**КГБУ ДО «Корякская школа искусств им. Д. Б. Кабалевского»**

**Методическая работа на тему**

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДШИ**

Выполнила:

Ящуковская Л. Г.

Концертмейстер

Пгт. Палана, 2020

**Содержание**

|  |  |
| --- | --- |
| Введение ……………………………………………………………………….. | 3 |
| Глава 1. Профессиональные компетенции концертмейстера в рамках образовательной деятельности в детской школе искусств…………………. | 4 |
| Глава 2. Методическое оснащение концертмейстера ………………………  | 13 |
| Глава 3. Специфика работы концертмейстера в классе струнных народных инструментов ………………………………………………………………….. | 22 |
| Заключение …………………………………………………………………….. | 26 |
| Список литературы ……………………………………………………………. | 27 |

**Введение**

Концертмейстерство - важная деятельность музыканта-педагога в детской школе искусств. Данная отрасль работы является необходимой в процессе обучения и воспитания детей в условиях детского учреждения дополнительного образования. Концертмейстер выполняет важную роль в музыкальном развитии учеников не только в рамках концертной деятельности, но и в условиях классной работы.

Данная методическая разработка затрагивает как профессиональные (исполнительские), так и теоретико-методические аспекты деятельности концертмейстера. Основной упор в работе сделан на особенности работы с начинающими домристами и балалаечниками.

Исследование и анализ методической литературы и опыта работы концертмейстеров, представляющих интерес для пианистов, занимающихся концертмейстерской практикой, привели нас к созданию методической разработки «Роль концертмейстера в классе струнных народных инструментов».

***Цель*** разработки - раскрыть специфику работы концертмейстера в классе балалайки и домры детской школы искусств.

Для этого необходимо решить следующие ***задачи****:*

1.Рассмотреть концертмейстерскую практику как неотъемлемую часть работы пианиста.

2. Определить основные аспекты методического оснащения концертмейстера, способствующие его грамотной работе.

3. Осветить специфику работы концертмейстера в классе струнных народных инструментов.

**Глава 1. Профессиональные компетенции концертмейстера в рамках**

**образовательной деятельности в детской школе искусств**

 В современном дополнительном образовании музыкальной направленности пианист-концертмейстер является важной и необходимой фигурой. Без него невозможно обходиться многим инструментальным направлениям (духовые, струнные, струнные народные оркестровые инструменты), а также вокалистам и хоровикам. Это делает актуальным рассмотрение проблемы всесторонней компетентности концертмейстера, работающего с детьми.

Понятие «концертмейстер» в исследовательской литературе имеет два значения:

1. Ведущий музыкант в оркестре или музыкант-руководитель оркестром.

2. Пианист, помогающий вокалистам и инструменталистам в разучивании партий, контролирующий качество исполнения, знающий специфику сольного инструмента, требующего концертмейстера трудностей и способов их преодоления.

Концертмейстерство как отдельный вид исполнительской деятельности появился в XIX веке, с расцветом романтической музыки, инструментальной и песенно-романсовой музыки. В связи с этим требовалось умение аккомпанировать. Расширению этого вида деятельности также способствовало возникновение большого количества концертных залов, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры умели делать многое: читать симфонические и хоровые партитуры, читать ноты в разных ключах, легко транспонировали. Со временем эта универсальность исчезла в связи с увеличением количества произведений и усложнением фортепианной фактуры. Однако роль концертмейстера к началу XX века возросла из сопровождающей в необходимую для концертного исполнительства для многих инструментальных и вокально-хоровых направлений. «Концертмейстер XX века становится необходимым партнером солиста, подчеркивая ритмическую пульсацию произведения, создавая гармоническую атмосферу, бережно отталкиваясь от текста», - отмечает Ю.Б. Акбари [1, с. 6].

Сегодня понятие «концертмейстер» относится, в основном, к фортепианному исполнительству. В связи с этим к специалистам в данной области предъявляются особые требования. В научной литературе широко освещаются вопросы широты и качества концертмейстерской деятельности. Так, Ю.Б. Акбари пишет: «Концертмейстер концентрируется в своей работе на психологических и педагогических аспектах совместного творчества и интерпретации. Иногда он берет на себя функции дирижера» [1, с. 4].

Общепринято понимать среди требований к концертмейстеру – общую музыкальную одаренность, хороший музыкальный слух, воображение, умение охватывать образную картину музыкального произведения, его форму, артистизм. Среди специфических навыков выделяются:

- качественное владение пианистическими приемами;

- быстрое освоение нотного текста;

- умение охватить многострочную партитуру, выявляя основные и второстепенные элементы;

- навык ансамблевого исполнительства: умение соорганизовывать партитуру, «выстраивать» вертикаль, выявлять тембровые особенности солиста, обеспечивать живую пульсацию музыкальной ткани, сохранять дирижерскую сетку.

