**Методическая разработка**

**«Концертмейстер в классе флейты**

**ДМШ и ДШИ»**

**Автор:**

**Концертмейстер, преподаватель фортепиано МБУДО «Детская школа искусств №4» г. Ангарска**

**Юрсакова Виктория Владимировна**

**г. Ангарск**

**2020**

                                                   **Содержание**

Вступление

Главные задачи концертмейстера в классе флейты

История создания блокфлейты

Диапазон поперечной флейты, тембральная окраска и сила звучания по регистрам

Штрихи и техника исполнения

Выступление на сцене с учениками

Психологический настрой концертмейстера

Заключение

Список литературы

**Вступление**

 Концертмейстер – одна   из   самых прекрасных и в тоже время непростых в музыкальном мире профессий.  Профессия незаметная для любителей  и  незаменимая  в  музыкальном  мире.  Вокалисты, духовики, струнники,  хоровые   коллективы не обходятся без поддержки фортепианной   партии.   Концертмейстер   необходим   на    каждом этапе работы   музыкантов    -  от выбора    программы     и   разбора   произведения   до   итога   проделанного   пути – выступления   на     сцене. Особенно важна и   ответственна   роль   концертмейстера     при   работе   с   учениками детских    музыкальных    школ   и школ   искусств.   Кроме   выполнения   учебных задач (разбор нотного текста, исполнение музыкальных произведений    в   ансамбле, выступление    на    сцене) необходимо отметить просветительскую роль деятельности пианиста-концертмейстера. Совместно с педагогом он приобщает ребенка к удивительному миру искусства, не ограничиваясь рамками музыкальной сферы, но раскрывая и постигая мировое литературное, художественное наследие.

                **Главные задачи концертмейстера в классе флейты**

    В этой статье  я хочу уделить внимание специфике работы концертмейстера в классе флейты.

    Какие же навыки и умения необходимы для успешной концертмейстерской деятельности? Какие задачи нужно выполнять при работе с учениками? В чем сложности и особенности занятий с флейтистами?

    Главная задача концертмейстера - знание в первую очередь природы и специфики солирующего инструмента - в данном случае флейты.  Далее важный момент – это умение и талант концертмейстера слышать и чувствовать  такой нежный и тонкий инструмент, как флейта. Иными словами  соизмерять  звучность  фортепиано с возможностями флейты. И еще одна  третья  задача -  это знание  основ игры на флейте: особенности взятия дыхания, артикуляции и нюансировки.

    В своей статье рассмотрю эти задачи особенно подробно. И хочу в первую очередь  остановиться на истории  создания этого замечательного инструмента – флейты.

**История создания блокфлейты**

Флейта — деревянный духовой музыкальный инструмент. Является одним из самых древних по происхождению музыкальных инструментов. В отличие от других духовых инструментов, у флейты звуки образуются в результате рассекания потока воздуха о грань, вместо использования язычка. Музыкант, играющий на флейте, обычно именуется флейтистом. Одна из разновидностей флейты – это блокфлейта. Блокфлейта - очень удобный учебный инструмент для самых маленьких музыкантов, так как техника игры на ней сравнительно проста.

    Блокфлейта (нем. Blockflöte – флейта с блоком) – разновидность продольной флейты. Это 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 веку её популярность снизилась, так как предпочтение стало отдаваться оркестровым духовым инструментам, таким как поперечная флейта, обладающая более широким диапазоном и громким звуком.

Есть флейты цельные – то есть неразборные, их подстроить нельзя. Но обычно блокфлейты все-таки разборные, состоят из двух частей: блока свистка и грифа (блок-флейта 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. Надо сказать, что обычно строй у флейты немного завышен.

Блокфлейта –  инструмент нетранспонирующий, поэтому инструменты в строе дозаписываются в реальном звучании. Стандартный диапазон инструмента составляет чуть более 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 больший расход воздуха.

Концертмейстер также должен учитывать и возможности уровня исполнения юного солиста. Так, говоря о динамической стороне ансамбля, следует взять во внимание такие факторы, как степень общемузыкального развития, его технической оснащенности. В этих условиях хороший концертмейстер должен уметь оставаться «в тени» солиста, подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен, например,  характер фортепианных вступлений. Комичным будет звучание блокфлейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после чересчур яркого вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

**Диапазон поперечной флейты,  тембральная  окраска и сила**

**звучания по регистрам**

Из истории развития и становления продольной поперечной флейты известно имя Теобальда Бема – блестящего немецкого флейтиста – изобретателя, который усовершенствовал конструкцию флейты и дал нам современный инструмент. Усовершенствованная клапанная система обеспечивает ровность звукоряда, полный звук, расширенный диапазон, свободную игру во всех тональностях.

