

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
« Мценская детская школа искусств» г.Мценск Орловской области

## **Методический доклад**

### **«Формирование творческих исполнительских навыков как необходимое условие для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера»**

Выполнила:  
концертмейстер хорового  
отделения и класса духовых  
инструментов  
Жвакина Юлия Евгеньевна

г. Мценск  
2021 г.

## **Введение.**

Концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, Дворцы творчества, Эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не второстепенная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «accompagner» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору.

Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер (в переводе с немецкого) – мастер концерта. Концертмейстер – музыкант, помогающий вокалистам, инструменталистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах.

Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и

психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т.д.

Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

Интересно, что в настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Термин же «аккомпаниатор» - в методической литературе адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам. Музыкальная энциклопедия вообще не дает понятия «аккомпаниатор». В ней есть статьи «аккомпанемент» и «концертмейстер». Тенденция к синонимии двух терминов наблюдается в работе пианистов-практиков. Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом смысле этого слова – он не только исполняет произведения с певцом, но и работает с солистом на предварительных репетициях.

**Цель работы** – найти пути решения творческих задач, необходимых для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера.

**Задачи работы:**

1. Изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера.
2. Описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для работы концертмейстера;
3. Опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы систематизировать формы, методы и приемы работы.

## **Комплекс способностей, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера.**

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Здесь мы говорим не только о виртуозных качествах, но и о владении туше, разнообразными приемами звукоизвлечения. 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. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани и т.п. В тоже время в искусстве концертмейстера с особой силой проявляются такие краеугольные составляющие деятельности музыканта, как бескорыстность служения красоте, самозабвение во имя солирующего голоса, во имя одушевления партитуры.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, практика это достаточно часто это подтверждает, особым даром, «аккомпаниаторским чутьем» (а им обладает далеко не всякий исполнитель равно, как не любой исполнитель одарен качествами солиста), хорошим музыкальным слухом, воображением. Также важно умение охватить образную сущность и форму произведения, артистизм, способность образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро, осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

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

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого

музицированию), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребенка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребенку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

### **Знания и навыки необходимые концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в музыкальной школе.**

- В первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, в их роли построения целого, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- Знание приемов игры на различных музыкальных инструментах: балалайке, домре, струнно-смычковых и духовых инструментах;
- Знание правил для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- Умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре;
- Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще неизвестного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно не достаточно знаний только по своему предмету.

Ни один современный исследователь музыки и музыкальной деятельности, ни один выдающийся исполнитель - музыкант не обходятся без применения психологических знаний.

Психологические закономерности овладения знаниями и навыками, необходимыми для исполнения, условия совершенствования процесса обучения и воспитания, проблемы диагностики музыкальной одаренности – эти вопросы изучает психология музыкального воспитания-обучения.

Монография академика Международной Академии ЮНЕСКО, доктора психологических наук Л.Бочкарева «Психология музыкальной деятельности» является обобщающим трудом в области музыкальной психологии.

Автор представляет современное состояние и пути развития основных направлений музыкальной психологии и знакомит читателей с результатами собственных исследований.

Социально-психологический анализ процессов воспитания и творчества, обсуждение путей оптимизации системы подготовки музыкантов, поиск способов управления творческой деятельностью, создание психологической службы в сфере музыкального исполнительства и педагогики – вот далеко неполный круг вопросов, интересующих автора.

Вопросы психологической адаптации к публичным выступлениям, методы овладения исполнителем оптимальным концертным состоянием, приемы музыкальной психотерапии рассматривает В.И.Петрушин в своих работах «Музыкальная психология» и «Музыкальная психотерапия».

В работе Е.И.Кубанцевой «Концертмейстерский класс» рассматриваются вопросы, связанные с музыкально-исполнительской деятельностью пианиста-концертмейстера. Автор предлагает различные способы развития аккомпаниаторских навыков, рассказывает о характере фактуры, сопровождений и классификации типов аккомпанемента.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание,

открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще неизвестного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла, его воплощения. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнения художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении.

Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру необходимо обладать следующими исполнительскими навыками: чтение с листа, транспонирование, подбор по слуху, купирование, работа в ансамбле.

**Чтение с листа** (разновидность игры по нотам без предварительного разучивания).

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком.

В учебной практике ДМШ часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в работе с учащимися разных специальностей не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменение темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа.

При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать все свое зрительное внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с 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, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале.

Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала, возникший в сознании звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы. «Максимум музыки и минимум нот» - так говорят опытные пианисты.

**Транспонирование** (перенос всей пьесы на другую высоту по сравнению с тем, как она записана в оригинальной нотной партитуре).