Работа концертмейстера в условиях детской школы искусств – отдельная и весьма сложная для пианиста деятельность. Поскольку ему часто приходится играть с разными солистами (вокалистами и инструменталистами), то на первый план выходит проблема *профессиональной компетентности*, то есть владения пианиста комплексом знаний, умений и навыков, необходимых для качественного выполнения своих обязанностей. Выделяются следующие группы профессиональных компетенций: педагогические, психолого-педагогические, научно-исследовательские, в сфере технических средств обучения и исполнительские.

Многие педагоги связывают работу концертмейстера лишь с исполнительским аспектом деятельности пианиста. Однако современные исследования все чаще выделяют педагогический аспект как необходимый в концертмейстерской работе. «Особенностью концертмейстерской деятельности является ее реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством. – пишет Е.И. Кубанцева. – творческое начало присутствует в любом виде деятельности, в любой специальности. Однако наиболее важное значение оно приобретает в музыкально-педагогических профессиях и среди них в профессии концертмейстера» [4, с. 4].

*Педагогическая компетентность* выражается в умении работать в сотворчестве с педагогом. Тесная взаимосвязь их в совместной деятельности является необходимой для успешного обучения детей и подростков исполнительской деятельности. Концертмейстеру отводится роль давать теоретические знания по музыке (например, на занятиях хореографией учащиеся знакомятся с музыкальной азбукой). Исполняя музыку, концертмейстер учит самой музыкой, побуждая обучаемых к творческим поискам наиболее выразительных способов передачи художественного образа. Тем самым он выполняет несколько необходимых для образовательного процесса функций:

- выполняет социальный заказ на формирование духовно-нравственной личности подрастающего поколения, осознающей ценность музыкальной культуры человечества;

- реализует образовательные программы и воспитательной деятельности учреждения; участвует в конкурсах, фестивалях различных уровней, организации и проведении досуговых программ учреждения, района, города.

В плане программно-целевого подхода к обучению и воспитанию концертмейстер:

- входит в творческую группу педагогов по проектированию программы развития художественно-эстетического отдела. Например, вносит предложения по удовлетворению познавательных интересов воспитанников отдела, разнообразию форм воспитательной работы с детьми и т.д.;

- совместно с педагогами внедряет технологию проектирования, инновационные педагогические технологии: ИКТ-разработки, технологии развивающего и личностно ориентированного обучения.

 *Психологическая компетентность* включает в себя знания возрастной психологии и умение управлять процессами профессионально-личностной деятельности, контроля за своими эмоциональными проявлениями. Эти компетенции помогут концертмейстеру в подборе музыкального материала, методов и форм обучения согласно каждому возрастному этапу. Также это способствует нахождению оптимальных путей развития коммуникативных компетенций: концертмейстер - ученики; концертмейстер – коллеги и т.д. Большую роль данный вид компетенции играет в классной и концертной работе с учениками. Умение настроить ребенка на преодоление технических трудностей и иных сложных моментов исполнительского процесса, а также снять напряжение перед началом концертного или конкурсного выступления является необходимой частью работы концертмейстера. Е.А. Островская пишет: «В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроя. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сцено-фобии, страха перед повторением ошибок» [9, с. 29].

*Научно-исследовательская компетентность* – важный аспект профессионализма концертмейстера. Без тех знаний, которые дает нам наука, невозможно движение вперед. Научно-исследовательская деятельность дает умение анализировать, сравнивать, систематизировать, производить диагностику и оценку получаемых результатов, выявлять оптимальные методы, а также вести экспериментальную деятельность. Она взаимосвязана и с методической компетентностью, которая предполагает теоретическую информированность по предметам методики и истории исполнительского искусства своей специальности, а также других сфер исполнительства, необходимых для реализации своей деятельности. В данную сферу компетенций входит умение находить и внедрять в практику современные учебно-информационные технологии в сотворчестве с педагогом, с которым работает концертмейстер.

Научно-исследовательская, методическая работа у концертмейстера в дополнительном образовании осуществляется в нескольких направлениях:

- участие в самообразовании как форме повышения педагогического мастерства специалистов: работа в межаттестационный период над темой самообразования, накопление музыкального репертуара, изучение передового опыта коллег, анализ собственной работы, знакомство с научной литературой, подготовка публикаций, разработок, методических рекомендаций, локальных исследовательских работ;

- участие в работе семинаров-практикумов, конференций, педагогических советах по пропаганде собственного педагогического опыта посредством открытых занятий, мастер-классов, выступлений, докладов;

- создание средств программно-методического сопровождения развития отдела (образовательные программы, перспективные планы);

- участие в проведении эксперимента учреждения по научно-практической обработке современных образовательных технологий развития, социального проектирования, самоопределения и духовного развития детей и молодежи.

