**Методические рекомендации по формированию комплекса музыкально-теоретических знаний и исполнительских навыков концертмейстера в детской школе искусств**

**Пояснительная записка**

В образовательном процессе детской школы искусств деятельность пианиста-концертмейстера занимает важное место. Совместно с педагогом он помогает ребенку выразить свое понимание музыкального произведения в образно-эмоциональной форме, приобщить его к миру прекрасного, выработать навыки игры в ансамбле. Серьезных, содержательных работ, освещающих специфику работы концертмейстера в детской школе искусств, с точки зрения профес­сиональных музыкально-теоретических знаний и исполнительских навыков, опубликовано очень мало.

В настоящей работе сделана попытка, восполнить этот пробел, так как для работы концертмейстеру необходимо владение основами и теории, и практики.

Исследования в области подготовки преподавателя-концертмейстера проводились такими известными специалистами, как В.И. Пустовит [1], Н.А. Крючков [2], А.П. Люблинский [3], Е.М. Шендерович [4]. Эти авторы подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Очень ярко, эмоционально и содержательно, с большим количеством примеров описывает свою исполнительскую деятельность Дж. Мур [5].

Полезные советы концертмейстерам, работающим с вокалистами и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержится в методических разработках Л. Живова [6], Т. Чернышовой [7], Е. Кубанцевой [8]. Эти авторы ставят целью помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить варианты их трактовок.

Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инстру­менталистами – единичны. Так о концертмейстерской работе в классе струн­ных смычковых инструментов ведут речь Е. Шендерович [4], Г. Брыкина [9], Е.И. Кубанцева [10].

Однако нельзя не отметить того факта, что в настоящее время мало кто из исследователей обращается к вопросам, непосредственно связанным не только со специальной подготовкой концертмейстера, но и характеристикой профессиональных компетенций его практической деятельности. К сожа­лению, методической литературы, освещающей вопросы концертмейстер­ской практики в детской школе искусств, крайне недостаточно. В то же время высокие достижения в сфере исполнительского искусства учащихся инструментальных отделений ДШИ возможны при обеспечении качест­венного аккомпанемента (а этому способствует развернутая методологичес­кая база).

Целью методической работы является систематизация научных исследований, методических разработок и практического опыта концертмейстерской деятельности и выработка методичес­ких рекомендаций по формированию комплекса музыкально-теоретических знаний и исполнительских навыков концертмейстера в детской школе искусств.

Задачи методической работы:

* определить общую систему профессиональных знаний концертмейстера;
* выявить основные исполнительские навыки концертмейстера;
* выделить наиболее важные положения в работе над выразитель­ными функциями аккомпанемента;
* разработать методические рекомендации по формированию музыкально-теоретических знаний и исполнительских навыков концертмейстера.

Методом исследования в работе стал анализ содержания и структуры учебного процесса концертмейстера ДШИ, а также определения его роли в музыкально-педагогическом процессе. Анализ существующих публикаций по проблемам исполнительской деятельности концертмейстера помог сформулировать специфику исполнения аккомпанемента. Наблюдения за практической работой концертмейстеров и обобщение собственного опыта работы в качестве концертмейстера детской школе искусств легло в основу анализа.

Практическое значение методической работы состоит в том, что разработанные методические рекомендации позволят начинающему концертмейстеру выстроить четкую систему музыкально-теоретических знаний, быстрее и качественнее выработать необходимые исполнительские навыки.

Работа состоит из пояснительной записки, двух основных разделов, заключения и списка литературы. В первом разделе раскрыт комплекс музыкально-теоретических знаний, необходимых для деятельности концертмейстера в детской школе искусств. Во втором – сформулированы основные умения и навыки концертмейстера и даны рекомендации по их развитию.

1. **Комплекс музыкально-теоретических знаний**

Сущность работы концертмейстера была сформулирована еще век назад Н.А. Римским-Корсаковым. В одной из своих статей великий композитор и педагог установил минимум требований, которые должны предъявляться к лицам, закончившим музыкальное учебное заведение. В этот минимум Н.А. Римский-Корсаков включал два совершенно обязательных требования [11, с. 39]:

* совместную игру с певцом;
* чтение с листа и транспонирование.

И хотя композитор, разумеется, не имел в виду концертмейстерскую работу в ее современном понимании, эти положения как нельзя точнее определяют работу аккомпаниатора.

