МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

"ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №2" ГОРОДА СМОЛЕНСК

**РЕФЕРАТ**

**"ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ"**

Выполнила:

Концертмейстер ДШИ №2

Мочалюк И. Т.

г. Смоленск

2012 год

**Содержание:**

1Введение

1. Задачи и специфика работы концертмейстера

А) История возникновения понятий (терминов) «концертмейстер» и «аккомпаниатор».

Б) Навыки, знания и умения, которыми должен обладать хороший концертмейстер.

В) Творческие аспекты деятельности и психологические качества концертмейстера.

Г) Чтение с листа. Поэтапная методика овладения.

Д) Транспонирование.

 3. Работа концертмейстера с учащимися различных специальностей

 А) В вокальном классе

 Б) На занятиях хора

 В) В ансамбле с солистами-инструменталистами

 4. Заключение.

 5. Библиография.

1. **Введение.**

Концертмейстер и аккомпаниатор – самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе – по всем специальностям (кроме собственно пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера и аккомпаниатора не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам, якобы, не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция.

Солист и пианист (аккомпаниатор) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразно практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанемента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М. Мусоргского, В. Сафонова, Ф. Блюменфельда. Великие советские пианисты Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер, Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов-ансамблистов. Выдающийся английский пианист Дж. Мур выступал аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д. Фишер-Дискау, Э. Шварцкопф, Э. Минухин.

Со временем исторически объективные процессы обусловили тенденцию узкой специализации (в средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства), что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому – выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М. Бихтера, С. Давыдовой, М. Карандашовой, А. Ерохина, В. Ямпольского, Е. Шендеровича, В. Чачаева и других. В настоящее время в России стали проводиться конкурсы- фестивали концертмейстеров, на которых помимо состязаний музыкантов обсуждаются такие проблемы, как «несоответствие сложнейших задач, стоящих перед концертмейстером (его роли в ансамблевой работе с солистом, его значения в развитии музыканта и его вкладе в конечный художественный результат), и того места, которое по большей части отводится аккомпаниаторам, а также диспропорции в уровне оплаты музыкантов».

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» и Е. Шендеровича «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Немало ценного материала, в том числе практических советов концертмейстерам, содержится в книге Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор».

Полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами, и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержатся в статьях Л. Живова, Т. Чернышовой, Е. Кубанцевой, И. Радиной. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок. При этом внимание обращается на содержание, композиционную структуру, характер фактуры, особенности поэтического теста, специфичность партии певца.

Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами единичны. Так, о концертмейстерстве в классе струнных смычковых инструментов ведут речь Е. Шендерович, С. Урываева, Г. Брыкина. Специфика деятельности концертмейстера в работе с хором почти не затрагивается в литературе. Здесь следует отметить очень краткие заметки, принадлежащие А. Осиповой, О. Абрамовой, Т. Стрельцовой, Е. Кубанцевой. Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера хореографических классов и коллективов в музыковедческой литературе практически не освещены. Научные и методические работы, специально посвящённые деятельности концертмейстера школы искусств, нам не известны. В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкально школе и школе искусств занимает почётное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребёнка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

1. **Задачи и специфика работы концертмейстера.**

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. akkompagner – сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

«Концертмейстер – пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и на концертах» (Кубанцева). Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образов, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

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

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

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

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохо пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьёт в себе чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык сорганизовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижёрскую сетку и т.п. В то же время в искусстве концертмейстера с особой силой проявляются такие краеугольные составляющие деятельности музыканта, как бескорыстность служения красоте, самозабвение во имя солирующего голоса, во имя одушевления партитуры.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одарённостью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трёхстрочную и многострочную партитуру, сразу отличая существенное от менее важного.

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, аналогично тому, как это было в позапрошлом веке. Перечислим, какие же знание и навыки необходимы концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в школе искусств.