*Компетентность концертмейстера в сфере технических средств обучения* является необходимой в современном музыкальном образовании. Концертмейстер, участвуя в различных видах деятельности в учреждениях дополнительного образования (в подготовке учебного процесса, конкурсах, концертах), готовит нотный материал, создает фонограммы, музыкальное оформление мероприятий и т.д. На помощь здесь приходят технические средства, компьютерные технологии: медиа-средства; компьютер и различные обучающие программы, Интернет. Не обойтись здесь и без музыкально-компьютерных технологий — это технологии, которые находятся на стыке между техникой и искусством; это область знаний, объединяющую в себе информатику, звукорежиссуру, педагогику и музыкознание. Использование этих средств способствует реализации собственных профессиональных возможностей, повышает информационную компетентность, творческую перспективу. Повышает мотивацию к обучению у учащихся; формирует эмоционально-положительное отношение к занятиям, мероприятиям.

Сохранять исполнительскую форму – это важная, хотя отнюдь не простая задача концертмейстера. Способность «быть в форме», не деквалифицироваться в исполнительском отношении - свидетельство *профессионально-технической (исполнительской) компетенции концертмейстера*. Специфику исполнительского профессионализма очень точно отражает М. Смирнов: «Концертмейстеру предстоит сделаться не только пианистом: он как бы и певец, скрипач, тромбонист, ударник, он и дирижер оперного оркестра или хора». [9, с. 5]. Автор отмечает помимо хорошей пианистической оснащенности важность умения концертмейстера чувствовать себя «исполнителем сольной партии» [там же]. Такой комплекс обязанностей требует от пианиста ансамблевой чуткости, художественно-образного мышления, владения средствами невербальной коммуникации для передачи музыкальной информации солисту (ансамблю), опыта сценического поведения.

Концертмейстерская деятельность – это не только хорошая пианистическая оснащенность. Это комплекс куда более необходимых навыков, способствующих качественной работе с учениками в классе. Среди таких навыков на первый план выходит чтение нот с листа, чтение трех строк, транспонирование.

Навык *чтения с листа* необходим на разных этапах работы над репертуаром с учениками:

 – при знакомстве с произведением, когда педагог и концертмейстер с помощью иллюстрации дают ребенку первое впечатление о музыкальном материале, взятом в работу;

- в процессе изучения произведения, на этапе построения и реализация художественного плана произведения.

В связи с этим специфика чтения с листа в концертмейстерской практике имеет свою специфику. В процессе работы иллюстрации музыкального произведения пианист должен уметь сразу «охватывать» множество исполнительских элементов: особенности характера, стиля, темп, агогику. При этом на первый план выходит содержание пьесы, ее образ, что требует от концертмейстера своевременного подбора пианистических приемов. Все это усложняется присутствием сольной партии, которую играет педагог, имеющий свое видение музыки и ее исполнительского воплощения. Поэтому одним из основных навыков концертмейстера является чуткость к солисту и его исполнению.

Работа над музыкальным произведением в классе – объемная часть учебного процесса. Часто для того, чтобы усилить слуховое впечатление ученика, необходимо исполнить несколько музыкальных отрывков идентичного характера или нескольких образцов одного композитора для освоения ребенком стилевых исполнительских особенностей. При этом зачастую произведения подбираются спонтанно, из того, что имеется в классе. Поэтому чтение с листа на данном этапе является необходимой частью работы концертмейстера.

Навык чтения нот с листа определяется необходимым многими исследователями в области пианистического исполнительского мастерства. Так, М. Смирнов выделяет его как способ повышения музыкального сознания и аналитических способностей концертмейстера и указывает: «Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале» [9, с. 7]. Именно наличие беглости чтения нот с листа помогает концертмейстеру в объемной работе охвата текста, его последовательном анализе и реализации образного плана.

*Чтение трех строк*, то есть включение в исполнение аккомпанемента сольную партию является необходимым качеством концертмейстера для репетиционной работы с солистом. Данный навык абсолютно необходим концертмейстеру и является одним из значимых в его работе. Так, в ходе работы над динамическим развитием музыкального произведения концертмейстер с помощью подыгрывания сольной строчки может помочь ученику достичь кульминации или окончание фразы, подсказать художественные краски, которые способствуют выражению образа.

Существуют ситуации не только в классной, но и концертной работе, когда чтение концертмейстером трех строк выступает на первый план. Например, в ходе концертного исполнения ученик «срывается» и на протяжении длительного времени не может «вернуться в музыку». Как правило, даже короткая потеря солистом своей партии слышна в зале и обедняет впечатление слушателей о выступлении. Более длительная заминка может привести к потере качества исполнения, характера, ясности образа. Поэтому концертмейстеру необходимо «подхватить» партию солиста и исполнять ее, пока солист снова не вступит. Конечно, нет смысла играть всю сольную партию до конца произведения, в этом случае лучше остановиться и по договоренности с учеником-солистом продолжить с определенного места. Но в некоторых моментах концертмейстер может продолжить умолкнувшую сольную партию, чтобы ученику было проще вступить в ближайшем удобном эпизоде.

