**«Роль концертмейстера в воспитании учащихся ДШИ»**

«Нет, пожалуй, ни одной музыкантской профессии более всепроникающей в различные сферы музыкальной жизни, чем концертмейстер-пианист»

К. Л. Виноградов

Среди пианистов профессия концертмейстера очень распространена, так как он нужен буквально везде: на концертной эстраде, в хоровом коллективе, в хореографии, в музыкальном или оперном театрах, в преподавательской деятельности.

Концертмейстер — это универсальный пианист, который должен владеть обширным объёмом знаний в области музыки, бегло читать с листа, транспонировать, редактировать музыкальные тексты, делать переложения.

Пианист-концертмейстер работающий с учениками-солистами является помощником и наставником. Концертмейстер не выбирает себе партнеров, участники ансамбля являются представителями различных возрастов, что подразумевает разный уровень слухового и исполнительского опыта. Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность. Работа в классе требует от концертмейстера знания не только своей партии, но и владение сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностях инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения, что способствует более грамотному и чуткому сопровождению. Так же он должен владеть знаниями в области методики обучения игры на солирующем музыкальном инструменте и нередко при необходимости может заменять педагога по специальности.

Известный концертмейстер, профессор Московской консерватории Виноградов К. Л. пишет, — «что для педагога по специальному классу концертмейстер есть правая рука и первый помощник, и, самое главное — музыкальный единомышленник. А для солиста, по определению автора — концертмейстер является наперсником его творческих дел… »

Важнейшим критерием работы концертмейстера являются концертные и конкурсные выступления с юными солистами. Концертмейстер всегда должен быть на чеку, чтобы не произошло. Любая ошибка, сделанная юным солистом, должна быть исправлена концертмейстером. Забыл солист слова — незаметно подсказать, пропустил долю, фразу — мгновенно подхватить солиста. И ни в коем случае концертмейстер своим видом не должен показать публике, что была допущена где-то ошибка.

Особую сложность в ансамбле представляют ученики, у которых страдает ритмическая пульсация или недостаточно развита память на темпы. Иногда же солист просто в силу особого эмоционального состояния на сцене совершенно уверен, что он взял верный темп — причем отклонения бывают различные. Ученику может показаться, что темп нормален, в то время, когда со стороны, очевидно, что это чуть ли не предельная скорость. В этом случае концертмейстер имеет право очень деликатно, почти незаметно влиять, корректировать на сцене темповые отклонения от задуманного. Важной психологической установкой для концертмейстера всегда является, с одной стороны, — проявить себя личностью, художником, обладающим яркой индивидуальностью. С другой стороны, — проявить ансамблевую чуткость, подчиниться логике развития партии певца или инструменталиста. Нервная система, психологический настрой концертмейстера, играющего с учеником-солистом, постоянно должны быть направлены на партнера. Здесь уместно затронуть проблему лидерства в ансамбле. Бесспорно, партия солиста — партия главная, а потому изначально лидирующая. И если ученик-солист одарен, энергичен как музыкант, то иерархия подчиненности складывается естественно, в соответствии со значимостью партий исполнителей. Другая картина видится в том случае, если ученик ещё не в полной мере владеет профессиональными навыками, умением адекватно слышать себя со стороны, проявляет пассивность в реализации художественного замысла произведения. Нередко у таких учеников наблюдается бедность музыкальных представлений, неразвитость слухового контроля, однолинейное восприятие музыки. Поэтому, в этих случаях солисту-ученику необходима помощь пианиста, а значит ярче бас, акценты, возможно, подбодрить ученика кивком головы перед вступлением (во время выступления) и др. А иногда концертмейстер должен сдержать своей волей бурные необузданные эмоции ученика, особенно в ярких по динамике и быстрых по темпу произведениях. В любом случае нужна гибкость, координация исполнительских намерений ученика и концертмейстера, объединение их общим художественным замыслом музыкального произведения. Таким образом, можно сказать, что «концертмейстер, работающий в музыкальных учебных заведениях, выступает в нескольких ипостасях. На первом этапе работы над музыкальным произведением он наряду с педагогом по специальности — грамотный наставник, далее — умный эрудированный интерпретатор, помогающий ученику-исполнителю в постижении замысла музыкального произведения, и, наконец, в совместном сценическом выступлении — равноправный, тактичный, гибкий участник ансамбля».