* В первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого. Играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению.
* Владение навыками игры в ансамбле.
* Умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что полезно и необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами.
* Знание правил оркестровки, особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей «До» - для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха, умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора
* Умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырёхголосные хоровые партитуры
* Знание основных дирижёрских жестов и приёмов
* Знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки. Быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию
* Для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, желательно немецкого и французского языков, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках. В первую очередь – окончания слов, особенности фразировочной речевой интонации
* Знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомлённость об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актёров на сцене, умение одновременно играть и видеть танцующих, умение вести за собой целый ансамбль танцоров, умение импровизировать (подбирать) вступления, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии.
* Знание русского фольклора, основных обрядов, а также приёмов игры на русских народных щипковых инструментах – гуслях, балалайке, домре;
* Умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.
* Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. 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 пропадёт даром; даже если впоследствии определится узкая сфера деятельности аккомпаниатора, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

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

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск ещё не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно 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 осведомлённость в смежных областях знаний – всё это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, а слуховое внимание, которое представляет основу основ ансамблевого музицирования, занято звуковым балансом, ведением звука у солиста. Ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный 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 передаётся партнёру и помогает ему обрести уверенность психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, произошедших на эстраде, он должен твёрдо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки – недопустимо. Как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста помимо аккомпаниаторского опыта ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если ты не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДМШ часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в обороте в работе с учащимися разных специальностей, не создаёт условий для заучивания текстов, и их приходится играть по нотам. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде, чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Надо учитывать, что некоторые указания, например tenuto, даются иной раз только в вокальной партии и не отражаются в фортепианной. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание всё время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный аккомпаниатор переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться на клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на неё поглядывать, и он мог бы мобилизовать всё своё зрительское внимание на непрерывном осознании линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с певцом или солистом-инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и заставляет солиста остановиться.

Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения. Нужно в любом материале уметь отделить главное от второстепенного. Тогда открывается возможность читать текст не нота за нотой, а суммарно, крупными звуковыми комплексами, также, как протекает и процесс чтения словесного текста. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру сложного сочинения. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и чётко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

«Прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключённого в этом тексте» - подчёркивает Н. Крючков. Для этого чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек, заканчивая музыкальными фразами, периодами и т.п. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и даёт этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку.

При комплексном подходе к прочтению нового музыкального текста главной задачей является правильное расчленение текста на комплексы звуков, образующих в совокупности осмысленное сочетание. Единовременный охват сопряжённых звуков вызывает слуховое представление, которое закрепляется в музыкальной памяти. Накопление в памяти слуховых представлений в дальнейшем ускоряет процесс чтения с листа. Одной из наиболее распространённых форм типовых связей является связь звуков в гармоническом плане и связь гармонических комплексов друг с другом.

На этапах тренировки чтения с листа эффективен приём сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику её развития. Последовательность полезно играть с точным соблюдением длительности каждого аккорда, без повторений одного и того же аккорда на метрических долях. При этом подчас обнаруживается интересный ритм, образуемый сменой гармоний. После достаточной тренировки такие представления возникают чисто мысленным путём, без предварительного проигрывания и являются одним из важнейших условий быстрой ориентировки в тексте нового произведения. Для чтения нотного текста, изложенного на трёх и более нотных станах, (в вокальных и инструментальных произведениях с сопровождением рояля) быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование.

Для хорошей ориентировки в нотном тексте аккомпаниатор должен выработать комплексное восприятие и в отношении методических связей. Мелодическое движение быстрее воспринимается, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью. Образующиеся при этом слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и мышечно-тактильными ощущениями. При повторной встрече с подобной интонацией (восходящее, нисходящее, арпеджированное движение, опевание и т.п.) пианист легко её узнаёт и почти не нуждается во вторичном разборе. Единовременный охват мелодических образований, начиная от простейших интонационных ячеек до развёрнутых мелодий, особенно важен при прочтении полифонизированной ткани, что встречается в аккомпанементах нередко.