*Транспонирование нотного текста* необходим концертмейстеру, работающему с вокалистами. Поскольку детский голос является еще не вполне окрепшим, а программа обучения требует изучения определенных форм и жанров, то возникает необходимость переноса романса или песни в более удобную для ученика тональность. Конечно, при подготовке программы к концерту или конкурсу партия аккомпанемента должна быть написана в выбранной тональности, но при подборе удобной тесситуры необходимо транспонирование пианистической партии.

*Подбор по слуху* также необходим в работе концертмейстера. Есть много случаев, когда необходимо переключиться на гармоническую сетку аккомпанемента и помочь ученику интонировать в рамках тональности.

Приведенный в главе набор компетентностей является довольно общим, но в современных условиях именно он определяет профессиональную целостность концертмейстера в учреждениях дополнительного образования и является одним из условий реализации современных программ дополнительного образования в области музыкального искусства.

**Глава 2. Методическое оснащение концертмейстера**

 Одним из необходимых элементов комплекса компетенций концертмейстера детской школы искусств является его методическая оснащенность. Поскольку работа с учениками-инструменталистами и вокалистами включают педагогическую компетентность концертмейстера, то он в полной мере должен владеть методикой преподавания предмета, историко-стилевыми знаниями, теорией аккомпанемента. Эти знания позволяют концертмейстеру заниматься с детьми без присутствия преподавателя-специалиста.

Методика преподавания предметов «Специальность (струнные, струнные народные инструменты, духовые, вокал)», «Ансамбль», «Оркестр», «Хор», при всей разнице в специфике, имеет общие черты – построение урока, методы, методические приемы, формы работы с учениками. Согласно *закономерностям музыкального обучения* процесс музыкального обучения:

- обусловлен потребностями общества в подготовке профессиональных музыкантов и общем развитии отдельной личности;

- зависит от реальных личностных умственных и психолого-физиологических возможностей учащихся, а также - материально-технических возможностей учебного заведения и профессионального уровня педагогических кадров.

Работая с учениками инструментального класса, концертмейстер должен учитывать *дидактические принципы музыкального обучения*:

- принцип систематичности и последовательности («от простого к сложному»);

- принцип доступности обучения (учет возрастных особенностей учеников, уровня восприятия учебного материала);

- принцип наглядности обучения (демонстрация музыкального материала, исполнение);

- принцип прочности обучения (систематическая проверка и контроль качества усвоения знаний, умений, навыков).

О.В. Михайличенко пишет: «В основе музыкального воспитания и обучения лежит эмоционально-образное усвоение его содержания, восприятие и осознание которого тесно связано с музыкально-эстетической практической деятельностью» [7, с. 7]. В связи с этим, обучение детей в условиях детской школы искусств организуется в двух формах – репродуктивной (стереотипное восприятие и усвоением музыкального материала) и продуктивной (аналитическое восприятие музыки, осознание ее содержания и образа). Обе формы активно используются в педагогической практике инструменталистов. Так, к репродуктивным формам относятся исполнение партий в оркестре, хоре, музыкально-технические упражнения (гаммы, вокализы, пальцевые упражнения), к продуктивным – изучение музыкально-художественного материала для солиста в классе, самостоятельная работа над произведениями, исследовательская работа учащихся. Обе формы требуют тесного сотрудничества педагог- концертмейстер-ученик, в связи с чем используемые методы музыкального обучения и воспитания соединяются с видами деятельности.

Среди методов музыкального обучения, которыми концертмейстер пользуется в ходе работы с учениками выделяются три группы:

*1. Методы обучения теории и истории музыки.* В рамках концертмейстерской деятельности пианистом вводятся знания историко-стилевых особенностей изучаемого учеником в классе музыкальных произведений. Как правило, именно концертмейстер дает полную информацию о жанровой и стилевой специфике исполнения музыкального материала. Этому способствует предварительный анализ партии аккомпанемента, выявление особенностей композиторского письма, музыкальной формы, свойственной той или иной эпохи. В связи с этим концертмейстер использует следующие методы:

- словесно-информационные (рассказ, беседа);

- словесно-наглядные (исполнение фрагментов произведения композитора и отрывков его же сочинений для сравнительной характеристики и выявления стилевых исполнительских особенностей).