Следует отметить, что сегодня сфера деятельности концертмейстера значительно стала шире и включает в себя не только совместную игру с певцом, но и совместную игру с солистом-инструменталистом, а так же аккомпанемент в классе хореографии. Немаловажно знать, что деятельность концертмейстера охватывает и такие аспекты как: философско-эстетический, отражающийся на характере исполнения произведения; психологический, включающий музыкальное восприятие.

Профессиональные компетенции современного концертмейстера включают в себя ком­плекс музыкально-теоретических знаний, который условно можно разде­лить на три группы:

1. Психологические:
* психология искусства;
* музыкальная психология;
* детская психология;
* психология общения.
1. Художественно-музыкальные знания:
* история музыки;
* литература;
* история искусства (театр, хореография, изобразитель­ное искусство);
* оркестровка;
* музыкальная форма.
1. Педагогические:
* дидактика;
* методика обучения игре на инструменте, которому предстоит аккомпанировать;
* методика обучения вокалу.

Первый группа знаний объединяет знания в области психологии. Очевидно, что деятельность концертмейстера связана с общением. Причем общение это многоплоскостное, так как концертмейстер является посредником между педагогом и учащимся. Поэтому психологические знания являются важным компонентом в его работе. Концертмейстеру необходимо постоянно учитывать возрастные особенности детей, ежедневно работая как с учащимися младших классов (начиная с 7лет), так и с выпускниками (до 16-17 лет). Работая в педагогическом коллективе, концертмейстер может пользоваться опытом знаний психологии общения и с их помощью выходить из возможных сложных ситуаций взаимоотношений.

Знание истории музыки является очень важной профессиональной ком­петенцией концертмейстера. Она помогает решить одну из основных задач его деятельности в ДШИ: знакомить учащихся с различными музыкальными стилями, жанрами исполняемых сочинений, их художественным содер­жанием. Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный ре­пертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей, овладеть стилем какого-либо композитора и уметь отобразить это в испол­няемых произведениях. Хороший концертмейстер проявляет большой инте­рес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жан­рами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром: даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, безусловно, поможет отразить стиль и образный строй испол­няемых произведений. Умение оперировать литературными ассоциациями, приводить учащимся примеры изобразительного искусства помогают пробудить у них эмоциональную отзывчивость и отобразить это в исполнении.

Знать правила оркестровки: особенностей игры на инструментах симфо­нического и народного оркестра концертмейстеру просто необходимо, так как некоторые аккомпанементы инструментальных произведений репертуара ДШИ являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. В этих случаях пианисту желательно ознакомиться с оркестровой партитурой сочинения и желательно со звукозаписью, чтобы иметь пред­ставление об оркестровых красках оригинальной версии. Фортепиано не может точно передать тембровую окраску тех или иных инструментов, но стремиться к этому нужно. Концертмейстер должен иметь развитый тембральный слух, уметь играть клавиры музыкальных произведений различных компо­зиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; уметь перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора. Концертмейстер должен приблизить фортепианную партию клавира к партитуре композитора, к оркестровой красочности, а отсюда и к музыкально-сценической образ­ности. Знание основ оркестровых стилей композиторов поможет более точно воплотить замысел конкретного сочинения. Оркестровка Моцарта, Глинки, Даргомыжского, безусловно, отличается от оркестровки Римского-Корсакова, Вагнера, Чайковского, Глазунова. Концертмейстер должен иметь представление о составе оркестра, масштабах его звучания в произведениях того или иного композитора.

Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способ­ность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний – все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер как педагог дополнительного образования детей занимается учебно-воспитательной работой. Совместно с педагогом, обучающим игре на инструменте (или педагогом по вокалу), концертмейстер приобщает учащихся к миру прекрасного. В этой связи концертмейстер должен обладать знаниями в области дидактики – научной теории, изучающей проблемы обучения. Дидактика раскрывает закономерности усвоения знаний, навыков и формирования убеждений, определяет объем и структуру содержания образования. Знание дидактики поможет концертмейстеру лучше разобраться в вопросах содержания обучения и воспитания, понять, как протекает мышление учащихся в процессе изучения музыкального произведения.

