

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская музыкальная школа №1 им. Э.Бакирова»

Елабужского муниципального района

Республики Татарстан

Методическое сообщение

На тему:

« Особенности работы концертмейстера в классе домры».

Подготовил: Файрушина Альфия Адиевна,

Преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

МБУ ДО «ДМШ №1 им. Э.Бакирова» ЕМР РТ

Елабуга - 2023

Содержание:

1. Введение

2. Основная часть:

2.1. Задачи и принципы концертмейстера в работе с исполнителями инструменталистами.

2.2. Профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в классе домры.

2.3. Специфические особенности работы концертмейстера в классе домры.

2.4. Сложности концертмейстерской деятельности в классе домры и возможные пути их решения.

3. Заключение

4. Список используемой литературы

Введение

Концертмейстер – самая распространённая профессия среди пианистов. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

В творческом процессе педагога и ученика незаменимым звеном является концертмейстер. Он не только помогает ученику преодолевать психологические трудности на сцене, подготавливая его перед выступлением, но и вместе с педагогом осуществляет задумки над художественными, техническими и звуковыми проблемами.

В классе народных инструментов концертмейстер всегда должен следить за балансом звучания, разные регистры домры нуждаются в опытном сопровождении.

Самое главное в деятельности концертмейстера – вовремя уступить и вовремя повести. Надо играть ярко, выразительно, но соизмерять свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

При народном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность домры, да и вообще струнных, деревянных и духовых инструментов превышает в некоторых случаях, подвижность пальцев концертмейстера. Именно поэтому, хороший концертмейстер должен научиться профессионально владеть роялем. Мобильность, быстрота и активность реакции для профессиональной деятельности концертмейстера очень важны. Также хороший концертмейстер должен быть музыкально одарённым человеком, видеть и слышать всё произведение: форму, партитуру, услышать и разграничить фразировку солиста, уметь сразу охватить характер и настроение произведения.

За последние годы домра заняла почётное место в концертной жизни и отечественной педагогике. Непрерывно пополняющийся учебный и концертный репертуар домристов, включающий в себя переложения классических произведений, оригинальные сочинения и обработки народных мелодий, почти в полном объёме предполагает участие фортепиано. Активно развиваясь, такая область концертмейстерской деятельности, как исполнительство с домрой пока, так и не получила должного методического обобщения.

Работа в классе домры предполагает наличие у концертмейстера представлений об особенностях строения и звукоизвлечения на этом инструменте, знание стилистики оригинального домрового репертуара, умения находить адекватные звуковые решения и пианистические приёмы, эквивалентные штрихам на домре, но не всегда традиционные для классического пианиста.

Цель: раскрыть специфику работы концертмейстера в классе домры

Задачи:

- выявить основные задачи и принципы работы концертмейстера с инструменталистами;
- обозначить профессионально-личностные качества, необходимые для работы в инструментальном классе;
- охарактеризовать специфику домры как сольного инструмента и особенности домрового репертуара;
- рассмотреть специфические задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры.

2.1 Задачи и принципы концертмейстера в работе с исполнителями инструменталистами

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем хорошо играть на рояле. Специфика сольной и концертмейстерской деятельности столь различна, что не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Концертмейстерство является удачным примером универсального сочетания в рамках профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. Концертмейстер должен владеть необходимым комплексом знаний, умений и навыков для реализации своей деятельности.

В целях достижения полного ансамбля при работе с инструменталистом концертмейстер должен выработать осознание:

- общего исполнительского плана солиста;
- умение слышать партию солиста в мельчайших деталях;
- умение разнообразить звучание фортепиано в соответствии с различными штрихами и другими приёмами игры солиста;
- умение соразмерить звучность аккомпанемента в соответствии с особенностями данного инструмента и исполнительскими данными солиста.

Для успешной работы концертмейстер должен знать не только основные принципы ансамблевой техники, но и технические и тембровые возможности солирующего инструмента, учебный и концертный репертуар и его стилистические

особенности, а также методы репетиционной работы в ансамбле и совместной исполнительской работы над музыкальным произведением.