*2. Методы обучения игре на музыкальных инструментах, пению*. В основе применения данной группы методов лежит практическая исполнительская деятельность учащихся, которая без концертмейстерской поддержки невозможна. В связи с этим при работе над музыкальным произведением концертмейстер использует следующие методы:

- наглядно-информационные (демонстративное исполнение отрывка, устный музыкально-теоретический анализ нотного текста);

- практически-поисковые (чтение с листа нового произведения, многократное проигрывание, пропевание и отстукивание ритмического рисунка с аккомпанементом);

- практически-эвристические (индивидуальная интерпретация учеником музыкального произведения, исполнение фрагментов с учеником).

В целом данная группа методов определяется следующей формулой:

*Рисунок 2.1.*

*3. Методы обучения и развития индивидуальных музыкальных качеств*. Если две предыдущие группы методов концертмейстер может использовать как в совместной работ с педагогом-специалистом, так и в самостоятельных занятиях с учениками, то данная группа, направленная на развитие музыкальных способностей учащегося, реализуется им только совместно с педагогом. В условиях образования детей в детской школе искусств проблема музыкальных способностей стоит на первом месте, особенно в начальных классах обучения. Каждый педагог, исходя из специфики своего инструмента, занимается музыкальностью ученика по индивидуальному, для него разработанному плану. Концертмейстер здесь играет вспомогательную роль, помогая педагогу в реализации плана. В рамках обучения инструментальному исполнительству у учащихся целенаправленно развивают аналитическую сторону музыкальных способностей: звуковысотное аналитическое восприятие (музыкальный слух), метроритмическое аналитическое восприятие (ощущение темпа и ритма), тембро-динамическое аналитическое восприятие. Среди методов данной группы:

- практически-аналитические методы (разбор, построение, прослушивание аккордов, подбор по слуху музыкальных фрагментов);

- методы обучения произвольному музыкальному воспроизведению (сольфеджирование, подпевание, подыгрывание).

Нередко концертмейстеру приходится заниматься с учениками (группами) без присутствия педагога. Причины тому – командировка педагога, поездка на конкурсы, концертная деятельность педагога и др. В связи с этим концертмейстер должен быть осведомлен о *формах работы в классе специального инструмента и групповых занятиях.*

Индивидуальные занятия в классе специальности предполагают изучение с учеником музыкального репертуара, а также музыкально-техническую подготовку юного музыканта. Построение содержания урока должно быть четко выстроено и неизменно. В классическом варианте урок делится на три этапа:

- введение – настройка инструмента (при необходимости), «разыгрывание» игрового аппарата учащегося (гаммы, упражнения, этюды);

- основная часть – изучение произведений из запланированного репертуарного списка (в зависимости от этапа изучения музыкального материала: разбор, анализ нотного текста, музыки, образной картины, отработка технически сложных эпизодов, работа над звуком, целостностью образной картины, подготовка произведения к концертному или конкурсному выступлению);

- заключение – настройка инструмента, анализ проделанной на уроке работы, планирование домашних занятий (домашнее задание).

Концертмейстер должен учитывать такое требование к планированию урока, как равномерное распределение работы в течение урочного времени, и не допускать перекос в сторону какого-либо этапа урока.

Работа с группами оркестра или ансамбля строится по тому же плану, то и индивидуальные занятия. Разница состоит в том, что на уроке присутствуют несколько человек (как правило 6-8 в оркестре, от двух в ансамбле). Здесь концертмейстеру необходимо уметь распределять внимание на всех учащихся, не оставляя без внимания ни одного ребенка. В связи с этим им должна быть заранее спланирована работа по повышению качества исполнения учениками своей партии. Среди форм работ:

– одну партию ученики играют, остальные хлопают ритм или поют, затем наоборот;

- исполнение по одному инструменту из каждой партии, остальные мысленно играют свою партию;

- исполнение партий в различной динамике (одна *f*, остальные *p*).

Для занятий с оркестровыми и ансамблевыми группами концертмейстеру необходимо уметь держать дисциплину, направлять энергию учеников на решение творческих задач. Это позволит более крепкому запоминанию детьми музыкального материала и усвоению исполнительских приемов.

В рамках непосредственно исполнительской деятельности концертмейстер должен владеть *теорией аккомпанемента* для выполнения аналитической деятельности в ходе построения образной картины музыкальных произведений. Анализ партии аккомпанемента включает в себя исследование гармонической структуры музыкального произведения, мелодической и подголосочной линий, формы в целом и каждой части в отдельности на предмет динамической структуры, темповых задач и агогических изменений и др. Особенностью такого анализа является конкретизация выразительных средств через языковые формы, типичные для эпохи, периода, народа, стиля, направления, композиторской манеры посредством диалектического метода. «Только последовательное и строгое применение диалектического метода дает возможность представить и осознать взаимосвязь обобщенной сущности выразительности средств, их реального бытия в элементах музыкального языка и дальнейшей конкретизации в элементах и структурах отдельного произведения», - отмечает А.А. Люблинский [6, с. 12]. Рассмотрим основные элементы, подлежащие теоретическому анализу в рамках работы над партией аккомпанемента.