Функции концертмейстера, работающего в детской школе искусств с солистами (инструменталистами и певцами), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку часто сводятся к разучиванию нового репертуара, умению корректировать исполнителя в отношении точности интонирования, построения музыкальных фраз, передачи замысла композитора и других тонкостях исполнительства. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста специфических навыков и знаний, педагогического чутья и  такта.

Работа концертмейстера строится  по-разному  в  зависимости от способностей учащегося, его особенностей восприятия и интерпретации музыкального произведения. Разбор нового произведения начинается по фразам и отдельным предложениям. Но иногда бывает полезно исполнить произведение целиком, после чего указать учащемуся на ошибки и добиться их устранения.

На концертмейстера возложена ответственная задача – ознакомить ученика с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Установить творческий, рабочий контакт с солистом нелегко, но такой контакт нужен: между солистом и концертмейстером необходимо полное доверие. Для педагога по спецклассу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – наперсник его творческих дел, помощник, друг, наставник, тренер и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер. Оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, творческой собранностью, волей, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами и в собственном музыкальном совершенствовании.

1. **Основные исполнительские навыки концертмейстера**

Для того чтобы быть хорошим концертмейстером, пианист, прежде всего, он должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в художественно-музыкальном плане. 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 (навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т.п.).

Уметь читать с листа фортепианную партию любой сложности, пони­мать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого во время исполнения – это важные умения концертмейстера. Играя аккомпа­немент, концертмейстер должен видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки, и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выраже­нию. Концертмейстер должен научиться быстро, осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру, сразу отличая существенное от менее важного.

Уметь транспонировать текст средней трудности полезно и необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами.

Важным навыком в работе аккомпаниатора является умение компенси­ровать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надоб­ности – незаметно подыграть мелодию. Опытный концертмейстер отличается знанием приемов игры на инструментах, умением «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент.

**Чтение аккомпанемента с листа.** Приобрести навык свободного чтения нот можно лишь при системати­ческой работе. Когда знаменитого пианиста Иосифа Гофмана спросили, как легче всего научиться читать с листа, он ответил: «Нужно много играть с листа, причем как можно быстрее, хотя бы на первых порах и вкрадывались кое-какие мелкие неточности. При быстром чтении вы разовьете способность глаза, как говориться, «схватывать», а это в свою очередь облегчит вам чтение деталей» [12, с. 176].

Если обратиться с аналогичным вопросом ко всем пианистам-практикам или концертмейстерам, владеющим навыком чтения с листа, они ответят нечто подобное: «Чтобы научиться читать с листа, нужно много читать с листа» [13, с. 24].

Итак, без постоянной, систематической практики этот навык выработать невозможно. Однако чтение с листа представляет собой не просто «прогла­тывание» текста, оно предполагает и логический анализ того, что вы читаете. Необходимо не только без остановок, в подвижном темпе исполнить то или иное произведение, но и воспроизвести его образно-эмоциональный строй, характерные стилистические особенности – это очень важно.

Прежде, чем начать аккомпанировать с листа, концертмейстер должен:

1) мысленно охватить весь нотный текст, представить себе характер и настроение музыкального произведения.

2) определить основную тональность и темп.

3) обратить внимание на изменение темпа, размера, тональности.

4) уяснить динамические градации, указанные автором как в фортепиан­ной партии, гак и в партии солиста. Нужно учитывать, что некоторые указания (например, tenuto) даются иной раз только в партии солиста и не отражаются в фортепианной партии.

Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Научиться зрительно охватывать музы­кальный текст, не разбирая его подробно ноту за нотой, – одно из главных условий чтения с листа. Умение сразу понять, как строится произ­ведение, какова его структура, художественная идея и, соответственно, его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение, – в этом и есть цель данного навыка. Если музыкант умеет охва­тывать такого рода «партитуру» (а у концертмейстера она трехстрочная), то он сможет развить в себе остальные качества, в частности овладеть транспонированием.

