

**Муниципальное автономное учреждение
дополнительного образования «Детская
музыкальная школа» микрорайона
«Юбилейный» г. Королева**

Методическая работа

«Специфика работы концертмейстера в классе флейты»

**Составила концертмейстер первой
категории Терещенко Т. И.**

Г. Королев, 2016 г.

Содержание

1. Введение.
2. Общие вопросы специфики работы концертмейстера в ДМШ.
3. Навыки и умения, необходимые для работы.
 - 3.1. Чтение с листа.
 - 3.2. Владение навыками игры в ансамбле.
 - 3.3. Эрудированность.
 - 3.4. Психологические аспекты деятельности.
4. Специфика работы концертмейстера в классе флейты.
 - 4.1. Блокфлейта. Вопросы настройки инструмента.
 - 4.2. Диапазон поперечной флейты, тембральная окраска и сила звучания по регистрам.
 - 4.3. Штрихи. Техника исполнения и особенности нотации.
 - 4.4. Выступление на сцене с юным солистом.
 - 4.5. Психологическая компетентность концертмейстера.
5. Заключение.
6. Библиография.

1. Введение.

Работа концертмейстера – самая распространенная и востребованная в музыкальном искусстве, начиная с класса ДМШ и детского хорового коллектива, далее, на концертной эстраде, в оперном театре, в хореографии и в педагогике. Деятельность концертмейстера требует большого мастерства, т.к. искусство аккомпанемента не исчерпывается служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера, а создает инструментальный ансамбль, где фортепиано принадлежит важная роль.

Многие композиторы занимались ансамблевой игрой (Ф. Шуберт – И. Фогль, С. Рахманинов – Ф. Шаляпин), великие пианисты К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Рихтер очень много с успехом выступали на эстраде в качестве аккомпаниаторов-ансамблистов. Выдающихся результатов в ансамблевом и аккомпаниаторском искусстве добились концертмейстеры М. Бихтер, С. Давыдова, А. Ерохин, В. Ямпольский, Е. Шендерович.

Концертмейстерской искусство требует высокого музыкального мастерства и художественной культуры. Концертмейстер-пианист, разучивающий с солистами их партии, умеющий контролировать качество их исполнения, знающий исполнительскую специфику солистов, с которыми он работает, умеющий подсказать путь к исправлению недостатков.

2. Общие вопросы специфики работы концертмейстера в ДМШ.

Работа в классе флейты предполагает знание истории создания и развития искусства игры на флейте, знание основных приемов и специфики игры на инструменте.

Диапазон флейты насчитывает больше трех октав от «си» малой октавы до «фа диез» четвертой. Все звуки флейты можно подразделить на четыре регистра, каждый из них имеет свои особенности в отношении тембральной окраски и силы звучания. Нижний регистр (до «си» первой октавы) имеет матовый глуховатый тембр. Второй регистр (до «си» второй октавы) более нежен и поэтичен. С этими двумя регистрами нужно быть особенно осторожными – они незначительны по силе звучания. Основная задача концертмейстера – не перекрыть волну воздуха флейтиста. Баланс в пользу солиста.

Атака звука. Острая атака (стремительное отталкивание языка от верхних зубов), мягкая атака (язык убирается внутрь рта произнося один из слогов, посылая струю воздуха, либо только воздух).

Виртуозность. Флейта как подвижный виртуозный инструмент требует от концертмейстера хорошей технической оснащенности. Особенности извлечения на флейте *staccato*: одинарный удар языка не предполагает очень живого темпа, а двойной удар используется при исполнении очень быстрых пассажей.

Звучание флейты не отличается особой силой и концертмейстеру необходимо контролировать баланс: постоянно слушать сольную партию и прибирать звук чтобы флейтовая партия парила над аккомпанементом. На концерте нужно приоткрыть крышку рояля, чтобы звук не был плоским и свободно летел в зал.

Одна из задач пианиста – не перекрыть волну воздуха флейтиста. При попытке концертмейстера усилить звучность, у флейтиста может возникнуть эффект передувания (он может тоже усилить напор воздушного столба, чтобы перекрыть звучание фортепиано, а это переведет звуковысотность его флейты на октаву выше).

Ноты нижнего регистра берутся у флейтистов гораздо тяжелее и сложнее, поэтому концертмейстеру нужно учитывать, что возможности быстрого темпа и внятной артикуляции у солиста будут снижены. В третьем регистре, светлом и ярком (до «си» третьей октавы) флейта может звучать как *Forte*, так и *Piano*. Звуки четвертого регистра (до «фа диез» четвертой октавы) резкие, свистящие и пронзительные извлекаются флейтистом с большим напряжением.