*Временное взаимодействие мелодии и сопровождения*. А.А. Люблинский формулирует две стороны выразительности гомофонической музыки: «личное высказывание (мелодия) и дополняющие такое высказывание обстоятельства (так называемое сопровождение, или аккомпанемент)» [6, с.17]. Мелодия играет главную роль в музыкальной изобразительности. В ней – основное содержание музыкального произведения, которое высказывается солистом с помощью музыкально-звуковых ассоциаций. Сопровождение же создает внешнее оформление мелодии и усиливает внутреннее содержание музыкального произведения.

Аккомпанемент как часть музыкального произведения является сложным комплексом выразительных средств, в котором содержится выразительность гармонической опоры, ее ритмической пульсации, мелодических образований, регистра, тембра и т. д. Вместе с тем эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее особого художественно исполнительского решения. Именно высокая и прогрессивно развивающаяся степень собственной значимости сопровождения определила возможность, целесообразность и, наконец, необходимость разделения материала музыкального произведения между двумя (и более) исполнителями — солистом и концертмейстером.

В аккомпанементе объединились достижение конкретной эпохи музыкальной истории — возникновение гармонии, имеющее определенные хронологические ориентиры (XVI— XVII вв.), с древнейшей стихией музыкального ритма. Ритмическая основа определяет художественную сторону музыки: это дыхание, шаг, пульс, настроение героя музыкального произведения, отражение его психофизическое состояние. Метроритмическая сторона аккомпанемента создает у слушателя впечатление порядка и организованности музыкально-исполнительского процесса. Поэтому концертмейстерская партия, в первую очередь, организует форму за счет точно воспроизведенной ритмической опоры.

*Содержательная основа типичных фактур*. Среди теоретических знаний, необходимых для обеспечения качества исполнительской деятельности, знание типов фактур аккомпанемента стоит на первом месте. В исследовательской литературе эта тема рассматривается довольно широко. По нашему мнению, самый развернутый анализ фортепианных фактур дается в пособии А.А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы» [6], где автор связывает их с актуальностью художественного применения в партии аккомпанемента.

*Таблица 2.1.*

|  |  |
| --- | --- |
| ***Тип фактуры*** | ***Художественная составляющая*** |
| *Аккордовая фактура*(recitativo secco) | - подчеркивание ладотонального тяготения;- акцентирование значительных моментов высказывания, экспрессивного движения, жеста;- способ развития драматических монологов, диалогов, речитативов;- смена эмоциональны состояний. |
| *Танцевальные ритмы* | - стилизация тембра, метроритма с целью создания определенного локального колорита. |
| *Аккордовое сопровождение* (учащение пульсации аккордов; разложение аккорда в виде гармонической фигурации) | - характерное оформление сольной партии: неторопливо мерная, плавная пульсация – ощущение покоя, раздумья; спондеическая пульсация маркатированный аккордов – заторможенность, трудность высказывания, горечь переживания; синкопированная пульсация аккордов, трехдольные и пунктирные ритмические рисунки – оттенки эмоциональных подтекстов; дифференцирования движения, противопоставление сильных и слабых долей – основа колыбельной, баркаролы, серенады и других жанровых произведений.  |
| *Аккорд арпеджато* | - вертикальная опора;- имитация выразительных возможностей многострунных инструментов (лира, арфа, гитара, гусли);- характерно для жанров лирического, гимнического, эпического воспевания;- в зависимости от динамики и внутреннего содержания - отражение элементов сказочности, волшебства, благородства, романтичности, либо мужественности, воинственности, героики. |
| *Гармоническая фигурация* | - создание подвижного фона, обладающего гибкостью, легкостью, широким диапазоном, динамической амплитудой;- возможность мелодизации отношений между гармоническими тонами, что создает ощущение физического движения, а также интонационные «возгласы» как диалог к сольной партии;- двойственность, неустойчивость, трансформация выразительности, способствующие, с одной стороны, созданию эмоционально насыщенных, красочных изобразительных картин, а с другой – мелодизации гармонии, полифоничности сопровождения, обогащению выразительности сопутствующих голосов. |
| *Полифоническая и «многослойная» фактура* | - создание диалогичности партий солиста и концертмейстера (скрытая мелодия, контрапункт);- создание сцен природы как образного фона для солиста.  |
| *«Конфликтное» сопровождение* | - функция противоположения, контраста, враждебной стихийности;- трагедийные сюжеты – человек и стихия, человек и судьба и т.д.  |

 Исходя из изученной литературы, можно сделать вывод, что все типы сопровождения имеют не только «подсобно-консультативное» значение, они всегда являются носителем эмоционального, изобразительного, смыслового содержания.