На современном этапе звучание флейты в общем диапазоне инструмента имеет объем от ноты «си» – первой октавы и до ноты «ре» – четвертой октавы. При этом следует учитывать, что не у всех инструментов конструкция механики снабжена клапаном для извлечения звука «си» – малой октавы. Руководствуясь данной особенностью конструкции механизмов у разных инструментов, принято считать самым низким звуком диапазона 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, мало экспрессивным, не содержащим обертонов качеством. Благодаря таким показателям, извлечение звуков нижнего регистра имеет наиболее хорошее качество при нюансе «mf» – меццо форте (не очень громко). При этом следует учитывать, что исполнение музыкального материала в нижнем регистре при нюансе «P» – пиано (тихо) довольно трудно и требует отдельной работы исполнителя над качеством применения этой нюансировки.

Исполнение музыкального материала в нижнем регистре при нюансе «f» – форте (громко) имеет место серьезная опасность осуществления эффекта «передувания», за счет чего звучание флейты может перейти на октаву выше.

Звуки нижнего регистра имеют довольно заметное наличие шипящих призвуков. Это следствие того, что при подаче воздуха в инструмент, значительная часть его объема расходуется неэффективно.

Часть регистра от звука «си» – первой октавы до звука «соль» – второй октавы, является своеобразным переходом между нижним регистром и регистром средним, который заключен между звуками «соль» – второй октавы и «ми» – третьей октавы.

Звучание среднего регистра наиболее яркое, более экспрессивное. Средний регистр инструмента обладает красивым звучанием при всех возможных нюансах исполнения. Игра в среднем регистре имеет минимальные потери воздуха при подаче его в инструмент исполнителем.

Далее за средним регистром располагается еще один промежуточный звуковой ряд, отделяющий средний регистр от верхнего. На этом участке диапазона инструмента звуки приобретают яркое, светлое качество тембра.

Верхний регистр располагается от звука «ля» – третьей октавы до звука «до» – четвертой октавы. Верхний регистр имеет наиболее яркий тембр окраски. Исполнение в этом регистре довольно трудно и требует отдельной работы над всеми направлениями исполнительского мастерства. Особенно сложно исполнение нюанса «p» –пиано (тихо). При этом исполнение «f» – форте (громко) обеспечивает отличное звучание флейты.

Начинающему исполнителю на флейте следует знать, что звуки расположенные выше границы верхнего регистра, имеющей классические рамки диапазона инструмента, возможны для исполнения. Этими звуками являются: «до-диез» – четвертой октавы, «ре» – четвертой октавы, «ми-бемоль» – четвертой октавы. Воспроизвести эти звуки сложно, а их восприятие на слух имеет качество пронзительного свиста и только при игре с нюансом «ff» (фортиссимо) – очень громко.

Начинающий исполнитель на поперечной флейте обязан с первых занятий на инструменте добиваться ровного звучания всего диапазона инструмента.

Особенности взятия дыхания.

В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы ауфтактом. От правильного вдоха во многом будут зависеть правильный выдох и качество звукоизвлечения. Необходимо помнить, что если вы начинаете играть музыку в медленном темпе, то первый вдох должен быть сделан исходя из этого темпа, хотя в середине фразы он может быть более быстр. И наоборот, быстрая музыка предполагает быстрый вдох, как в начале движения, так и на протяжении всего исполнения. Таким образом, исполнительский вдох не должен нарушать общего движения музыки, а при правильном выдохе наряду с активными действиями внутренних межреберных мышц грудной клетки важную роль играет брюшной пресс, действия которого позволяют сознательно управлять регулированием объема воздуха в легких и интенсивностью выдыхаемой струи.

Следовательно, опора звука заключается в следующем: умение исполнителя, в процессе игры, максимальное время удерживать мышцы брюшного пресса в фазе вдоха, чтобы диафрагма приходила в свое естественное, нормальное состояние как можно медленнее, но давление Начинающему исполнителю на флейте следует знать, что звуки расположенные выше границы верхнего регистра, имеющей классические рамки диапазона инструмента, возможны для исполнения. Этими звуками являются: «до-диез» – четвертой октавы, «ре» – четвертой октавы, «ми-бемоль» – четвертой октавы. Воспроизвести эти звуки сложно, а их восприятие на слух имеет качество пронзительного свиста и только при игре с нюансом «ff» (фортиссимо) – очень громко.