Атака звука находится в тесном взаимодействии с дыханием, концертмейстеру необходимо учитывать первый момент возникновения звука у флейты. В силу специфики флейты ее звук возникает чуть позже (после начала дыхания), и концертмейстеру лучше уловить этот момент по слуху (взятие воздуха можно услышать). Когда у флейтиста хорошо выработана атака звука это позволяет ему добиться интересных звуковых красок, и концертмейстер, соответственно, должен позаботиться о подходящем к звучанию флейты туше фортепиано.

Дыхание флейтиста. Искусство дыхания заключается не в набирании большого количества воздуха, а в умелом его расходовании. И, в зависимости от характера исполняемой музыки, вдох и выдох могут быть равномерными, ускоренными или замедленными. Во время работы в классе смены дыхания должны оговариваться. Концертмейстер должен точно знать о намерении флейтиста, т.к. расстановка дыхания тесно связана с линией фразировки. Нужно учитывать, что у каждого флейтиста, в

зависимости от его подготовки и восприятия мелодической линии, смена дыхания, мотивное строение и фразировка будут различными. Многие в исполнении юного флейтиста зависят от фактора случайностей: недоработка, недостаточное знание текста, волнение и страх, внутренний психологический и физиологический зажим, игра на пустой желудок. Все эти причины могут привести к тому, что дыхания не хватит, оно станет куцым, дробящим фразу на мелкие элементы, интенсивность звука уменьшится, вибрато будет дребезжать. Поэтому пианисту нужно чутко ощущать запасы воздуха солиста. Помогут визуальный и слуховой контроль, а продуманные в классе запасные варианты не дадут растеряться на сцене.

Деятельность концертмейстера в классе флейты ДМШ имеет творческую и педагогическую направленность и включает в себя следующие этапы:

- 1) Разбор нотного текста.
- 2) Основная работа над произведением.
- 3) Выступление на сцене.

1) Приступив к работе над произведением концертмейстеру нужно ознакомиться с партией флейты и выучить партию фортепиано, прослушать изучаемое произведение в записи в исполнении различных музыкантов, возможно, исполнить его с преподавателем для ознакомления с ним ученика, чтобы пробудить его интерес к работе.

2) Разучивание текста предполагает работу концертмейстера над формой произведения динамическим планом, фразировкой, штрихами, педалью и т.д. В работе над динамикой концертмейстеру необходимо учитывать приглушенный характер звучания флейты в нижней тесситуре (в первой октаве), легкое воздушное звучание верхнего регистра, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук флейты, мягкое звучание вибрато в кантилене. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно в кульминациях флейтовых концертов, требует мощной поддержки фортепиано. В пассажной технике – фортепиано на втором плане, но играть нужно активно и цепко. Crescendo в пассажах нужно делать на фортепиано чуть позже, чем у флейты, «подхватывая» солиста, diminuendo – раньше, чтобы «освободить» звуковое пространство для солиста.

Педализация. Правая педаль – очень лаконичная, при ее использовании нужно учитывать динамику, яркость звука солиста, прием звукоизвлечения, штрихи, стилистику произведения и т.д.левой педалью не стоит злоупотреблять, лучше применять неполную левую педаль, чтобы не лишать красочности фортепиано.

Для флейты проставляется правильное дыхание, которое не должно идти вразрез с фразировкой. В процессе работы концертмейстер может вместе с преподавателем демонстрировать фрагменты произведения, проучивать с учеником отдельные такты, фразы. Концертмейстер должен работать над сбалансированием звучания флейты и фортепиано. Нужно придержать громкость фортепиано, когда флейта звучит в низком регистре.

Работа над образностью – неотъемлемая часть работы над произведением. Концертмейстер может не только проиллюстрировать характер звучания произведения на фортепиано, но и спеть голосом партию солиста, дав толчок развитию у учащегося образного мышления.

3) В период подготовки выступления на сцене произведение играетя целиком в указанном автором темпе, большое внимание уделяется яркости и «выпуклости» образов. Уделяется внимание манере держаться на сцене (постановка корпуса, осанка, артистизм, подача звука «на зал»).

Хорошо записывать исполнение на видео, чтобы анализировать и исправлять ошибки.