Впрочем, надо сказать, что момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе самого аккомпанемента, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению. Фактически воплощение только что прочитанного нотного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный аккомпаниатор переворачивает страницу за один, а то и за два такта до того, как она им доиграна до конца. Другими словами, видение текста концертмейстером должно несколько опережать исполнительский момент (хотя бы на такт вперед), чтобы быть в состоянии улавливать и отражать в аккомпанементе ритмические, темповые и динамические нюансы сольной партии. Б.В. Асафьев вспоминает о том, как читал с листа оперные клавиры Ф.М. Блуменфельд, который, играя, видел «внутренним взором партитуру, – и начиналось волшебство: он ежемгновенно импровизировал переложение, свою транскрипцию» [14, с. 74]. Следовательно, концертмейстер, владеющий навы­ком чтения с листа, будет предвидеть исполнительские намерения партнера и станет соответственно строить свой аккомпанемент. В дальнейшем можно научиться вычленять наиболее важные компоненты текста, а в некоторых местах импровизационно изменять фактуру фортепианной партии.

При чтении аккомпанемента с листа концертмейстер должен настолько хорошо ориентироваться на клавиатуре, чтобы ему не нужно было слишком часто на нее поглядывать, и он бы мог мобилизовать все свое зрительное внимание на непрерывном осознании нотного 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.

Особо следует остановиться на основном условии чтения аккомпа­немента с листа – ни в коем случае нельзя останавливаться. Если вы останав­ливаетесь – это уже не чтение с листа, а просто разбор нот. Любой концертмейстер-практик подтвердит этот вывод. Вот что пишет Л.М. Живов: «При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с певцом категорически запрещаются всякие остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает певца остановиться» [15, с. 338].

Поскольку пианист, читающий с листа трехстрочную партитуру, нахо­дится несколько в ином положении, чем читающий привычную двухстроч­ную фортепианную фактуру, следует методику овладения чтением с листа в концертмейстерском классе построить несколько иначе. Навык чтения с листа трехстрочной партитуры формируется из двух стадий:

1. Постепенный охват трехстрочной партитуры (играются толь­ко сольная партия и басовая линия).

2. Охват и исполнение всей фактуры, и умение сделать двухручное переложение трехстрочной партитуры. Фактура воспроизводится не буквально так, как она написана (поскольку это часто не представляется возможным), а расположение аккордов приспосабливается к возможностям своих рук, иногда меняя последовательность звуков, снимая удвоения. При этом сохраняется звуковой состав аккордов и, собственно, гармоническое развитие в целом.

Таким образом постигаются особенности соотношения горизонтальных линий, мелодии и баса, модуляционное движение и направленность гармо­нического развития.

Умея «схватывать», быстро анализировать музыкальный текст, кон­цертмейстер начинает видеть всю музыкальную фактуру, а не только свою партию. Кстати, если при чтении с листа следить лишь за своей партией, можно разойтись с партнером.

За годы обучения и работы у концертмейстера обычно вырабатывается система мышечных рефлексов, которые приносят особую пользу при чтении с листа, так как помогают моментально ориентироваться на клавиатуре. Пианист привыкает к расположению на нотном стане и рефлекторно ощу­щает их на клавиатуре.

Объясню это подробнее. Внешняя форма аккордов, фигурации и других структур, часто повторяющихся в фортепианной литературе, вырабатывает моментальную реакцию мышечного аппарата – руки пианиста рефлекторно принимают форму, соответствующую фактуре данного музыкального отры­вка. Можно вспомнить, что Ф. Бузони, составляя свои упражнения для фор­тепиано, отмечал, что в фортепианной литературе почти все пассажи могут быть приведены к нескольким стереотипам. С.И. Савшинский утверждает – необходимо «... находить форму руки, соответственно слуховому представ­лению аккорда или пассажа» [16].

Но мышечные рефлексы могут рассматриваться шире, чем в применении только к какому-то определенному аккорду или к группе нот. Быстрота и плавность чтения нот с листа в немалой степени зависят от способности ориентироваться при игре по графическим абрисам нотной записи, по кон­турным очертаниям нотных структур. Схватывая с одного взгляда рисунок и общее направление движения мелодии, узнавая наиболее распространенные стереотипы по присущему им внешнему облику, можно достаточно быстро воспринимать единую и цельную «нотную картину» В итоге будет получен ощутимый выигрыш в скорости прочитывания, поскольку отпадает нужда в трудоемкой и кропотливой процедуре «опознавания» каждой отдельной ноты.