Начинающий исполнитель на поперечной флейте обязан с первых занятий на инструменте добиваться ровного звучания всего диапазона инструмента.

Цезура – латинское слово, означающее – рубить, сечь. Установление цезуры обычно сравнивают с расстановкой знаков препинания в словесной речи. Поэтому произвольно разрывать единое музыкальное целое так же недопустимо, как недопустимо прерывать начатую речь на полуслове. Цезуру надо понимать как грань между частями музыкального произведения или отдельными его построениями, а также как наиболее удобный момент для смены дыхания без нарушения музыкального построения.

Ярко выраженные признаки цезуры:

1. Для сохранения единства музыкального построения дыхание следует менять во время пауз, поскольку в момент паузы удобнее всего сменить дыхание. Однако при исполнении музыки, насыщенной большим количеством пауз, дыхание на каждой из них брать не следует, т.к. это приводит к быстрому утомлению играющего.

2. Удобным местом для смены дыхания являются остановки движения на относительно продолжительных звуках.

Если в музыкальной фразе есть и короткие, и более продолжительные звуки, то смену дыхания удобнее производить после продолжительного звука.

3. При непрерывно – равномерном мелодическом движении основанием для определения цезуры и смены дыхания является мелодико-ритмическая повторность музыкального материала.

Слабо выраженные признаки цезуры:

1. При смене гармонических функций.

2. При смене динамики.

3. При смене регистров (в скачках).

Не рекомендуется производить смену дыхания:

1. В момент задержания звука.

2. Перед проходящим звуком и после него.

3. Перед вспомогательным звуком.

4. В момент предъема.

5. После вводного тона.

Исключения из правил.

Бывают трудные места, когда дыхание взять просто негде; тогда можно позволить, по возможности незаметно, пропустить один звук, если он не имеет определяющего значения, и вместо него взять дыхание.

Лига говорит о связанности звуков фразы, но она ни в коем случае не может являться препятствием для смены дыхания. Поэтому музыкант должен найти момент, когда можно прервать лигу, не нарушая логики музыкального построения.

Но после того как дыхание взято, ни в коем случае нельзя выделять следующий за вдохом звук, его нужно взять как можно мягче, выполняя основное требование связанности исполнения.

Умение брать дыхание без нарушения структурного единства музыки является показателем высокой исполнительской культуры музыканта.

**Штрихи и техника исполнения**

Кроме дыхания на качество и красоту звука влияет работа языка, работа мышц ребер, диафрагмы, сила и подвижность губ, т.е амбушюрный аппарат. Амбушюр – совокупность губных и лицевых мышц, участвующих в звукоизвлечении.

В исполнительской практике духовиков применяются два основных вида атаки: твердая и мягкая, а также еще существует вспомогательная или комбинированная и фрикативная.

Сущность атаки заключается в том, что звук зарождается в момент отталкивания языка от звукообразователя, которым является трость или губы музыканта, при этом дается возможность скопившемуся в предгортаннике воздуху проследовать в инструмент. Этот момент и называется атакой. Разновидность атаки зависит от характера движения языка – энергичного или плавного. Для достижения твердой атаки язык должен более энергично отталкиваться от звукообразователя, как бы произнося слоги "ту", "та", "ти" – в зависимости от высоты извлекаемого звука.

Для извлечения мягкой атаки язык отталкивается от звукообразователя более спокойно и плавно, как бы произнося слоги "ду", "да", "ди". При вспомогательной атаке роль клапана выполняет не кончик языка, а его спинка. Это делается с помощью "произношения" слогов "ку", "ка", "ки" или "гу", "га", "ги". Для извлечения фрикативной атаки (fricate – латинское слово – "тереть") необходимо "произносить" слоги начинающиеся с согласных "ф", "к", "х", "т" в сочетании с гласными "а", "у", "и" и согласной "р", т.е. "фр", "кр", "фа", "ха" и т.д.

Слагаемые в исполнительской практике духовиков, можно разделить на пять групп в соответствии со способами их звукоизвлечения, т.е. атаки:

1. Штрихи, выполняемые твердой атакой.