Важна психологическая настрой ученика на выступление, т.к. ему нужно научиться преодолевать стресс, который возникает при публичном выступлении. Чем больше выступает ученик, тем больше в нем уверенность в себе.

Во время концерта концертмейстер берет на себя всю ответственность за выступление ученика. Подбадривает, поддерживает, следует за ним или ведет за собой, он должен прислушиваться к нюансам исполнения ученика, подхватывать и поддерживать его в этом, т.к. это творческий процесс. Если же солист забыл текст, перескочил с одного места на другое, концертмейстер должен быть готов «поймать» солиста и сделать изъясн незаметным для слушателя.

3. Навыки и умения, необходимые для работы.

3.1. Чтение с листа. Большое значение для работы с флейтистом имеют концертмейстерские навыки и первый из них – чтение с листа, который требует напряженной синтезирующей деятельности (из трех групп действий). Первое: беглый просмотр текста, определение по авторским ремаркам характера, темпа. Вторая группа действий связана с работой зрения и слуха: зрительный охват и мысленная дешифровка ритмической и звуковысотной графики, «опознание» в тексте знакомых элементов. Действия третьей группы «озвучивают» нотный текст.

Концертмейстер, работающий в музыкальной школе, доводит навык чтения с листа до автоматизма, т.к. вынужден выучивать в короткое время большое количество программ. Пианист, свободно играющий с листа, видит перед собой конечную цель художественное исполнение, при этом у него развиваются внутренний слух, музыкальное сознание, аналитические способности.

3.2. Владение навыками игры в ансамбле. Ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и концертмейстера: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. Концертмейстер создает опору и поддержку юному солисту, он организует музыкальный процесс и время. Концертмейстер должен уметь держать солиста, правильно расставлять звуковые и смысловые акценты в произведении, выдерживать ауттакты, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, поддержать в кульминациях, при необходимости быть незаметным. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста, создать единую с ним исполнительскую концепцию, уметь приспособить свое видение музыки к исполнительской манере солиста и сохранить свою индивидуальность. У концертмейстера должно быть абсолютное чувство ритма, ему необходимо учитывать звуковые пределы Forte и Piano, чтобы не заглушить солиста, он должен уметь выстраивать подголоски, смягчать фон, делая его «воздушным».

Главное условие ансамбля – согласованное звучание фортепиано и солиста. Аккомпанемент играет важную роль в создании музыкального образа, может усилить или ослабить художественное впечатление. Концертмейстеру необходимо иметь представление об основных приемах звукоизвлечения на флейте, знать особенности ее штриховой и звукоизобразительной палитры, чтобы находить в аккомпанементе соответствующее звучание, а также динамическое и колористическое соотношение с ее тембром. Концертмейстер должен стремиться к ясному, четкому звукоизвлечению, особенно в параллельных пассажах, где legato у пианиста должно быть non troppo legato, слегка маркотированное, с резким отпусканием клавиши после ее нажатия. Этот прием решает проблему синхронности в виртуозных фрагментах.

3.3. Эрудированность. Для верного отражения стиля и образного строя произведения важны знания в области истории музыкальной культуры, литературы и изобразительного искусства. Большой музыкальный репертуар позволяет почувствовать музыку различных стилей. Концертмейстеру полезно проявлять интерес, изучать новую неизвестную музыку (на концертах и в записях) и расширять свой репертуар.

3.4. Психологические аспекты деятельности концертмейстера.

1) Внимание концертмейстера многоплоскостное: его нужно относить к солисту и распределять между собственными руками, следить, как используется педаль, слушать звуковой баланс, ансамблевое внимание, следить за воплощением единства художественного замысла. Все это – огромная затрата и физических, и душевных сил.

- 2) Мобильность, быстрота и активность реакции. В случае, если солист перепутает текст, концертмейстер обязан вовремя подхватить солиста и довести произведение до конца.
- 3) Воля и самообладание – качества, которые не позволяют концертмейстеру остановиться или поправить свои ошибки во время исполнения на эстраде.
- 4) Воображение важнее технических навыков в работе концертмейстера, т.к. создает образы, и исполнитель обретает вдохновение, следуя им. Наличие артистизма невозможно без развитого воображения.

4. Специфика работы концертмейстера в классе флейты.