Длительная совместная работа позволяет концертмейстеру достаточно близко познакомиться с характером и темпераментом юного исполнителя. Человеческий и творческий контакт устанавливается быстрее, когда черты характера дополняют одна другую. Для ансамблевой гармонии необязательны близкие отношения с учеником, достаточно уважительных. Но крайне важно, чтобы концертмейстер и ученик-солист чисто по-человечески были друг другу симпатичны. По словам французского дирижера Шарля Мюнша, тем, кто друг друга ненавидит нельзя разрешать участвовать в музыкальном исполнении. Особенно динамично развиваются отношения концертмейстера и учеников, занимающихся активной концертной и конкурсной деятельностью. Интенсивные межличностные контакты, их творческая и психологическая насыщенность, общность интересов и целей деятельности ведут к установлению доверительных, дружеских отношений. Это становится особенно возможным, если концертмейстер способен к сопереживанию, умеет проникнуть во внутренний мир ребенка, почувствовать его эмоциональное состояние, а, нередко, поддержать словом, вселить уверенность.

Никто не оспаривает ведущую роль педагога по специальности в вопросах предконцертной подготовки ученика. Но в условиях академического концерта, конкурсного выступления педагог всегда находится в концертном зале, он слушатель. Концертмейстер же, выступая партером в ансамбле, не только сопереживает, но и реальными действиями оказывает помощь и поддержку молодому музыканту. Дети очень отзывчивы на доброе и участливое отношение к ним. И если концертмейстер — это не просто должность и деловое выполнение служебных обязанностей, а старший, более опытный и заинтересованный музыкант, то именно с его появления в классе начинается самая интересная творческая работа.

Не следует забывать о правилах поведения концертмейстера на сцене. Вот некоторые из них:

1.Концертмейстер выходит на сцену на несколько шагов позади ученика — солиста.

2.Стул у рояля следует обходить только слева, к публике поворачиваться только лицом, а не спиной.

3.Ни в коем случае нельзя начинать играть произведение, не убедившись, что ученик готов как психологически, так и технически.

4.Если исполняется не одно произведение, а несколько, то ноты на рояле должны лежать с левой стороны от зрительного зала.

Не менее значимо поведение концертмейстера и после окончания музыкального произведения. Сценическая реальность такова, что когда отзвучала последняя нота произведения, концертмейстер остается в тени, а аплодисменты достаются солисту. Такова жизнь, и ничего обидного в этом нет. Если же в душе аккомпаниатора появляется обида или болезненное ощущение — он не концертмейстер, не партнер по своей натуре, потому что психологически надо ощущать успех солиста как общий успех. Стоит признать, что как среди слушателей, так и среди некоторых музыкантов считается, что концертмейстер — это что-то вроде актера второго плана, «вспомогательный персонал», выполняющий некую подсобную функцию. Против такого подхода неоднократно выступали известные концертмейстеры и педагоги. «Говорить о второстепенности функции аккомпаниатора неправомочно хотя бы потому, что фактура партии аккомпанемента в вокальных и инструментальных пьесах бывает настолько сложна, что часто требует от пианиста мастерства высокого класса». Мастерство это измеряется, конечно, не только элементарной синхронностью, выверенным балансом соотношения партий или легкостью преодоления чисто пианистических трудностей. Главное — в создании целостной впечатляющей звуковой картины-образа, рождающегося в совместном творческом акте партнеров. Подлинных мастеров, художников своего дела среди аккомпаниаторов не так уж и много; примечательно, что они встречаются реже (во всяком случае, обретают артистическое имя), чем хорошие пианисты-солисты. Пианист-аккомпаниатор, независимо от того, играет ли он с профессиональным солистом или с учеником — основа целого, всей воссоздаваемой музыки произведения. В руках его сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия сама дать не в состоянии.

И в заключении хочется сказать, что в музыкально-педагогической практике утверждается положение о том, что деятельность концертмейстера напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на музыкальное развитие учащихся-солистов, на уровень совместных концертных выступлений.

Литература:

Быкова О. В. Деятельность концертмейстера в учебном процессе ДШИ//Актуальные вопросы современной педагогики: III Международная научная конференция. — Уфа, 2013.

Виноградов К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. — М.: Музыка, 1988.

Задонская Е. М. Психология взаимоотношений участников камерного ансамбля // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001.

Кленова Н. М. В концертмейстерском классе (из опыта практической работы) // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001.

Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. — М. :Музыка, 1996