Detache (фр. – "отделять") – штрих требует энергичной, ясной и четкой атаки, и полного выдерживания длительности звука не ослабевая на всем протяжении звучания.. При исполнении нескольких звуков на одном выдохе каждая последующая нота должна быть взята точно такой же плотной и четкой атакой, как и первая, независимо от темпа, с минимальными паузами.

Графического обозначения штрих не имеет; иногда обозначается знаком " – " над или под нотой

Marcato (ит. – "выделять", "подчеркивать") – штрих выполняется посредством активного, акцентированного концентрированного начала звука, с дальнейшим его ослаблением; окончание звука, независимо от длительности, должно быть филированным. В нотной записи обозначается маленькой вилкой " > ". Разновидностью маркато является штрих

Маркатиссимо. Это утрированный штрих с еще более четкой и отрывистой, чем при маркато, атакой звука на f, обозначается словом "marcatissimo".

Martele (фр. – "молотить", "чеканить") – штрих требует предельно четкого, жесткого, чеканного исполнения акцентированных звуков и выдерживания динамики до конца. В отличие от marcato, при мартеле звук не затухает. Обозначается знаком "", "".

Tenuto – прием извлечения отдельных, четких, но не акцентированных, предельно выдержанных по длительности звуков. В нотах обозначается, словом tenuto или продольными черточками над или под нотами.

Staccato (ит. – "отрывисто") – прием короткого исполнения звуков, обычно звучит половина записанной длительности. Обозначается точками над или под нотами.

Staccatissimo – звуки исполняются еще более коротко, чем при стаккато, предельно остро и сухо, максимально отрывисто (обычно звучит четвертая часть записанного звука), при очень твердой атаке звука. Эффект звучания этого штриха на духовых инструментах можно сравнить со штрихом струнных инструментов пиццикато (ит. "щипать"). При игре стаккатиссимо окончание звука осуществляется действием языка, путем произношения слога "тит". Обозначается словом "staccatissimo".

2. Штрихи, выполняемые мягкой атакой.

Nonlegato – (ит. – не связно). Звучание музыки при игре данным штрихом характеризуется мягкостью и выразительностью. При исполнении нон легато не следует выдерживать звуки до конца, звучит как бы три четверти записанного звука, а окончание должно быть обязательно естественным, мягким, без участия языка. В нот-ном тексте нон легато обозначается двумя способами: 1) черточкой и точкой над или под нотой, 2) точкой под лигой.

Portato – (ит. – "нести"). Длительность звука предельная. Способ связного и непрерывного исполнения звуков. Произношение мягкое, без всяких акцентов. Обозначается черточками, поставленными над или под нотами, и объединены общей лигой.

Portamento – (ит. – перенесение голоса). Певучее исполнение мелодии при помощи легкого, замедленного скольжения от одного звука к другому. Портаменто делает игру музыканта-духовика выразительной и тонкой. Обозначения не имеет.

3. Штрих, выполняемый фрикативной атакой.

Frullato – (ит. вращаться, свистящий). Специфический штрих духовиков. Исполняется с помощью кончика языка как бы произнося "фррр..." или "кррр...". Штрих очень труден для исполнения в верхнем регистре. При выполнении этого штриха рекомендуется немного продержать звук и затем применить штрих. В нотах обозначается словом "frullato", а также нотами с дважды или трижды перечеркнутым штилем.

4. Штрих, выполняемый комбинированной атакой.

Двойное staccato – двойная атака осуществляется парным повторением твердой и вспомогательной атаки на слогах типа "та-ка", "ту-ку", "ти-ки" и других. При овладении этим приемом необходимо обратить самое пристальное внимание на одинаковость произнесения обоих слогов. Двойное стаккато от простого отличается быстротой и легкостью звучания.

5. Штрихи не связанные с атакой.

(кроме первого звука)

Legato – (ит. –связно) Обозначается лигой .Переходы от одного звука к другому совершаются при непрерывном выдохе и неподвижном языке, атака производится лишь в начале первого звука.

Legatissimo – требует еще большей связности звуков, фразы. Иногда обозначается словом legatissimo.

Маркированное или акцентированное legato, акцент осуществляется с помощью резкой активизации выдоха. Обозначается знаками акцента соединенными лигой.

Glissando – (ит. – скользя). Способ последовательного заполнения интервала путем легкого скольжения по промежуточным звукам. Выполняется с помощью неполного нажатия вентилей или неполного прикрывания звуковых отверстий инструмента. Обозначается прямой или волнистой линией, идущей от одной ноты к другой.