4.1. Блокфлейта. Вопросы настройки инструмента. Блокфлейта (нем. Blockflöte – флейта с блоком) – разновидность продольной флейты, духовой деревянный музыкальный инструмент из семейства свистковых, в конструкции головной части используется вставка (блок). Звук в блокфлейте формируется в клювовидном мундштуке, находящемся на торце инструмента. В мундштуке находится деревянная пробка (от нем. Block), прикрывающая отверстие для вдувания воздуха (оставляя лишь узкую щель).

Блокфлейта была популярна в Средние века в Европе, но к XVIII в. ее популярность снизилась, т.к. предпочтение стало отдаваться оркестровым духовым инструментам, таким как поперечная флейта, обладающая более широким диапазоном и громким звуком.

В наше время блокфлейты изготавливаются не только из дерева, но и из пластика.

Блокфлейта обладает полным хроматическим звукорядом, что позволяет играть музыку в разных тональностях. Есть флейты цельные неразборные, их нельзя подстроить, но обычно блокфлейты разборные, состоят из двух частей: блока свистка и грифа (блокфлейта сопрано). Чтобы подогнать строй зажимают ноту «си» первой октавы и подстраивают флейту под другой инструмент, раздвигая соединение между свистком и грифом. Звук при этом понижается. Обычно строй у флейты немного завышен.

Блокфлейта – инструмент нетранспонирующий, поэтому инструменты в строе дозаписываются в реальном звучании. Стандартный диапазон инструмента составляет чуть больше двух октав: для сопрано он составляет от «до» первой октавы до «ре» третьей октавы. Более высокие ноты могут звучать резко и хуже интонироваться. Для высокого регистра требуется большой расход воздуха.

Концертмейстер должен учитывать возможности исполнительского уровня солиста, взять во внимание степень общемузыкального развития ученика, его технические умения. Концертмейстер должен уметь оставаться на втором плане, выветив лучшие стороны игры юного солиста.

4.2. Диапазон поперечной флейты, тембральная окраска и сила звучания по регистрам.

Немецкий флейтист-изобретатель Теодор Бём усовершенствовал конструкцию продольной поперечной флейты и дал нам современный инструмент. Звучание современной флейты в общем диапазоне имеет объем от ноты «си» первой октавы и до ноты «ре» четвертой октавы. Не у всех инструментов конструкция механики снабжена клапаном для извлечения звука «си» малой октавы, поэтому принято считать самым низким звуком диапазоном флейты ноту «до» первой октавы. Диапазон флейты делят на три основных регистра: нижний, средний, верхний.

1. Нижний регистр: «до» первой октавы – «си» первой октавы.
2. Средний регистр: «соль» второй октавы – «ми» третьей октавы.
3. Верхний регистр: «ля» третьей октавы – «до» четвертой октавы.

Окраска тембра звука нижнего регистра обладает гудящим, малоэкспрессивным, не содержащим обертонов качеством. Благодаря таким показателям, извлечение нижнего регистра имеет лучшее качество при нюансе меццо форте (не очень громко). Использование в нижнем регистре нюанса пиано (тихо) довольно трудно и требует отдельной работы над качеством этой нюансировки. При использовании в нижнем

регистре нюанса форте (громко) имеет место опасность возникновения эффекта «передувания». Часть регистра от звука «си» первой октавы до звука «соль» второй октавы является переходом между нижним регистром и средним регистром.

Звучание среднего регистра наиболее яркое, более выразительное. Средний регистр обладает красивым звучанием. При всех возможных нюансах исполнения. За средним регистром – промежуточный звуковой ряд, отделяющий средний регистр от верхнего. На этом участке диапазона инструмента тембр приобретает яркое, светлое качество.

Верхний регистр располагается от звука «ля» третьей октавы до звука «до» четвертой октавы. Верхний регистр имеет наиболее яркий тембр. Исполнение в этом регистре довольно трудно и требует большой работы. Особенно сложно исполнение нюанса пиано (тихо). А исполнение форте (громко) обеспечивает отличное звучание флейты. Звуки, расположенные выше границы верхнего регистра, имеющей классические рамки диапазона инструмента, возможны для исполнения. Это «до диез» четвертой октавы, «ре» четвертой октавы, «ми бемоль» четвертой октавы. Их восприятие на слух имеет качество пронзительного свиста и только при игре фортиссимо.