При работе над чтением с листа одним из самых необходимых факторов является умение расчленить фактуру сочинения на составные гармонические, мелодические комплексы, ощутить характерность присущую различным композиторским стилям. Естественно, каждый композитор записывает свои произведения нотами, но у каждого из них есть свой внешний музыкальный рисунок, идущий от звучания произведения. Сочетание этих двух обстоя­тельств и составляет специфику стиля композитора. Так, например, харак­терной особенностью мелодики П.И. Чайковского является поступенное гаммообразное движение при минимальных скачках, подавляющее большин­ство плавных ходов, плавных гаммообразных построений. Моцарта отличает кристальная простота: его полифония прозрачна, фактура ясна, ритм определенен, стабилен. Для Рахманинова характерна густая фактура, обилие подголосков, сочетание двух восьмых с триолями, выражающее состояние эмоционального напряжения. Контрастность подобного сопоставления помогает ощутить стиль композитора. Подобные приемы нотного письма и подводят нас к пониманию композиторского стиля.

Читая с листа незнакомое и достаточно трудное произведение (причем это необходимо делать в темпе), вряд ли возможно, да и необходимо, с пунктуальной точностью воспроизводить на инструменте каждый знак нот­ного текста. Не случайно, знающий свое дело концертмейстер зачастую придерживается следующего «кредо»: минимум нот – максимум музыки. Разумеется, чем квалифицированнее в чтении музыкант, тем меньше допус­кается им текстовых сокращений, однако в сложных по пианистической структуре сочинениях к ним прибегает практически каждый. Суть в том, где и что можно сокращать.

Таким образом, одним из важных аспектов деятельности концертмей­стера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профес­сиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДШИ часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в обороте 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.

**Транспонирование.** Концертмейстеру школы искусств, помимо чтения с листа, совершенно необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность. Умение транспонировать входит в число непременных условий, определяющих его профессиональную пригодность. В вокальном или хоровом классе ДШИ 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. Без умения транспонировать сложно будет работать и в классе духовых инструментов. Для успешного аккомпанемента в транспорте пианист 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, составляющий интервал увеличенной примы (например, из До минора в До-диез минор), достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков.

Транспонирование на интервал малой секунды в некоторых случаях можно представить как переход в тональность, смещенную на увеличенную приму (например, переход из До мажора в Ре-бемоль мажор, который мыслится пианистом как До-диез мажор).

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.

В процессе транспонирования с листа нет времени для мысленного пере­вода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение аккомпаниатора мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, секстаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т.д. Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в следующей последо­вательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию. Транспонирование с листа на кварту чрезвычайно сложно и на практике редко встречается.

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 ключе, 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 ключе, но с обозначением «на две октавы ниже».

Самым верным из всех Е. Шендерович считает «метод интервального перемещения» [4]. Каждый пианист в течение своей исполнительской прак­тики привыкает автоматически переводить зрительные ощущения в ощуще­ния мышечные. Видя октаву или трезвучие, он ставит руку в нужное поло­жение и берет их определенной стандартной аппликатурой. Важно только осознавать эти элементы, и надобность переводить каждую ноту в новое значение отпадает.

При транспонировании знакомого произведения, как и 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.

Необходимо отметить, что при транспонировании знакомого произве­дения на первом месте находится слух, на втором – зрение. При транспо­нировании малознакомого произведения – на первом месте зрение, на втором слух. В первом случае помогает память. Иногда ноты даже мешают, ибо память подсказывает лучше нот. Во втором случае помогают музыкальные представления, умение домыслить начатую фразу (таблица 1).

Таблица 1.

**Отличительные особенности транспонирования знакомого и незнакомого**

**произведения**

|  |  |
| --- | --- |
| Транспонирование знакомогопроизведения | Транспонирование знакомогопроизведения |
| 1. Слух
2. Память
3. Зрение
 | 1. Зрение
2. Слух
3. Музыкальное представление
4. Память
 |

Таким образом, методика транспонирования знакомого и незнакомого произведений отличается в порядке включения анализаторов и мыслительных процессов.

**Навыки подбора по слуху и импровизации.** В данном разделезатрагиваются лишь самые общие аспекты методики овладения навыками импровизационного аккомпанирования на фортепиано по слуху. Задача подробного освещения данной темы в настоящей работе не ставилась. Проблема развития навыков импровизации до настоящего времени остается мало изученной и должна составлять тему отдельного исследования. Частично вопросы практического обучения фортепианной импровизации рассма­триваются в работах А. Маклыгина [17] и Г. Шатковского [18], обратившись к которым, интересующийся пианист, может постичь основы творческого музицирования.