При чтении аккомпанемента с листа, помимо умения расчленить фактуру сочинения на составные гармонические и мелодические комплексы, важно ощутить характерность, присущую различным композиторским стилям. Так, для Бетховена типично построение тем и аккомпанемента на ходах по звукам аккордов и диатоническим гаммам. В популярных романсах А. Бородина часто повторяются поначалу непривычные в чтении с листа секундовые и квартовые сочетания в гармонии. Трудно представить себе фактуру Й. Брамса, в которой не присутствовали бы терции и сексты. Раскрывая роман Брамса, концертмейстер может предвидеть звуковые и аппликатурные сочетания, которые характерны для фактуры этого композитора. Моцарта отличает кристальная простота: его полифония прозрачна, фактура ясна, ритм определён, стабилен. Для Рахманинова характерна густая фактура, обилие подголосков, сочетание двух восьмых с триолями, выражающее состояние эмоционального напряжения. Контрастность подобного сопоставления помогает ощутить стиль композитора. Чтобы овладеть композиторским стилем и не быть застигнутым врасплох при игре с листа нового произведения, пианисту нужно играть подряд много его сочинений.

Чтение с листа аккомпанемента – процесс ещё более сложный, чем чтение обычного двухручного изложения. Читающий с листа часть трёхстрочной и многострочной партитуры должен зрением и слухом следить за солистом или другими исполнителями и координировать с ними своё исполнение. Поэтому для чтения с листа аккомпанемента необходимо, прежде всего, овладеть навыками целостного зрительного и слухового охвата всей трёхстрочной партитуры, включая слово. Е. Шендерович, исходя из многолетнего опыта работы в концертмейстерском классе, предлагает поэтапную методику овладения навыком чтения аккомпанемента с листа. Такой навык формируется из нескольких стадий постепенного охвата трёхстрочной партитуры:

1. Играются только сольная и басовая партии. Пианист приучается следить за партией солиста, отвыкает от многолетней привычки охватывать только фортепианную двухстрочную партитуру.
2. Исполняется вся трёхстрочная фактура, но не буквально, а путём приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук, иногда меняя последовательность звуков, снимая удвоения. При этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом.
3. Пианист внимательно читает поэтический текст, затем играет одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом надо запомнить, в каких местах располагаются цензуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация.
4. Пианист полностью сосредотачивается на фортепианной партии; хорошо выгравшись в аккомпанемент, подключает вокальную строчку (которую поёт солист, или подыгрывает другой пианист, подпевает сам аккомпаниатор, воспроизводит магнитофон).

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряжённой деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

При чтении аккомпанемента опытный концертмейстер знает, что в первоначальном варианте часть украшений можно опустить, можно брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы изменения ритмически и гармонически необходимых басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа фактурные упрощения сводятся к минимуму.

Приступая к игре, аккомпаниатор должен смотреть и слышать немного вперёд, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Целесообразно использовать при этом указанные в тексте паузы и повторы фраз для подготовки к тому, что последует дальше. Исполнение с листа всегда показывает степень слышания произведения «внутренним слухом».

Всё вышесказанное можно отнести к умению играть с листа как таковому. Но задачи концертмейстера при чтении с листа аккомпанемента имеют ещё и свои специфические особенности, учитывая наличие солиста. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля. При этом с увеличением числа исполнителей (оркестр, хор) пианист становится организатором ансамбля, беря на себя функции дирижёра.