4.3. Штрихи. Техника исполнения и особенности нотации. Скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки, правильный вдох – это ауфтакт. От правильного вдоха зависит качество звучания и выдох. В медленном темпе вдох медленный, в середине фразы он может быть более быстрым. В быстром темпе вдох будет более быстрым во время всего исполнения. Концертмейстер должен быть очень внимательным к дыханию солиста и «дышать» в своей партии синхронно с ним. Техника дыхания флейтиста похожа на технику дыхания певца и влияет на логику построения фраз. Все моменты дыхания солиста должны оговариваться с концертмейстером в процессе классной работы, ведь, фразировка неразрывно связана с расстановкой дыхания. У каждого флейтиста мотивное и фразировочное строение, а также смена дыхания будут различными и зависят от уровня подготовки. Цезура – грань между частями музыкального произведения, это удобный момент для смены дыхания. Также можно менять дыхание во время пауз и после фермат. Удобнее брать дыхание после длинных звуков, при повторности материала. Иногда смена дыхания происходит при смене гармонических функций, при смене динамики, при смене регистров (в скачках). Не стоит брать дыхание в момент задержания звука, перед проходящим звуком и после него, перед вспомогательным звуком, в момент предъема, после вводного тона. Лига – не препятствие для смены дыхания, иногда можно ее прервать, не нарушая логики музыкального построения. Все эти тонкости и нюансы взятия дыхания флейтистом необходимо знать и отслеживать концертмейстеру, т.к. от его внимания к этой стороне игры флейтиста зависит ансамблевое звучание.

В исполнительской практике флейтистов применяется два вида атаки: твердая и мягкая, еще есть комбинированная и фрикативная. Твердой атакой выполняются штрихи *detache* (фр. «отделять») энергичная, четкая атака и полное выдерживание длительности звука без его ослабления.

Marcato (ит. «подчеркивать») акцентированное начало звука с последующим его ослаблением и филированием его окончания.

Marcatissimo – утрированное *marcato*, атака звука на форте.

Martele (фр. «чеканить») – акцентированные звуки и выдерживание динамики до конца построения.

Tenuto (точно выдерживая по длительности). Для обозначения используется слово или черточка над нотой.

Staccato (отрывисто). Короткое исполнение звуков (половина указанной длительности).
Staccatissimo звуки исполняются еще более коротко, остро и сухо (четверть указанной длительности).

Штрихи, выполняемые мягкой атакой.

Non legato (не связано). Звучание мягкое и выразительное (звучит три четверти указанной длительности).

Portato (нести). Способ связного и непрерывного звучания без акцентов, длительность звучания указанных нот предельная. Обозначается черточками над или под нотами, объединенными общей лигой.

Portamento (перенесение голоса). Певучее исполнение мелодии посредством скольжения от одного звука к другому.

Штрих, выполняемый фрикотивной атакой.

Frullato (ит. Вращаться). Специфический штрих флейтистов – немного держится звук затем применяется штрих. В нотах может обозначаться нотами с дважды или трижды перечеркнутым штилем.

Штрих, выполняемый комбинированной атакой

Двойное staccato – двойная атака осуществляется парным повторением твердой и вспомогательной атаки. Отличается быстротой и легкостью звучания.

Штрихи, связанные атакой (кроме первого звука).

Legato (связно). Слово или лига. Переходы от одного звука к другому происходят при непрерывном выдохе, атака – лишь в начале первого звука.

Legatissimo – еще большая связность звуков. Маркированное или акцентированное легато, акцент осуществляется с помощью резкой активизации выдоха. Обозначается акцентами, соединенными лигой.

Glissando – последовательное заполнение интервала легким скольжением по промежуточным звукам.

4.4. Выступление на сцене с юным солистом. Важен психологический настрой ученика перед выступлением, необходимо развивать его волевые качества: не потеряться на сцене, если он ошибется или перепутает куски текста. Ученик должен быть уверен в поддержке концертмейстера и необходимой помощи с его стороны: подхватить партию солиста, если ученик забыл текст, проникновенно сыграть вступление и проигрыши, чтобы ученик вошел в нужное эмоциональное состояние и образно сыграл произведение.

На сцене концертмейстер должен быть готов к игре раньше ученика. Часто маленькие солисты, выйдя на сцену, начинают сразу играть, и нужно быть готовым к такой ситуации. Нужно заранее учить ученика показывать концертмейстеру начало кивком головы, но маленькие солисты часто забывают это делать.