 Понимание концертмейстером схематичности форм развития фортепианного сопровождения является необходимой для изучения выразительных средств, отраженных в нотном тексте и последующего их применения для отражения художественного образа произведения. А.А. Люблинский отмечает: «Содержательность, выразительность отдельных видов фактуры и их последовательной связи служит одной из главных основ, на которую опирается построение и развитие формы» [6, с. 39].

 Наряду с неизменными видами аккомпанемента, где качественной смене состояния способствует динамическое нарастание, расширение, заполнение аккордов, увеличение амплитуд арпеджио и др., существуют такие виды, в которых на усиление образа направлен композиторский прием смены типа аккомпанемента. Среди таких выделяются следующие:

 - мотивно-тематическое развитие в сопровождение, в котором выделяются две характерные формы: проведение мотива через все произведение без существенных изменений и мотивно-тематическая разработка;

 - инструментальные фрагменты в вокальной музыке – прелюдии, интерлюдии, постлюдии, создающие усиление характерности образа, художественного смысла.

 Знания теоретических основ анализа партии аккомпанемента способствует осознанному исполнению концертмейстером музыкального материала. Это помогает лаконично «вплетать» аккомпанемент в исполнение солиста, не зацикливаясь на технических трудностях, создавая целостную образную картину произведения на концертных площадках.

 Итак, методическое оснащение концертмейстера играет большую роль в его профессиональной компетентности. Его роль заключается не только в совместном с учеником исполнении музыкальных произведений, но и в умении заниматься с детьми на каждом этапе подготовки программы, а также способности аналитически мыслить в ходе формирования образной картины музыкального произведения на материале своей партии.

**Глава 3. Специфика работы концертмейстера в классе струнных народных инструментов**

Для работы со струнными народными инструментами концертмейстер должен обладать специфическими знаниями, умениями и навыками, которые основываются на крепкой теоретической базе – знаниях особенностей самих инструментов, их технических и звуковых возможностей. Рассмотрим основные из них.

*Особенности звукоизвлечения*. Многие концертмейстеры, начинающие работу в классе струнных народных инструментов, обладающие хорошей музыкальной интуицией и чуткостью, испытывают пианистическое неудобство от того, что привычная игра «на опоре», которой учат на специальности, здесь не подходит, так как домра является щипковым инструментом, и ее звучание не отличается полетным, долгим звуком.

Концертмейстеру, посвятившему себя работе с народными струнными инструментами, необходимо иметь представление об основных приемах звукоизвлечения на инструментах, с которыми приходится играть. Знание особенностей штриховой и звукоизобразительной палитры поможет в аккомпанементе найти им соответствующее звучание, найти динамическое и колористическое соотношение с тембрами данных инструментов.

Основные приемы игры - удар и тремоло (быстрое чередование ударов), которые непрерывно дополняются за счет применения приемов, заимствованных из практики игры на других инструментах: пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приемов. Звук звонкий и ясный, а на тремоло - льющийся и певучий. Игра на грифе создает приглушенное, матовое звучание, а у подставки, наоборот, дает открытый, слегка «гнусавый» звук, напоминающий банджо. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. В целом, динамическая шкала может быть достаточно разнообразной: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато в левой и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Струнные народные инструменты обладают широкими виртуозными возможностями, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этих инструментов.

В поисках тембрового и динамического слияния со струнными народными инструментами концертмейстер должен стремиться к сухому, четкому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с ними пассажах. В таких случаях legato у пианиста должно быть non troppo legato, 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 исполнительстве, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и струнных народных инструментов.

*Динамические особенности*. Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушенный характер звучания отдельных струн в нижней тесситуре, легкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук сольного инструмента, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано. Пример: «Мар, дяндя» (Танцуй девушка) - цыганская народная песня - вступление, поддерживая аккордовую технику в верхнем регистре, концертмейстер может позволить себе динамику «на равных». В пассажной технике – фортепиано отступает на второй план, но играть следует очень активно, цепко.

При аккомпанировании народным инструментам crescendo на фортепиано в пассажах нужно делать позже, как бы «подхватывая» солиста, усиливая впечатление общего звучания, diminuendo – раньше, делая это сознательно для того, чтобы «освободить» звуковое пространство для солиста.

*Педализация*. О педали можно сказать коротко: правая педаль очень лаконичная – в нужном месте, в нужной дозе. Среди концертмейстеров, много лет играющих со струнными народными инструментами, существует такое понятие: педаль берется «кончиками ушей». При использовании педали необходимо учитывать динамику, протяженность звука солиста (возможности инструмента), прием звукоизвлечения, используемый штрих, стилистику музыкального произведения и многое другое. Очень часто концертмейстеры злоупотребляют левой педалью. Куда как проще играть с левой педалью – не нужно напрягать слух, заботиться о балансе ансамбля. Левая педаль нивелирует все! И в том числе краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Состояние инструментов, на которых приходится работать, или выступать в концертах – непредсказуемое. Поэтому левая педаль должна быть все время «на подстраховке» и по необходимости ею нужно пользоваться, применяя возможно неполную педаль. В то же время необходимо контролировать звучание рояля.

