обозначенной яркой динамикой.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенным характер звучания домры лёгкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук домры, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано.

Особенности репертуара для домры обусловлены непродолжительностью истории развития профессионального исполнительства на этом инструменте, которая насчитывает немногим более семи десятилетий, когда домра превратилась из оркестрового в сольный инструмент. Очевидно, что оригинального барочного, классического и романтического репертуара изначально существовать не могло. В качестве классики используются произведения скрипичного и флейтового репертуара, подходящие по диапазону. Домра обладает широкими виртуозными возможностями, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

Исполнительский репертуар отличается большим количеством обработок русских народных песен. Многие из обработок построены по принципу возрастания темпа к концу произведения. Часто роль смены темпа поручается концертмейстеру. Здесь важно задать правильный темп в следующем разделе, а также уметь поддержать это нарастание, чтобы ученик шел за концертмейстером. Для гармоничного развития учащихся в классах народных инструментов используются произведения мировой классики, фортепианная партия которых, часто «перегружена» фактурно и требует более прозрачного исполнения.

Исполняя фортепианную партию в произведениях для домры, являющихся переложениями сочинений для других инструментов, концертмейстер должен стремиться к двоякой цели: с одной стороны учесть специфику домры, а с другой — приблизиться к звуковому образу исполняемого сочинения в

оригинальном виде. В создании убедительной интерпретации переложений произведений для скрипки, флейты, вокальных сочинений, концертмейстер должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, способствующие приданию звучанию академического характера.

От концертмейстера требуется также определение рамок динамической амплитуды и характера динамики, например, сдержанность в барочной музыке, большее разнообразие и гибкость в романтической.

В исполнении концертов для солирующего инструмента с оркестром наиболее ярко должны проявляться дирижерские, организующие функции концертмейстера. Пианист должен стремиться к оркестровому звучанию рояля, которое предполагает точность тембровых характеристик различных тем и подголосков, оркестровую мощь в тутти и оркестровых соло.

Необходимо тщательно отработать с солистом меру обозначенных автором замедлений и ускорений. Обеспечить точное возвращение в первоначальный темп после исполнения раздела в ином темпе. Значительную роль должен сыграть концертмейстер в создании целостности формы, как в репетиционном процессе, так и в концертном выступлении. В исполнении домровых концертов концертмейстеру необходимо подчеркнуть их характерность смелыми акцентами, ритмической заостренностью, яркостью контрастов, необычными красками, артистической подачей материала.

Одним из вспомогательных средств ознакомления с произведением может служить просмотр или прослушивание записей исполнения на диске или в интернете. Однако следует учитывать, что этот способ не заменяет настоящего слухового освоения концертмейстером партии солиста с ее интонационным строением, темповым и динамическим планом.

Поверхностное знание партии солиста затрудняет действие художественной антиципации, поскольку весьма сложно предвосхитить нечто неизвестное. Не следует также рассчитывать и на то, что партию солиста удастся запомнить на слух в процессе работы над произведением в классе, совместных репетиций, так как виртуозные произведения изучаются способными учениками, а они вполне могут выучить свою партию быстрее, чем того ожидает концертмейстер.

Одновременно с изучением произведения перед пианистом стоит задача проникновения в стиль изучаемого произведения. Необходимо констатировать, что стилистическое освоение жанра народных обработок представляет для пианистов задачу, к решению которой, в основной массе, оказываются неподготовленными. В процессе обучения в музыкальных учебных заведениях к этому не располагает классический репертуар. Таким образом, пианист, приступающий к работе над жанром вариаций на народные темы или пьесы в народном духе должен в какой-то степени преодолеть свой «академизм» и почувствовать дух импровизации и неутомимой фантазии, который рождает эта

музыка.

В период обучения учащимся приходится часто выступать перед аудиторией на зачетах, академических, классных концертах, экзаменах, конкурсах, фестивалях. Поэтому одним из самых существенных моментов является его поведение на эстраде, сценическое самочувствие.

Вся работа, которая велась учеником над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления; только оно определяет меру выученности материала, степень одаренности ребенка, его психологическую устойчивость и многое другое. Исполнительское поведение требует особого воспитания. Немаловажную роль для выступлений на эстраде играют первые выступления ученика.

Начинать можно с классных концертов, учитывая, что дети младшего возраста с удовольствием играют перед своими сверстниками и родителями, практически не волнуясь.