Для беглого чтения с листа аккомпанемента ансамблевых сочинений пианист должен в совершенстве овладеть технически игрой различных типов фортепианной фактуры, сделав эти занятия регулярными. Начинать следует с фигурационной фактуры в виде разложенных аккордов (А. Даргомыжский «Привет», «Мне грустно»). Далее осваивается аккомпанемент аккордового склада, где аккорды располагаются на сильной доле такта (А. Даргомыжский «Эпитафия», «Восточный романс»). Аккомпанемент, включающий дублирующую вокальную партию голос, требует особого внимания, поскольку концертмейстеру надо учитывать свободу интерпретации вокальной партии солистом, моменты смены дыхания, возможные отклонения, вызванные необходимостью смысловых акцентов в прочтении литературного текста (А. Даргомыжский «Старина», «Русая головка»). Далее изучается фактура с аккордами сопровождения, расположенными на слабой доле такта (А. Даргомыжский «Как мила её головка»). Добившись усвоения однотипной фактуры, можно обратиться к сочинениям с различными комбинациями типов фактуры и к сложным полифонизированным типам фактуры.

Довольно часто можно встретить случаи, когда авторский вариант записи фактуры оказывается не особенно удачным или неудобным для исполнения. Такие эпизоды чаще встречаются в сочинениях с аккордовой и полифонической фактурой. Иногда партия аккомпанемента является неудачным переложением (клавиром) оркестровой партитуры. В этих случаях концертмейстер должен проявить максимальную находчивость, мобильность и рационализировать фактуру, что облегчит ему процесс чтения нот. Это относится и к таким простым случаям, когда два голоса записаны на одном нотоносце из-за тесного регистрового расположения, но играть удобнее двумя руками; и к примерам, менее однозначным.

Так, в фортепианном вступлении романса Чайковского «Как над горячею золой» авторский фактурный вариант оказывается удобным далеко не для всяких рук. Представляются возможными иные варианты распределения материала между двумя руками, которые стабильнее и легче выучиваются. Любые фактурные изменения должны осуществляться пианистом с полным пониманием смысловых и стилистических задач и основываться отнюдь не только на стремлении к удобству.

Транспонируя аккомпанемент к несложным романсам, пианисту не обязательно стремиться сыграть буквально всю фактуру, надо отобрать лишь её главные компоненты. Допустима некоторая свобода (импровизация) при сохранении гармонической основы, ритмической структуры и, главное, обязательном сохранении линии баса. Пример подобных «вольностей» в аккомпанементе при транспонировании можно представить на фактуре романса А. Даргомыжского «Мне грустно».

Концертмейстеру детской музыкальной школы, 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 ДМШ концертмейстеру нередко могут предложить сыграть аккомпанемент не в той тональности, в которой напечатаны ноты. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент. Для успешного аккомпанемента в транспорте 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 разрешения, 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 приём, состоящий в следующем. Если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше». А при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном ключе, но с обозначением «на две октавы ниже».

Метод использования малоизвестных для пианистов ключей «До» при транспонировании не эффективен. Самым верным из всех Е. Шендерович считает метод «интервального перемещения». Каждый пианист в течение своей исполнительской практики привыкает автоматически переводить зрительные ощущения в мышечные. Видя октаву или трезвучие, он ставит руку в нужное положение и берёт их определённой стандартной аппликатурой. Важно только осознавать эти элементы, и надобность переводить каждую ноту в новое значение отпадает.

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

Значительно облегчает транспонирование способность следить в первую очередь за партией солиста и одновременно за движением баса (нижнего голоса фортепианной партитуры). Концертмейстер с хорошим гармоническим слухом, представляя развитие мелодии солиста, не будет ошибаться в ведении басовой линии. Этот приём ускорит приближение желанной цели: схватывать в новой тональности сразу четыре (включая словесную) строчки партий солиста и фортепиано. Несомненно, быстрота ориентировки в новой тональности достигается скорее теми, кто любит и умеет подбирать по слуху, импровизировать. Им легче предвидеть ход музыкального развития, догадаться о тех элементах фактуры, которые не успели заметить или осознать.