Условные обозначения штрихов в эстрадной и джазовой музыке.

Сильный акцент с сокращением длительности звучания. Произносится слог "ДОТ". Применяется для подчеркивания отдельных звуков, аккордов и коротких музыкальных фраз.

Очень сильный акцент с сокращением длительности звучания насколько возможно, как бы произнося слог "ДТ".

Играть с вибрацией, похожей на трель. Применяется для создания эффекта неточной высоты звучания.

Губная трель. Применяется в кульминациях отдельными медными духовыми инструментами или группой целиком.

Скольжение снизу вверх после начала звучания в пределах указанной длительности. Скольжение заканчивается в момент перехода к следующему звуку, достигнув необходимой высоты. Дает эффект "смазывания" звука.

Подъем к ноте по хроматическому или диатоническому звукоряду, напоминающий форшлаг. Применяется в начале звучания музыкальных фраз и в кульминациях.

Понижение звука по хроматическому или диатоническому звукоряду. Применяется в конце музыкальных фраз и на заключительных аккордах.

Маркато (итал. – подчеркивать) – это акцентированное начало звука с последующим ослаблением его интенсивности. Обозначается в нотах акцентами (вилками).

Первостепенной же проблемой остается фактор случайности и неожиданности. Недоработка, недостаточное знание текста, волнение и страх, внутренний психологический и физиологический зажим, игра на пустой желудок могут преподнести множество сюрпризов. Дыхания попросту не хватит, оно станет куцым, дробящим фразу на множество мелких элементов, интенсивность звука уменьшится, вибрато приобретет характер дребезжания.

**Выступление на сцене с учениками**

Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Концертмейстер наравне с педагогом вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника. Одной из самых распространенных причин волнения перед сценой является внушенная извне мысль о возможном провале. Попав на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, она может развиться в опасное самовнушение. Во время выступления возможны разные неприятности, но концертмейстеру и педагогу важно проявить в этом вопросе педагогическую деликатность и мобилизовать ученика к следующему выходу на сцену. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Роль концертмейстера особенно важна на концертных и экзаменационных выступлениях.

Спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую –зависит только от концертмейстера.

Пианисту необходимо продумать все организационные детали, включая моменты переворота нот. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать разную реакцию – вплоть до остановки исполнения.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего юного солиста. Для этого сразу после настройки инструмента нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником. Очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу же, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры небольшим кивком головы, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм?

Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. Аккомпанирование 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 исполнителя 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. Бывает 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. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Концертмейстер также должен учитывать и возможности уровня исполнения юного солиста. Так, говоря о динамической стороне ансамбля, следует взять во внимание такие факторы, как степень общемузыкального развития , его технической оснащенности. В этих условиях хороший концертмейстер должен уметь оставаться «в тени» солиста, подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен, например,  характер фортепианных вступлений. Комичным будет звучание блокфлейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после чересчур яркого вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

 В итоге своей работы не лишним будет отметить, что работа концертмейстера многогранна. Она заключает в себе как творческую, так и педагогическую деятельность. В целом  специфика работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов требует от него особого универсализма, мобильности. В заключении хочется сказать, концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности. За редким исключением она не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он зачастую остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Но без профессионального концертмейстера не может быть грамотного, хорошего исполнения произведения.

**Психологический настрой концертмейстера**

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Изучение проблемы психологической компетенции концертмейстера в рамках деятельности школы искусств очень актуально, поскольку помогает развить навыки коммуникации в триединстве: педагог-учащийся (солист) или коллектив-концертмейстер. От качества межличностных отношений, от степени комфорта в общении между учеником, педагогом и концертмейстером зависит и окончательный результат концертного исполнения. Психологический фон на занятиях является важной составляющей творческой деятельности. Отличительной особенностью взаимодействия в контексте концертмейстерской деятельности является его гармоничность. Показателем эффективности является единство, согласованность ансамбля с солистом.