В работе над инструментальными пьесами концертмейстеру следует помнить, что звучание инструмента – солиста всегда отличается индивидуальным подходом к нему играющего. Так, при игре с домрой или балалайкой следует больше внимания уделять кантилене, так как специфика данных инструментов такова, что звук должен «дробиться» ударами медиатора.

Баланс звучания при игре с солистом-инструменталистом выстраивается с учётом особенностей инструмента, при этом следует помнить, что нижний регистр фортепиано зачастую может перекрыть любой другой инструмент и динамические оттенки здесь должны соблюдаться с поправкой на балансировку звучания и подчинены созданию ансамбля.

В остальном же работа над инструментальными произведениями протекает так же, как и над романсами, где надо определить характер, эмоциональное состояние и содержание исполняемого произведения. 3

В диссертации Островской Е.А. «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства» описаны основные принципы, в разработке которых нашли отражение этические правила концертмейстерской деятельности. **Основные принципы концертмейстерской деятельности:**

- заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему;
- высокий художественный уровень исполнения пианистом своей партии, что является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и служит эталоном для ещё не обладающего мастерством солиста;
- коррекция исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов;
- психологический - проявляется в создании концертмейстером в любых ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию между ним и солистом;
- создание единого «психоэмоционального поля» между солистом и концертмейстером, зависящего не только от интуитивных способностей концертмейстера, но и от стараний инструменталиста, общности их интересов на основе знакомых обоим произведений искусства, литературы, фильмов;

- формирование ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитание позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

2.2. Профессионально-личностные качества концертмейстера, необходимые для работы в классе домры

В союзе «солист-концертмейстер», в отличие от ансамбля равноправных партнёров, выполнение ансамблевых задач и ответственность за качество ансамбля ложатся практически полностью на пианиста. Таким образом, одним из важнейших условий эффективной работы концертмейстера становится степень сформированности его профессионально - коммуникативных качеств. Сущность этого понятия раскрывает в своей монографии «Формирование профессиональных коммуникативных качеств музыканта-исполнителя в процессе занятий камерным ансамблем» Е.П. Лукьянова и определяет их как «совокупность социальноориентированных, имеющих художественную направленность свойств личности, проявляющихся в активизации коммуникативной деятельности средствами музыкально - исполнительского искусства».

В состав профессионально-коммуникативных качеств музыканта-исполнителя Е.П. Лукьянова включает музыкально - сценическую общительность, ансамблевую адаптивность, деятельную **эмпатию** (от греч. *empathēia* — сопереживание) и художественную антиципацию. **Антиципация** — «предвосхищение, предугадывание событий, заранее составленное представление о чём-либо» — является принципиальной основой совместной деятельности музыкантов.

Как во время подготовки к исполнительскому процессу, так и в ходе музицирования исполнителям приходится постоянно регулировать, контролировать и координировать совместную деятельность благодаря способности человека предвосхищать, предугадывать грядущие события, действия, намерения и т. д. Концертмейстер должен обладать ансамблевой интуицией: хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру солиста, стремиться интуитивно проникнуться его намерениями.

Для успешной работы пианист должен обладать не только профессиональнокоммуникативными, но и психологическими качествами. Внимание концертмейстера — многоплоскостное, требует распределения между всеми составляющими ансамблевого исполнения и направлено не только на собственные исполнительские задачи, но и на контроль за звуковым балансом, звуковедением у солиста, за воплощением единства художественного замысла. Как в текущей работе, так и в концертных выступлениях очень важны такие качества концертмейстера как мобильность, быстрота и активность реакции, сильная воля и самообладание, позволяющие в случае ошибок солиста или собственных неудач, не переставая играть, сохранить ансамбль и благополучно довести произведение до конца. Перед эстрадным выступлением концертмейстер должен уметь снять излишнее волнение и нервное напряжение солиста, а на сцене — выразительным исполнением аккомпанемента с подлинно сценическим подъёмом передать солисту своё творческое вдохновение, помогающее ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Высокий профессионализм и безупречная музыкальная культура концертмейстера должны сочетаться с эмоциональной чуткостью и безупречной выдержкой, творческой изобретательностью и тщательным самоконтролем, трудолюбием и способностью к концентрации внимания, высокой степени ответственности и развитой мобильности, скромности и организаторской активности, требовательности к достижению художественного идеала и способности к самопожертвованию.