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

Специфика работы концертмейстера в ДМШ предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирования фортепианной фактуры аккомпанемента при повторении куплетов и т.д. Такие умения понадобятся в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных детских песен не имеется нот с полной фактурой (классический вокальный репертуар исключает широкое использование импровизации). Концертмейстер ДМШ, как правило, участвует в многочисленных культурно-воспитательных мероприятиях школы (праздничные огоньки, вечера, юбилеи школы и т.п.), где ему приходится аккомпанировать на слух мелодиям неклассического репертуара, играть импровизации к театрализованным сценкам. Эта деятельность составляет часть профессиональных обязанностей концертмейстера и вписывается в план воспитательной работы учебного заведения. Наконец, концертмейстеру хореографического класса умение играть по слуху даёт возможность освободить внимание (оторвать глаза от нот) для того, чтобы держать в поле зрения танцоров. При наличии противоречия между игрой по нотам и необходимостью постоянного зрительного контроля за поющим и двигающимся коллективом (на эстетическом отделении, в подготовительных группах) концертмейстер облегчает себе задачу, аккомпанируя по слуху, частично импровизируя авторский и собственный вариант сопровождения, что освобождает его от сковывающей привязанности к нотному тексту. Умение импровизировать музыкальные вставки, вступления и заключения (для моментов выхода, перестройки танцевальной группы, смены позиций и т.д.) в характере и жанре исполняемого сопровождения совершенно необходимо для успешного проведения занятий хореографии.

Специфика концертмейстерской работы на занятиях в ДМШ требует от концертмейстера мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться её удобными вариантами, аранжировкой. «Способность подбирать сопровождение, аккомпанировать по слуху предполагает наличие у концертмейстера импровизационных умений» подчёркивает в своей статье И. Крюкова. 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 создаёт собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий.

1. **Работа концертмейстера с учащимися различных специальностей**
	1. **В вокальном классе**

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умение корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства.

При этом резко повышается роль внутреннего слуха в концертмейстерской работе. «Мысленное представление интонации у концертмейстера должно быть очень прочным, чтобы получить значение незыблемого критерия звука певца при его ошибках в интонировании» - справедливо отмечает Н. Крючков. Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово.

Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, чёткостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами и т.д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика».

Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы ученик с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец ещё не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести её голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

В процессе разучивания произведения нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех учащихся. Пианист должен помнить, как ученик пел в классе на уроке у педагога, как прошёл предыдущий урок у концертмейстера и, исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии. В случае прихода на урок ученика в утомлённом или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки.

Занятие строится по-разному в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата. Если ученик не пел в этот день, то полезно его распевать несколькими упражнениями, которые давал в классе педагог и которые всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить и то и другое. Иногда работу над произведением на занятии начинают по отдельным кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность ученику исполнить всё произведение целиком (не зависимо от того, как он споёт), после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

Если вокалист творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершённости работы над ними, а так же от терпения и внимания учащегося, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно. Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой.

Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определённых вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – всё это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратить на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами и др.

Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Начинающие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать ученику, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережёт свой голос. Для начинающего вокалиста пение piano представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и сбавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Ученик ещё недостаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и piano. Но относительное распределение звучания, безусловно, необходимо. Следует объяснить ученику, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах. Тяжёлая середина ведёт к усталости, к менее ярким и затруднённым для певца верхним тонам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает (слушатель устаёт от однообразного громкого пения).

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом.

Установить творческий рабочий контакт с вокалистом нелегко, нужен ещё и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведёт», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости.

Кубанцева выделяет несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения:

* Предварительное зрительное прочтение нотного текста.
* Музыкально-слуховое представление.
* Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий.
* Ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал.
* Выявление стилистических особенностей сочинения.
* Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей.
* Выучивание своей партии и партии солиста.
* Анализ вокальных трудностей.
* Постижение художественного образа сочинения. Составление исполнительского плана.
* Правильное определение темпа. Нахождение выразительных средств, создание представления о динамических нюансах.
* Проработка и отшлифовка деталей.
* Репетиционный процесс в ансамбле с солистом.
* Воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.
	1. **На занятиях хора.**

Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от занятий с вокалистами. Пианист должен овладеть навыками общения с младшим и старшим хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приёмы, как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др. Именно концертмейстер помогает дирижёру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая чёткий ритм работы. Подчеркнём, что не только от дирижёра, но от профессионализма аккомпаниатора зависит правильность выбора упражнений для распевания хора. Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижёра, поэтому он обязан знать основы дирижёрской техники и уметь играть «по руке» дирижёра. Важным моментом в работе концертмейстера является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижёра, порой даже наперекор логике исполнения произведения.