Специфика концертмейстерской работы на занятиях в ДШИ требует от концертмейстера мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться ее удобными вариантами, аранжировкой. «Способность подбирать сопровождение, аккомпанировать по слуху предполагает наличие у концертмейстера импровизационных умений» – подчеркивает в своей статье И. Крюкова [19, с. 124]. Подбор аккомпанемента по слуху является не репро­дуктивным, а 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.

Концертмейстер должен владеть навыками импровизации, то есть спо­собностью играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.

Гармонизация мелодий по слуху, в отличии гармонизации как способа решения задач по курсу гармонии, – практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровож­дения. Психологическими предпосылками формирования гармонизации по слуху являются внутреннеслуховые и мыслительно-аналитические процессы. Суть первых – в произвольном оперировании гармоническими представле­ниями, в создании обобщенного гармонического образа вокальной или инструментальной мелодии. Для успешного подбора гармонии к мелодии необходима достаточная степень автоматизации внутреннеслуховых процессов (сенсорные навыки).

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мело­дии – ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, баркарола, лирическая песня и т.п.). Неоспоримой основой сопровождения многих медленных протяжных, а также маршевых мелодий является аккордовая вертикаль – традиционная формула «бас-аккорд». При отсутствии в мелодиях легко определяемых признаков указанных жанров (подвижных, шуточных, энергичных, с нацио­нальным колоритом, джазовых) акцент должен быть сделан на выявлении их характера и 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).

Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать, при необходимости, формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в подобном эпизоде). Концертмей­стер должен также в совершенстве овладеть навыком дублирования сольной мелодии в фортепианной партии. Этот требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с начинающими, на этапе разучивания музыкального произведения.

Импровизация аккомпанемента по слуху, в отличие от аранжировки нотного оригинала, является одноразовым исполнительским процессом и осуществляется после обязательной мысленной подготовки. Творческие про­цессы в ходе мысленной подготовки протекают без опоры на исполнитель­ские пробы реального звучания. Согласно данным музыкальной педагогики, такого рода творческая работа «в уме» относится к высшим проявлениям внутреннеслуховых способностей. Поэтому предполагается наличие у кон­цертмейстера хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

**Заключение**

Концертмейстер – самая востребованная профессия среди пианистов. Он необходим буквально везде: и в учебном классе, и на концертной эстраде, в хоровом коллективе, в оперном театре и в хореографии. Солист и  пианист (концертмейстер) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Аккомпанемент – это искусство ансамбля, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, которая не исчерпывается чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильно ставить вопрос не об аккомпанементе, а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Деятельность концертмейстера довольно многогранна. Концертмейстер – это не просто аккомпаниатор, деятельность аккомпаниатора подразумевает лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики, умение подсказать путь к исправлению недостатков.

Концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует особого призвания, высокого музыкального мастерства и художественной культуры.

**Список литературы:**

1. Пустовит В. И. Концертмейстерский класс / Отв. ред. Э. Ф. Новикова. – Программы педагогических институтов. – М.,1987.
2. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л., 1961.
3. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.
5. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / Перевод с англ. и предисловие В.И. Чачавы. – М.: Радуга, 1987.
6. Живов Л. О работе концертмейстера: сб. статей / ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
7. Крючков Н.  Искусство аккомпанемента, как предмет обучения. – М.: Музыка. – 1961.
8. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. – М.: Академия, 2002 .
9. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. – 1999. – № 2.
10. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. – № 2.
11. Методические записки по вопросам музыкального образованна: сб. статей: Вып. 3 . / Ред.-сост. А. Лагугин. – М.: Музыка, 1991.
12. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961.
13. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1988.
14. Асафьев Б. Памятка //Сов. Музыка. – 1963. – № 4.
15. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1996.
16. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: Композитор, 1961.
17. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1: Элементарная гармония. Учебное пособие для педагогов детских музыкальных школ. – М.: Престо, 1994.
18. Шатковский Г.И. Сочинение и импровизация мелодий: методическая разработка для преподавателей детских музыкальных и школ искусств. – М., 1989.
19. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980.