2.3. Специфические особенности работы концертмейстера в классе домры

В своей деятельности концертмейстер сталкивается с общими проблемами, характерными для данного вида работы в целом, а также решает специфические задачи, связанные с особенностями инструмента. Именно от специфики солирующего инструмента и репертуара зависит конкретное решение ансамблевых и пианистических задач, направленное на воплощение основных ансамблевых параметров: единства художественных намерений партнёров, синхронности звучания, динамического баланса, эквивалентности штрихов, тембрового слияния инструментов.

Домра интересна своими звуковыми возможностями. Огромное разнообразие специфических штрихов домриста, технические возможности его инструмента, богатство его тембра, разнообразие концертного репертуара для домры – всё это даёт большое поле деятельности для музыкантов – исполнителей.

Основные приёмы игры на домре — удар и тремоло дополняются за счёт применения приёмов, заимствованных из практики игры на других инструментах: пиццикато левой и правой рукой, натуральные и искусственные флажолеты, удар за подставкой, пиццикато вибрато и тремоло вибрато. Имеет место одновременное использование различных приёмов. Звук домры, извлекаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло — льющийся и певучий. Игра на грифе создает приглушённое, матовое звучание, а у подставки, наоборот, даёт открытый, слегка «гнусавый» звук, напоминающий банджо. Некоторую трудность представляет собой игра в верхних ладах из-за меньшего размера и сложности попадания. В целом, динамическая шкала может быть достаточно разнообразной: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато в левой руке и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Домра обладает обширными возможностями для музыканта-виртуоза, что с успехом применяется композиторами в сочинениях для этого инструмента.

Особенно тщательно нужно следить за одновременностью снятия звуков и аккордов, отсутствие которой чрезвычайно портят художественное впечатление от ансамбля. С точки зрения синхронности особого внимания требует такой приём, как флажолеты: для их взятия домристу необходимо чуть больше времени, чем для обычного удара, и в игре с неопытными исполнителями концертмейстер должен быть бдительным, чтобы момент появления звука у фортепиано и домры точно совпадал.

Основой организации фактуры, как и в любых аккомпанементах, должен быть бас, а звучание партии правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас-аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть лёгким и прозрачным, за исключением тематических произведений с обозначенной яркой динамикой.

Выстраивая динамический баланс, необходимо учитывать приглушённый характер звучания домры в нижней тесситуре (на струне ми), лёгкое, воздушное звучание флажолетов, когда звук фортепиано должен встраиваться в звук домры, мягкое звучание пиццикато вибрато. С другой стороны, плотное аккордовое звучание, особенно на тремоло нуждается в мощной поддержке фортепиано.

В поисках тембрового и динамического слияния с домрой концертмейстер должен стремиться к сухому, чёткому звукоизвлечению, что особенно сложно сохранить в параллельных с домрой пассажах. В таких случаях *legato* у пианиста должно быть *non troppo legato*, слегка маркированное, с очень резким отпусканием

клавиши после её нажатия. Этот приём в сочетании с предельно ровным ритмичным исполнением позволяет концертмейстеру решить не только проблему соответствия штрихов, но также и проблему синхронности в виртуозных фрагментах. Здесь необходимо отметить, что работа со струнными щипковыми инструментами подвигает концертмейстера на поиск новых пианистических приёмов, которые порой противоречат звуковым требованиям, предъявляемым в сольном исполнении, с целью достижения тембровой и артикуляционной идентичности звучания фортепиано и домры.

Педаль при игре с домрой должна быть прозрачной: в исполнении аккомпанемента типа «бас-аккорд» в быстрых эпизодах от её применения лучше отказаться. Традиционную педаль можно использовать в фортепианных соло, а также в кантиленных произведениях или фрагментах, когда фортепиано плавностью и мягкостью должно компенсировать возможный недостаток певучести домры на тремоло у учащихся.