Концертмейстеру музыкальной школы, помимо чтения с листа, совершенно необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность. Умение транспонировать входит в число неперенных условий, определяющих его профессиональную пригодность. В вокальном или хоровом классе ДМШ концертмейстеру нередко 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 музыкант должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях. Необходимо также практическое знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов.

Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В случае транспонирования на полутон достаточно мысленно проставить другие



ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков. На интервал большой секунды транспонировать труднее, так как обозначение читаемых нот не соответствует их реальному звучанию на клавиатуре. В данной ситуации решающую роль приобретает внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, функциональных смен, структуры аккордов и их расположения, интервальных соотношений и взаимосвязей – как по горизонтали, так и по вертикали. При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием, состоящий в следующем. Если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше». А при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже». Транспонирование с листа на кварту чрезвычайно сложно и на практике редко встречается.

При транспонировании знакомого уже произведения, как при чтении с листа важно, прежде чем начать игру, отчетливо представить себе звучание произведения (хотя бы в основной тональности), внутреннюю логическую схему его развития, линию мелодико-гармонического движения. Важно мысленно очутиться в новой тональности, вспомнить, как строятся в ней основные аккорды (на клавиатуре). Нужно видеть и слышать не отдельные изолированные звуки, а их комплексы, гармонический смысл, функцию аккордов.

Значительно облегчает транспонирование способность следить в первую очередь за партией солиста и одновременно за движением баса. Концертмейстер с хорошим гармоническим слухом, представляя развитие мелодии солиста, не будет ошибаться в ведении басовой линии.

Несомненно, быстрота ориентировки в новой тональности достигается скорее теми, кто любит и умеет подбирать по слуху, импровизировать. Им легче предвидеть ход музыкального развития.

При освоении навыков транспонирования свое полезное действие окажет комплексное восприятие разных типовых связей нотного текста (секвенционных последовательностей, движения звуков параллельными интервалами, мелодических образований по типу мелизмов и другое). При транспонировании незнакомого аккомпанемента очень важен этап предварительного просмотра нотного текста, во время которого музыканту надо постараться мобилизовать свои аналитические способности и услышать музыку внутренним слухом.

**Подбор по слуху** (умение слышать, понимать строение мелодии: звуковысотность, направление движения, ритмическую организацию, и воспроизвести ее на инструменте).

Специфика работы концертмейстера в музыкальной школе предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания таким умением, как подбор по слуху. Такое умение

понадобится в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных детских песен не имеется нот с полной фактурой.

Подбор аккомпанеента по слуху является творческим процессом, особенно если концертмейстер не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий.

Гармонизация мелодии по слуху – практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур, владение основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения.

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизированного сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющий ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька и другие танцы; лирическая песня и тому подобное).

Неоспоримой основой сопровождения многих медленных протяжных, а также маршевых мелодий является аккордовая вертикаль; песен, полек – традиционная формула «бас-аккорд». При отсутствии в мелодиях легко определяемых признаков жанра акцент должен быть сделан на выявлении их характера путем конкретного фактурного оформления сопровождения. В этих случаях допускается большая вариантность в выборе формул фактуры и их ритмического оформления. В выявлении жанра и характера мелодии большую роль играет ритмизация фактурных формул (например, синкопированные ритмы в мелодиях джазового и эстрадного плана).

Согласно данным музыкальной педагогики, такого рода творческая работа «в уме» относится к высшим проявлениям внутренне слуховых способностей. Поэтому предполагается наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

**Купирование** (умение укорачивать, сокращать).

В старших классах ученики исполняют крупные концертные формы. В работе пианиста над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто на учебных концертах исполняются лишь первые «соло» из произведений крупной формы. Так как такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию, то возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры – ее незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки, концертмейстеру приходится что-

то сокращать, делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке.

### **Работа в ансамбле** (вид исполнительской деятельности).

Аkkомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с разными инструментами должна быть разной. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянно-духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

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

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

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию – вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться 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 учеником. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке

исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. Сущность аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель-ученик запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память.

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

Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля.

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

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности: большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

В заключении необходимо отметить: концертмейстерское мастерство – не упрощенная разновидность ансамбля, а предмет, который не только изучает законы взаимодействия родственных видов искусства, но и способствует их еще большему сближению.

### **Список литературы:**

1. Мур Джеральд «Певец и аккомпаниатор». – М.: Радуга, 1987 г. – 432 с.
2. О работе концертмейстера. – Сост. М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1974 г.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе – 2001 - № 4.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учеб. пос. для студ. пед. вузов и средних проф. учеб. заведений. – Академия, 2002, 192 с.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
6. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972
7. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышление педагога М., Музыка, 1996