**Основные принципы работы концертмейстера**

**с учащимися-инструменталистами в условиях ДМШ и ДШИ**

**Методические рекомендации концертмейстерам**

**Введение**

Концертмейстер – самая распространенная профессиональная деятельность пианиста. Работа концертмейстера необходима на занятиях по всем специальностям: и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском уровне. Солист и концертмейстер являются участниками единого, целостного музыкального организма. Искусство концертмейстера требует художественной культуры, высокого музыкального мастерства, и особого профессионального уровня. Деятельность концертмейстера объединяет в себе творческие, педагогические и психологические функции, а также требует знаний в области возрастной психологии и педагогики. Концертмейстеру нужно обладать дирижерскими качествами: иметь хороший тембральный слух, иметь представление о звучании оркестровых инструментов, уметь вести за собой порой и целые ансамбли. Тема актуальна для всех музыкальных отделений дополнительного образования и рекомендована для изучения в ДШИ и ДМШ.

Цель данных методических рекомендаций - раскрыть специфику работы концертмейстера с инструменталистами различных исполнительских специальностей.

Задачи:
- определить основные задачи работы концертмейстера с инструменталистами;
- обозначить профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в инструментальном классе.

**Основная часть**

1. **Универсальные принципы концертмейстерской деятельности.**

Важными качествами концертмейстера являются владение навыками профессиональной коммуникации, оказание психологической поддержки, умение проявлять эмпатию (от греч. empatheia — сопереживание) к солисту, устанавливать эмоциональный контакт с ним и, адаптироваться к различным репетиционным и концертным условиям, проявлять артистизм, исполнительскую волю в репетиционном процессе и концертном выступлении, моделировать и регулировать эмоциональные состояния. Как в текущей работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как мобильность, быстрота и активность реакции, сильная воля и самообладание позволяющие в случае ошибок солиста или собственных неудач, не переставая играть, сохранить ансамбль

В детской школе искусств функции концертмейстера носят, в значительной мере, педагогический характер. Ведь работа концертмейстера (совместно с преподавателем) заключается, главным образом, в разучивании музыкальных произведений, в контроле качества выучивания и, затем концертного исполнения выученных произведений.

Эта сторона концертмейстерской работы требует от пианиста знаний в области возрастной психологии и педагогики, а также ряда специфических навыков и знаний в области смежных исполнительских искусств. Для этого концертмейстеру нужно обладать дирижерскими качествами: иметь развитый тембральный слух, представление о звучании оркестровых инструментов, умение вести за собой порой и целые ансамбли.

Музыканту-исполнителю как концертмейстеру необходимо обладать концентрированным и распределённым вниманием. Внимание концертмейстера - многоплоскостное, требует распределения между всеми составляющими ансамблевого исполнения и направлено не только на собственные исполнительские задачи, но и на контроль за звуковым балансом, за проведением единого художественного воплощения.

Как в текущей работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как мобильность, быстрота и активность реакции, самообладание позволяющие в случае ошибок солиста или собственных неудач, не переставая играть, сохранить ансамбль и благополучно довести произведение до конца. Перед концертным выступлением концертмейстер должен уметь снять излишнее волнение и нервное напряжение солиста, а на сцене — выразительным исполнением аккомпанемента с ярким сценическим подъемом передать солисту свое творческое вдохновение.

**2. Профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в инструментальном классе.**

Концертмейстер должен знать не только основные принципы ансамблевой техники, но и технические и тембровые возможности солирующего инструмента, учебный и концертный репертуар и его стилистические особенности, а также методы репетиционной работы в ансамбле и совместной исполнительской работы над музыкальным произведением.

Концертмейстеру необходимо не только владение арсеналом пианистических средств (звуковой и артикуляционной палитрой, техническим мастерством, художественной педализацией и т. д.) и умение выбрать необходимые исполнительские решения (звуковые, динамические, тембровые, артикуляционные и др.), но и умение воспринимать и анализировать исполнение партии солистом и звучание фортепианной партии, слышать одновременно каждую партию в их единстве, контролировать звучание ансамбля и корректировать исполнительские действия в соответствии с исполнительским состоянием солиста, обладать способностью к художественной антиципации (от лат. anticipatio — предвосхищение), раскрывать художественное произведение в образно-эмоциональном и выразительно-смысловом единстве с солистом.

Важными качествами концертмейстера являются умение проявлять эмпатию (от греч. empatheia — сопереживание) к солисту, устанавливать эмоциональный контакт с ним и оказывать психологическую поддержку, адаптироваться к различным репетиционным и концертным условиям.

Нужно проявлять артистизм, исполнительскую волю в репетиционном процессе и концертном выступлении, моделировать и регулировать эмоциональные состояния.

Е. А. Островская в своей диссертационной работе «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства» выделяет несколько основных принципов, в разработке которых нашли отражение этические правила концертмейстерской деятельности:

*Первый принцип* — заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему.

*Второй принцип -* высокий художественный уровень исполнения пианистом своей партии, что является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и служит эталоном для еще не обладающего мастерством солиста.

*Третий принцип -* принцип коррекции исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов.

*Четвёртый принцип –* психологический - проявляется в создании концертмейстером в любых учебных ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию педагога и ученика.

Реализация *пятого*, общеэстетического принципа может сыграть, по мнению Е. А. Островской, значительную роль в создании единого «психоэмоционального поля» между солистом и концертмейстером, зависящего «не только от интуитивных способностей концертмейстера, но и от стараний инструменталиста, общности их интересов на основе знакомых обоим произведений искусства, литературы, фильмов».