Исполняя фортепианную партию в произведениях для домры, являющихся переложениями сочинений для других инструментов, концертмейстер должен стремиться к двоякой цели: с одной стороны, учесть специфику домры, а с другой — приблизиться к звуковому образу исполняемого сочинения в оригинальном виде.

Следующая составляющая репертуара для домры — оригинальные сочинения для этого инструмента. В исполнении концертов для солирующего инструмента с оркестром наиболее ярко должны проявляться дирижёрские, организующие функции концертмейстера. Пианист должен стремиться к оркестровому звучанию рояля, которое предполагает точность тембровых характеристик различных тем и подголосков, оркестровую мощь в тутти и оркестровых соло. В исполнении домровых концертов концертмейстеру необходимо подчеркнуть их характерность смелыми акцентами, ритмической заострённостью, яркостью контрастов, необычными красками, артистической подачей материала.

Одновременно с изучением произведения перед пианистом стоит задача проникновения в стиль изучаемого произведения. Таким образом, пианист, приступающий к работе над жанром вариаций на народные темы или пьесы в народном духе должен в какой-то степени преодолеть свой «академизм» и почувствовать дух импровизации и неутомимой фантазии, который рождает эта музыка.

Звучание рояля должно быть строго выверено под звучание домры. Аккомпаниатору следует помнить, что специфика исполнения на домре такова, что длинную ноту на ней невозможно протянуть, взяв струну один раз. Солист будет

вынужден постоянно поддерживать звучание ноты работой медиатора. От этого звук может стать неровным, с постоянным преобладанием динамических оттенков, либо **cresc.** либо **dim.** что противоречит замыслу автора. И здесь солисту должен помочь именно концертмейстер, проиллюстрировав верное звуковое исполнение.

Специфика извлечения звука на таком инструменте, как домра, такова, что в верхнем регистре у большинства исполнителей звук становится жёстким и менее певучим. Поэтому за ровностью звучания звука солист должен следить постоянно. Но и пианист должен учитывать особенности данного инструмента, и в верхнем регистре солиста помогать ему добиваться нужной краски более матовым звуком рояля.

Сочетание высокой техничности инструмента и певучести его тембра даёт возможность домристу иметь обширный и разнообразный концертный репертуар. В его репертуаре сейчас можно услышать и классику, и народные обработки, и джазовую, и современную популярную музыку.

Всегда нужно помнить, что два музыканта – солист и концертмейстер – исполняют одно произведение. Характер музыки, темп, динамика, фразировка, длительности нот и пауз, штрихи, развитие, агогика – всё это оба музыканта делают вместе, интерпретируют идентично, исходя из образа и стиля исполняемого произведения, передают вместе его единое настроение.

2.4. Сложности концертмейстерской деятельности в классе домры и возможные пути их решения

Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью. Концертмейстеру приходится приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста. Ещё труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твёрдо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. Что касается концертного исполнения с начинающим солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащённость, наконец, возможности конкретного инструмента, на котором он играет.

Несмотря на то, что по своему артистическому уровню солист является более слабым партнёром, он всегда играет ведущую роль. 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 вступлений и проигрышей. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, концертмейстеру следует исполнить вступление или проигрыш очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасёт ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. Концертмейстер обязан продумать все организационные детали, включая тот момент, 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 партнёра, если они начинают одновременно. К вопросу о том, когда начинать исполнение того или иного произведения. Нужно как можно раньше, ещё в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Обычно это умение у учащегося вырабатывает преподаватель и постоянно практикует этот навык с учащимся. Должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жёсткий темп и ритм?

Концертмейстеру, равно как и педагогу, нужно помочь юному солисту выявить свои, пусть скромные намерения и 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 приведёт, 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 распространённым 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 отрывать 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 всё 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. Ещё лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определённых частях формы.