Концертмейстер на сцене должен отдавать инициативу ученику, не «держат» его жестким темпом. Юный солист должен проявить свои намерения, показать свою игру такой, какая она сегодня. Если ученик, в силу технических трудностей, отклоняется от темпа, нужно идти за ним. Если возникает фальшь, можно продублировать в аккомпанементе чистую интонацию, если же фальшь не очень заметна нужно убрать в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сгладить неблагоприятное впечатление. Если ученик «спотыкается», концертмейстер должен быть готов подхватить его партию (через несколько тактов, если нужно), чтобы слушатели не заметили погрешность исполнения. Иногда ученик не доигрывает пьесу до конца (при наличии повторов), концертмейстеру нужно внимательно слушать его во время исполнения, чтобы не пойти дальше и вместе

закончить пьесу. Если у ученика есть склонность к остановкам, концертмейстеру нужно заранее договориться с ним, с каких мест музыкальной пьесы можно продолжить исполнение. Концертмейстеру необходимо учитывать уровень возможностей ученика. С Сильным учеником он может играть как с равноценным партнером, высвечивая его яркие стороны, а со слабым концертмейстеру нужно соизмерять свою игру с возможностями ученика.

4.5. Психологическая компетентность концертмейстера. Концертмейстер – лицо, заинтересованное в ансамблевом исполнении, и ученик должен чувствовать это. Концертмейстеру педагог на уроке высказывает свои пожелания, что необходимо в работе над ансамблем и полезно концертмейстеру. Ученик должен видеть доброжелательность и заинтересованность концертмейстера на уроке в совместной игре. Не приветствуется чрезмерная активность концертмейстера на уроке, отстаивание своего мнения об исполнении. В классе первостепенна роль педагога. Концертмейстеру можно тактично высказаться, но решает педагог. С другой стороны, пассивность аккомпаниатора не вызывает вдохновения у учащегося, не развивает его музыкальность. Нужна «золотая середина». В ДМШ бывают случаи, когда педагог по уважительной причине отсутствует, и концертмейстер занимается с учениками и отвечает за грамотное освоение материала, исполнение в ансамбле с учеником и корректное общение. В таких ситуациях концертмейстер выступает в роли педагога и аккомпаниатора. В работе с младшими учениками важнее коммуникативные навыки общения на уроке, чтобы сохранить заинтересованность в обучении. В работе со старшими учениками имеет значение педагогический аспект. Они уже заинтересованы процессом обучения и хотят развиваться профессионально.

Личностные психологические качества, которыми должен обладать концертмейстер: концертмейстерская интуиция, эмпатия, чутье, чувство такта. Наличие эмпатии в характере концертмейстера при контакте с солистом помогает увидеть себя со стороны, почувствовать эмоциональное настроение солиста и воплощать единый исполнительский замысел. Бесконфликтность и гибкость в общении позволяют выяснять и преодолевать неловкости в работе над произведением. Деятельность концертмейстера связана со стрессами: волнение перед концертом, ситуация срыва, остановки солиста и т.д. Спасает чувство юмора, помогает сгладить неловкие ситуации. Важные качества концертмейстера: быстрота реакции и мобильность спасают положение на концерте, если ребенок перепутал текст или внезапно остановился. Концертмейстер сможет подхватить солиста и довести произведение до завершения. Уверенная игра, положительный настрой концертмейстера помогают снять волнение и напряжение ребенка перед концертом.

5. Заключение.

Деятельность пианиста-концертмейстера в ДМШ не ограничивается ролью аккомпаниатора, но представляет собой широкие аспекты взаимодействия с детьми: совместно с педагогом по специальности приобщить их к миру прекрасного, помочь им выработать навыки игры в ансамбле, развить их общую музыкальность. Для педагога концертмейстер – первый помощник, единомышленник, для ученика – наставник, педагог, «крепкое плечо». Концертмейстер отличается постоянной творческой собранностью, ответственностью, настойчивостью, собственным музыкальным совершенствованием. Концертмейстеру необходимо наличие у него комплекса психологических качеств личности: большой объем внимания и памяти, работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Деятельность концертмейстера отличается рядом дополнительных сложностей в связи с возрастными особенностями детского и подросткового исполнения. Разносторонне развитый, эрудированный и профессиональный концертмейстер – незаменимый партнер в соотношении «педагог – солист – концертмейстер».

6. Библиография.

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Музгиз, 1961.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., Госмуз, 1961.
3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Л., Музыка, 1972.
4. Мур Р. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М., Радуга, 1987.
5. Островская Е. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства. Государственное автономное образовательное учреждение средне-профессионального образования «Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых. Рязань, 2012.
6. Шендерович Е. Концертмейстерский класс. Размышления педагога. М., 1996.