 *Художественный образ*. Одной из задач концертмейстера является умение драматургически выстроить вступление, суметь за короткий отрезок времени настроить слушателя на образное содержание произведения, будь то обработка русской народной песни или произведения других жанров. Народные аккомпанементы требуют от концертмейстера хорошей технической базы, умения играть легко в быстрых темпах пассажи «туше» - «шепчущей» звучностью. Движения пальцев почти невидимые, игра лишь кончиками - «кожей» подушки пальца. Иногда бывает достаточно веса пальца, но с особой артикуляцией - «говорком» (parlando). Своеобразные спецэффекты наблюдаются и в партии фортепиано, памятуя о том, что роль солирующего инструмента и фортепиано в дуэте имеют полноправное значение.

 *Ансамбль (особенности метроритма, динамики).* Концертмейстер должен обладать абсолютным чувством ритма, иначе он никогда не станет достойной частью ансамбля. Звуковые пределы *f* и *p* необходимо учить. Это не только звуковая трудность, но одновременно и техническая проблема. Требуется большое искусство, чтобы не заглушить солиста. Концертмейстер должен умело выстраивать подголоски, смягчать фон, делая его подчас «совсем воздушным».

Профессиональной деятельности концертмейстера должны быть присущи мобильность и быстрота реакции. В случае, если солист на концерте или экзамене вдруг «теряет» текст, перескакивает или пропускает какой-либо эпизод, а в практике детского исполнительства это встречается довольно часто, то опытный концертмейстер, не переставая играть, должен подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Главное условие ансамбля - согласованное звучание рояля и солиста. И дело не только в динамике, но и в характере звучания, настроении.

Все это и многое другое говорит о том, что роль фортепианного аккомпанемента все более возрастает. Это уже не «музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение», это равноправное партнерство. Аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление.

**Заключение**

Изучение литературы по вопросам концертмейстерства позволяет утверждать, что данный вид деятельности требует от пианиста большого объема знаний, умений и навыков. Особенно это актуально в условиях работы концертмейстера в детской школе искусств. Данный вид деятельности включает в себя и исполнительскую, и педагогическую, и организационную работу, где музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса.

В детской школе искусств концертмейстер выступает как второй педагог для ученика, поэтому его методическое оснащение выходит на ведущее место в профессиональной компетентности. Концертмейстер должен уметь самостоятельно спланировать и провести урок специальности, ансамбля, оркестра, хора, выбрать оптимальные методы, методические приемы и формы работы для достижения цели урока и решения поставленных задач, помочь ученику настроиться на концертное выступление, всячески содействовать его успеху на сцене. В контексте исполнительской деятельности концертмейстеру необходимо уметь анализировать свою партию относительно партии солиста и творчески преломлять ее в исполнении в соответствии с построенной образной картиной музыкального произведения.

Игра концертмейстера со струнными народными инструментами – специфический вид концертмейстерского искусства. Исполнительские особенности инструментов требуют от концертмейстера чуткости, внимания к сольной партии, точного и собранного прикосновения. В условиях работы с детьми данная деятельность является ответственной и требует от пианиста многих умений и навыков.

**Список литературы**

1. Акбари, Ю.Б. К истории искусства аккомпанемента: Учебное пособие / Ю.Б. Акбари. – Владимир: Изд-во ВГУ, 2012. – 116 с.
2. Белькевич, С.О. Уроки концертмейстерского мастерства (типичные ошибки начинающих аккомпаниаторов) / С.О. Белькевич. – Минск: БГАМ, 2000. – 150 с.
3. Ильина, Е.Р. Музыкально-педагогический практикум: Учебно-метод. пособие для студ. высш. уч. заведений / Е.Р. Ильина. – Москва: Академический проект, 2008. – 415 с.
4. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Е.И. Кубанцева. – Москва: Академия, 2002. – 192 с.
5. Лукьянова, Е.П. В классе концертмейстерской подготовки: Учеб.-метод. пособие / Е.П. Лукьянова, А.П. Лукьянов. – Екатеринбург: Ажур, 2015. – 60 с.
6. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А. Люблинский. – Ленинград: Музыка, 1872. – 81 с.
7. Михайличенко, О.В. Музыкальная дидактика и музыкальное воспитание: теория / О.В. Михайличенко. – Минск: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. – 48 с.
8. О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. - Млсква: Музыка, 1974. – 161 с.
9. Островская, Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения / Е.А. Островская. – Тамбов, 2006. – 233 с.