В процессе плодотворной работы с солистом или коллективом происходит формирование и развитие музыкальных и общих способностей обучающегося (обучающихся), эмоциональных, чувственных качеств. Целенаправленное использование воспитательной силы концертмейстерского мастерства способствует всестороннему и гармоничному развитию личности.

Исполнительская деятельность органично связана с партией солиста. Концертмейстер помогает преодолевать все трудности, возникающие в процессе совместной работы, а именно: проблемы «дыхания», фразировки, звуковедения, ритмических особенностей произведения. В процессе исполнения аккомпаниатор – опора для солиста, его гармоническая основа и фактурное богатство. Следует подчеркнуть большое значение единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла у исполнителей. Процесс становления исполнительского замысла начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным воспроизведением его на фортепиано.

Индивидуальная работа над партией аккомпанемента включает в себя разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, правильное исполнение украшений, соблюдение «люфтов» (цезуры – моменты взятия дыхания с солистом), подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, чувство пульса, выразительность динамики, точная фразировка, профессиональное туше. В это же время - установление штрихов и темпа, соответствующего содержанию произведения. Существенное значение имеет внимательное отношение к музыкальному ритму, владение основами фортепианной культуры. Успех аккомпаниатора будет полноценным только после тщательно отработанной и откорректированной партии фортепиано. Одним из главных условий художественного исполнения является логика соотношения музыкальных звучностей, нарушение которой может исказить содержание музыки. Концертмейстер помогает исправлять ритмические неточности. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в партии солиста и триоли в сопровождении. Правильно выбранный темп и удачно сыгранное фортепианное вступление концертмейстера может погасить нервозность солиста. Следует отметить, что умение устойчиво держать в игре темп (как и память на темпы) у всех музыкантов всегда считалось весьма ценным свойством, а для концертмейстера это вещь абсолютно необходимая.

Следует отметить, что динамика, будучи неразрывно связанная с агогикой, фразировкой и артикуляцией, во многом определяет индивидуальный исполнительский стиль концертмейстера, его эстетическую направленность, характер интерпретации.

От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста. Чуткость концертмейстера всегда оценивается солистом. Каждый солист всегда благодарен своему партнёру, потому что без его поддержки не может быть осуществлено ни одно художественное намерение. И когда происходит слияние двух художественных намерений, тогда и возникает то чудо искусства, которое можно именовать подлинным ансамблем.

Заключение

Таким образом, творческая деятельность концертмейстера включает и исполнительскую, и педагогическую, и организационную, где музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста 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 завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

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

Данная работа рассматривает общие принципы работы концертмейстера в инструментальном классе, некоторые профессиональные и личные качества, необходимые концертмейстеру для осуществления своей деятельности, даёт краткую характеристику домры как сольного инструмента и домрового репертуара. Задачи концертмейстера анализировались с позиций выполнения им исполнительских, ансамблевых, педагогических и психологических функций, составляющих сущность концертмейстерской деятельности. Процесс становления исполнительского замысла:

- ознакомление с нотным текстом композитора и точным воспроизведением его на фортепиано;
- осознание художественной идеи, создание художественного образа произведения;
- эстетическая оценка музыкального произведения;
- создание исполнительской трактовки;
- концепция идеального продукта исполнительской деятельности.

Список литературы:

1. Варламов Д. И., Коробова О. А. Антипация в деятельности музыканта-концертмейстера // Музыковедение, № 5, 2012. С. 36–40.
2. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 3. Коробова О. Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера [Электронный ресурс]: <http://www.dissercat.com/content/antitsipatsiya-v-strukture-khudozhestvennotvorcheskoi-deyatelnosti-kontsertmeistera>
4. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972.
- Островская Е. А. Психологический основы деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/psikhologicheskieaspekty-deyatelnosti-kontsertmeistera-v-muzykalno-obrazovatelnoi-sfere-ins>
6. Пересада А. Н. Справочник домриста. Краснодар, 1993. 7. . Темнова Н. Н. Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры. Методические рекомендации // ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2012. 8. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 9. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка, № 4, 1969.