Важно понимать, что состояние, которое именуют "концертным или эстрадным" волнением - явление положительного порядка. Педагог совместно с концертмейстером обязан так вести учебный процесс, чтобы ученик воспринимал выступление как награду за труд, праздничный процесс, а не повинность. Неудачное выступление может стать "психологической травмой", нарушающей дальнейшее продвижение ученика. Концертмейстеру следует изучить личностные особенности ребенка, отрицательные и положительные стороны его психики, характера, эмоционально - волевой сферы.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками-солистами. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Нужно как можно раньше, еще в классе, научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры. 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. Концертмейстеру не следует диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог должны стремиться выявить инициативу ученика.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов: знать, в каком месте текста он сейчас играет, помочь сделать эту погрешность менее заметной. Более каверзной является другая типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. 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 ученик может запутаться в тексте останавливается. Во избежание такой ситуации лучше обговаривать до концерта, с каких мест может быть возобновлено исполнение.

Роль концертных выступлений велика. Для учеников они носят воспитательный характер, заставляют проявлять характер и волю, концентрируют внимание и самоконтроль.

Л.Баренбойм говорил о том, что «даже если они не станут артистами, то на родительских и академических концертах они почувствуют захватывающий дух сцены, они будут заниматься, гордиться собой, им будет к чему стремиться дальше, познать артистическое самочувствие полезно всем, это пригодится в любой работе».

Для концертмейстеров роль концертных выступлений не менее значима.

Чем чаще он музицирует на эстраде, тем меньше у него страх перед аудиторией, боязнь ошибиться, забыть ноты.

Деятельность концертмейстера в классе домры, как и в любом другом инструментальном классе, требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам сольфеджио, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и инструментальной литературы, педагогики - во всех их взаимосвязях. Предполагает наличие артистизма, владения ансамблевой техникой, работоспособности, выдержки и воли, педагогического такта и чуткости.

Для педагога по специальному классу концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник.

Заключение.

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 участия концертмейстеров сложно представить не только подготовку профессиональных исполнителей, но и занятия с юными музыкантами на начальном этапе обучения музыке.

Использование современных педагогических технологий необходимое условие работы концертмейстера-профессионала. Концертмейстер в современной образовательной системе выполняет не только функцию аккомпаниатора, но несет на своих плечах задачу более масштабную - воспитание полноценной творческой личности, способной к самостоятельному труду, эмоционально отзывчивой на музыку.

Концертмейстер является помощником, соратником преподавателя, и одной из основных используемых технологий можно считать педагогику сотрудничества. Обучение и воспитание гармоничной личности невозможно без тандема педагог-концертмейстер-ученик, все три субъекта одного учебного процесса должны действовать вместе, сообща, ни один не должен доминировать над другими.

Отношения с учащимися должны быть направлены на вовлечение в самостоятельную познавательно-творческую деятельность, а сотрудничество педагог-концертмейстер должно основываться на взаимопомощи, позволяющей достигать единой цели.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей.

Сегодня, понимание роли и места концертмейстера постепенно проникает в музыкальную жизнь. Так, стало доброй традицией на исполнительских конкурсах всех уровней награждать лучших концертмейстеров дипломами.

В музыкально-педагогической практике утверждается положение о том, что деятельность концертмейстера напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на музыкальное развитие учащихся-солистов, на

уровень совместных концертных выступлений.

Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских школ искусств неоспоримо велика.

Список использованной литературы:

1. Баренбойм Л.А. «Фортепианная педагогика». Планета музыки. Москва 2018г.
2. Быкова О. В. Деятельность концертмейстера в учебном процессе детской школы искусств // Актуальные вопросы современной педагогики: материалы III Международной научной конференции (г. Уфа, март 2013 г.)
3. Виноградов К.Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. — М.: Музыка, 1988.
4. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства. Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998.
5. Задонская Е. М. Психология взаимоотношений участников камерного ансамбля // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001.
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. -М.: Планета Музыка, 2021.
7. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. Музыка в школе - 2001 - № 4.
8. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология. -М.: "Фундаментальные исследования" № 1, Рязань, 2013.
9. Островская Е. А. Психологические основы деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства. - Саратов.: Альфа, 2005г.
10. Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // Омск, 2012.
11. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.:Изд-во ЛОЛГК, 1986.
12. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 2020.
13. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. -М.: Музыка, 2019.