*Шестой* *принцип* связан с формированием ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитанием позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

В союзе «солист-концертмейстер», в отличие от ансамбля равноправных партнеров, выполнение ансамблевых задач и ответственность за качество ансамбля ложатся практически полностью на пианиста. Таким образом, одним из важнейших условий эффективной работы концертмейстера становится степень сформированности его профессионально-коммуникативных качеств.

**3. Концертмейстерская работа в детской музыкальной школе – важная составляющая часть общего образовательного процесса.**

Непосвященному может показаться, что эта работа не сложна. Кажется, что концертмейстер всегда на втором плане. Главный же на уроке педагог-инструменталист или руководитель коллектива. Однако все меняется, как только концертмейстер по тем или иным причинам остается с учеником или группой один на один. В таких ситуациях идет прямой контакт ученика с концертмейстером, который становится проводником между учеником и педагогом, между начальным этапом ознакомления с произведением и конечным исполнением этого произведения в концертном зале. Безусловно, концертмейстер – главный помощник педагога при работе в ансамблях, групповых занятиях.

Вопрос о том, когда нужно приучать детей к творческому и осмысленному исполнению, и что требуется раньше - умение извлекать звуки или слышать и, соответственно, наполнять их смыслом, - был и остаётся самым важным вопросом музыкальной педагогики. Он может успешно решаться в инструментальных классах при участии концертмейстера и наличии партнёрских взаимоотношений.

Г. М. Цыпин, отмечая негативные моменты современного музыкального обучения, пишет: «Урок в музыкально-исполнительских классах, трансформируясь по существу в тренаж узкоспециальных профессионально-игровых качеств, подчас значительно обедняется по своему содержанию и музыкальному "наполнению". Преподавание в ряде случаев носит ярко выраженный авторитарный характер, определяя учащегося на следование в заданном извне образцу. При этом, не развивая в надлежащей мере его самостоятельности, активности, творческой инициативы...». «Опыт практической педагогики неопровержимо свидетельствует, что, если специальные способности не будут развиваться под тотальным воздействием интенсивно развивающихся общих способностей, они выродятся в безжизненную, обескровленную технику».

**4. Проблемы партнерского взаимоотношения в ансамбле с исполнителями разного возраста и уровня подготовки.**

При отсутствии партнёрских отношений исполнитель-инструменталист, лишаясь творческой свободы, подвергается удвоенному педагогическому воздействию. Преподаватель сосредоточен преимущественно на исполнительских проблемах ученика, а интерпретацию произведения диктует концертмейстер. В другом случае, концертмейстер не обременяет учащегося проблемой совместного поиска интерпретации, особенно если фортепианная партия проста, и не ставит соответствующих задач перед солистом, хотя они в равной степени касаются обоих исполнителей.

Партнёрство, с одной стороны, значительно смягчает педагогические функции концертмейстера, с другой - является катализатором творческого процесса, бережного отношения к каждому звуку, к каждой фразе, что необходимо привить исполнителям с раннего детства.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учащимися. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасёт ли он слабую игру учащегося, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный при перевороте нот бас или аккорд, к которому привык учащийся 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 инструмента нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учащимся.

Очень часто, особенно в начальных классах, учащиеся вдруг начинают играть сразу после того, как преподаватель проверил положение рук на инструменте, чем можем застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но этому умению нужно учиться. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Учащийся, привыкший к показам концертмейстера, 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 преподаватель всеми силами должны стремиться передать инициативу учащемуся. Нужно помочь учащемуся выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Иногда бывает, что учащийся вопреки классной работе (а иногда - и вследствие неё) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста, что ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен послушно следовать за учащимся, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

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

Бывает, что учащиеся 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 учащимся, несмотря на любые сюрпризы. Иногда даже способный исполнитель запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. И если это не помогло, то надо договориться с учащимся, 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 па память. Лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Есть предел приспособляемости, который переступать нельзя. Это касается и динамической стороны ансамбля с юным солистом. Здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития учащегося, его техническую оснащенность. В произведениях, в которых партия аккомпанемента является типично аккомпанирующей, солист всегда играют ведущую роль несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В любых условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув лучшие стороны его игры.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и преподавателя, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение учащегося, но и воспитание его как человека.

**Заключение**

Достижения всех поставленных перед концертмейстером задач возможно лишь при полном взаимодействии с преподавателем, при абсолютном профессиональном доверии. Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

В процессе урока и репетиций преподаватель нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет большое значение для воспитания учащегося. Главным принципом здесь является заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать учащийся.

Кроме всего сказанного отметим, что занятия с концертмейстером-пианистом очень любят учащиеся-инструменталисты, так как они приближают их к концертному выступлению. Причем, иногда эта работа бывает полезна и без преподавателя.

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано». Москва «Музыка» 1978;

2. Музыкально-энциклопедический словарь /Ред.Г.В.Келдыш.-Изд.2-е; М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998;

3. Брянская Р.Ф. «Формирование и развитие навыка игры с листа». Москва 1971;

4. Варламов Д. И., Коробова О. А. Антипация в деятельности музыканта-концертмейстера // Музыковедение, № 5, 2012. С. 36–40.

 5. Воронина Т.А. О камерном музицировании и становлении исполнителя // О мастерстве ансамблиста: сборник научных трудов Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского- Корсакова, 1986;

6. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч.. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986;

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 чтении с листа // Советская музыка. -1958. -№3;

9. Готлиб А.Д. О преподавании камерного ансамбля. // Советская музыка.- I960.-№5;

10. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М., 2004.

11. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. М., 1969.
12. Коробова О.Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера. 3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. -М.: Музгиз, 1961.

13. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музгиз, 1961.

14. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы.- Л.: Музыка, 1972.

15. Островская Е. А. Психологический основы деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства

16. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся. М.: Интерпракс, 1994.

17. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога - М.: Музыка, 1996.
18. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, №4, 1969.