На занятиях хора концертмейстеру (на этапах разучивания репертуара) иногда нужно показать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения хоровой партитуры с листа, а также без умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. В процессе такой игры следует добиваться выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. Через показ на инструменте аккомпаниатор обращает внимание на чистоту интонирования, характер звучания, фразировку, ритм.

При первом исполнении хорового произведения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передать авторский музыкальный текст, создать целостный художественный образ, взять нужный темп, верно распределить кульминации, агогику и др. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания и т.д.). Это поможет хористам понять сущность нового произведения.

Участие концертмейстера в повседневной работе хорового коллектива требует от него хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. От него требуется умение играть многострочные партитуры. Поэтому уже при первом беглом, но внимательном взгляде на партитуру, он должен видеть весь объём фактуры, мгновенно воспринимать и оценивать логику гармонического, тембрового и ритмического содержания произведения, предвидеть движение музыкального материала.

* 1. **В ансамбле с солистами-инструменталистами.**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовые и теноровые ключи.

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.д. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Работа пианиста в классе виолончели имеет немало общего с классом скрипки, но и свою специфику. В классе виолончели большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости ведения смычка, смены смычка, различной attacci звука. Концертмейстеру надо иметь представление о различных штрихах, которые исполняются концом смычка, серединой смычка, о моментах соотношения штриха с вибрационным импульсом, различной тембровой и вибрационной окраской звука, использованием разных струн как особой тембровой окраски. Эти моменты имеют значение в разрешении художественных задач полноценного ансамблевого исполнения.

1. **Заключение**.

Работа концертмейстера в ДМШ заключает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися любых специальностей. Педагогическая сторона деятельности особенно отчётливо выявляется в работе с учащимися вокального и хорового классов, а также в определённой мере предполагается в работе с исполнителями на струнных смычковых инструментах.

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

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

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 завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, 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.

Специфика работы концертмейстера в детской музыкальной школе требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и знаний. Он всегда остаётся «в тени», его работа растворяется в работе всего коллектива. «Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога» К. М. Виноградов.

1. **Библиография**
2. Абрамова О.А. «Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижёрско-хоровом отделении \\ Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: материалы научной конференции преподавателей и аспирантов.» – Тамбов: Изд-во ТГУ им Г. Р. Державина, 2000г стр.71-72
3. Бекина С. И., Ломова Т. П. «Музыка и движение» М. Музыка, 1984г стр. 180
4. Бенцианова С. «Концертмейстеры большой оперы \\ Музыка и время» М., 1982г стр. 31-34
5. Борисова Н. М. «Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ педагогического института» \\ Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. М., 1982г стр.130-140
6. Брыкина Г. «Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром» \\ Фортепиано 1999г №2 стр.14-15
7. Виноградов К. М. «О работе оперного концертмейстера» \\ Сб. статей ред. М. Смирнов. М., 1974г стр. 111-134
8. Воротной М. В. «О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе» \\ Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов ред. Н. К. Терентьева СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, 1999г стр. 66-70
9. Воскресенская Т. «Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента» О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. Л., изд-во ЛОЛГК 1986г стр.31-48
10. Горошко Н. Н. «Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства» Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства. Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998г Оренбург. ГПУ, Ред.колл.: М. С. Каргопольцев, Г. П. Коломиец и др. Оренбург, изд-во ОГПУ 1998 стр.98-100.