Часто, особенно среди педагогов, применяется в обучении принцип авторитарности, давления и натаскивания. Для концертмейстера такое общение неприемлемо. Чрезмерная активность аккомпаниатора на занятиях, проявляющаяся в отстаивании своего видения исполнения произведения, отрицательно сказывается на учебном процессе, поскольку в классе первостепенна роль педагога. Концертмейстер может лишь тактично высказать свое мнение, но окончательное решение остается за преподавателем. Противоположностью авторитарной манеры общения является безликое присутствие на уроке и пассивность аккомпаниатора. Такая безынициативность не вызывает вдохновения в учащемся и не развивает его музыкальность. Важно соблюдать «золотую середину» в творческом взаимодействии. Умение выйти за рамки «эго», заинтересованность, направленная вовне, для концертмейстера имеет полезное профессиональное преломление: приобретается навык слышания целостного звучания ансамбля.

В Детской школе искусств нередки случаи, когда педагог по уважительным причинам отсутствует на занятии. В этом случае вся ответственность за грамотное освоение материала, корректное общение и качественное исполнение в ансамбле с учеником возлагается на концертмейстера, который совмещает в себе педагогическую и исполнительскую функции. Исход урока будет зависеть от наличия или недостатка педагогического таланта концертмейстера.

Концертмейстеру и педагогу приходится работать с разновозрастными категориями детей и поэтому способы ведения занятий с младшими и старшими учащимися отличаются. Для учащихся младшего возраста более приемлем способ ведения урока, где преобладает коммуникативный аспект.  На этом этапе важны не исполнительские качества ребенка, а его заинтересованность в обучении, мотивация к продолжению творчества. К детям старшего возраста подход несколько иной. Они уже сознательно относятся к занятиям, заинтересованы процессом и испытывают желание развиваться музыкально. В этом случае важен не коммуникативный, а педагогический аспект, направленный на развитие профессионализма.

Говоря о взаимодействии педагога, ученика и концертмейстера в Детской школе искусств, обратим особое внимание на личностные психологические качества, которыми должен обладать концертмейстер. Составляющие его психологической компетентности, такие как: концертмейстерская интуиция, эмпатия, чутье, чувство такта нуждаются в более детальном рассмотрении. Наличие эмпатии в характере концертмейстера при контакте с солистом или инструменталистом помогает увидеть себя со стороны, почувствовать его настроение и эмоции и следовать единому с ним исполнительскому замыслу. Гибкость в общении, чувство такта дают возможность бесконфликтно выяснить неловкие моменты по поводу исполнения произведения, и преодолеть трудности коммуникации.

Работа концертмейстера постоянно связана со стрессовыми ситуациями. Это и волнение перед выступлением, и ситуации срывов, и непредвиденные остановки солиста в момент исполнения, ответственность за солиста и коллектив на концерте. Необходимой чертой характера здесь выступает чувство юмора – отличный антистрессовый фактор, помогающий сгладить неловкие ситуации. Обладателем такого ценного качества среди знаменитостей является Джеральд Мур – английский талантливый пианист-концертмейстер и музыкальный деятель. Его книга «Певец и аккомпаниатор» написана в юмористическом ключе, не теряя при этом глубины содержания. Быстрота реакции и мобильность также являются важнейшими составляющими деятельности концертмейстера. В случае перепутанного ребенком текста на концерте или внезапной остановки, он, не переставая играть, должен подхватить солиста и довести его до завершения. Уверенная игра, вдохновение, положительный настрой концертмейстера – все это помогает снять волнение и напряжение ребенка перед концертом. Если и произошел какой-то непредвиденный казус в исполнении, аккомпаниатор не должен обнаруживать этого недостатка перед публикой мимикой или жестами. Е. Шендерович в профессиональной деятельности концертмейстера на первое место по значимости ставил быстроту реакции, обеспечение удобства для солиста, способность «быть «музыкальным лоцманом» – уметь провести «исполнительский корабль» сквозь всевозможные рифы».

**Заключение**

Деятельность пианиста-концертмейстера в детских музыкальных школах не ограничивается только ролью аккомпаниатора, но и предполагает более широкие аспекты взаимодействия с детьми в процессе творческой ансамблевой деятельности. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить учащегося к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Для данной деятельности мало обладать высокотехничными навыками игры на инструменте. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, педагогики.

Также полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского и подросткового исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

**Список литературы**:

1. Гофман И. Фортепьянная игра. – Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Пер. с англ. М.: Музгиз, 1961. – 224 с.

2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Под ред. А.П. Зориной. Л.: Гос. муз. издат-во, 1961. – 71 с.

3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / Под ред. А.Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1972 г. – 80 с.

4. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Пер. с англ. М.: Радуга, 1987. – 427 с.

5. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: 1996. – 204 с.