Управление образования Администрации г.Орска

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования

«Центр развития творчества детей и юношества «Радость» г.Орска»

**Методическая разработка**

***«Особенности взаимодействия концертмейстера, педагога и обучающихся***

 ***в вокально-хоровом коллективе»***

**Автор-составитель:**

Водопьянова Инна Владимировна-

концертмейстер высшей

квалификационной категории

Орск, 2023

**Содержание**

1. Введение.

2. Цель и задачи.

3. Комплекс знаний, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера.

4.Чтение с листа.

5.Транспонирование.

 6.Особенности взаимодействия концертмейстера с хором.

7.Особенности работы концертмейстера в классе вокала без педагога.

8. Заключение.

9.Список литературы.

1. **Введение**

 Концертмейстер - самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме 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 не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы.

 Солист и пианист–это единый музыкальный организм. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, умения взаимодействовать с хормейстером, хоровым коллективом, вокальным ансамблем, солистом-вокалистом, также требует художественной культуры и особого призвания. Искусство аккомпанемента - это взаимодействие таких составляющих, как хор (вокальный ансамбль, вокалист), такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра.

 Концертмейстер - пианист, помогающий вокалистам разучивать партии, контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики, причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь для исправления недостатков. В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к прекрасному, помочь ему выработать навыки исполнения в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается дополнительными сложностями и особой ответственностью.

 **2.Цель и задачи**

 **Цель методической разработки** - изучение и обобщение имеющиеся научных исследований, методических рекомендаций и практического опыта в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера, для того чтобы укрепить собственные профессиональные позиции в качестве концертмейстера.

 **Задачи:**

1)описать музыкальные способности, умения и навыки, а также
психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;

2) выявить специфику взаимодействия концертмейстера, хормейстера в условиях работы с хоровым коллективом и вокалистами.

**3. Комплекс знаний, умений и навыков, необходимых**

**для профессиональной деятельности концертмейстера**

 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 так далее. Со временем эта универсальность была утрачена, что было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных для каждой из них.

Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

 Хороший концертмейстер должен обладать хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст и сразу отличать существенное от менее важного. Перечислим знания и навыки, необходимые концертмейстеру для начала профессиональной деятельности:

-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 терции текст музыкального произведения средней трудности. Это, прежде всего, необходимо при  работе  с вокалистами.

 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 соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Концертмейстер должен довольствоваться тем, чтобы не быть солистом, а одним из участников творческого процесса.

 Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое слышание музыки к исполнительской манере солиста, и при этом сохранить свой индивидуальный облик.

 Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

1. *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. *Слуховое внимание*, например, занято звуковым балансом, который является основой основ ансамблевого музицирования, звуковедения у солиста. *Ансамблевое внимание* следит за воплощением единства художественного замысла.

2.*Мобильность и быстрота 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 концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого - сама музыка, особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку, помогает ему обрести психологическую уверенность, а за ней и мышечную свободу.

3. *Воля и самообладание* - качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

 Функции концертмейстера, работающего с хоровыми коллективами, вокальными ансамблями и солистами, носят педагогический характер, поскольку они заключаются в разучивании с обучающимися нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от концертмейстера аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

**4.Чтение с листа**

 Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». В учебной практике часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в работе с коллективом и солистами, 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.

 Прежде чем начать аккомпанировать с листа, 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 оттенки, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста.

 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 все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа концертмейстер должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особенно должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, так как фальшивый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

 Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении нот 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, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными фрагментами. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе - характера, темпа, тональности, динамики, фактуры.

 Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо 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 мобилизаций игрового аппарата. Таким образом, у концертмейстера одновременно задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы

 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.

**5.Транспонирование**

 Концертмейстеру, помимо чтения с листа, совершенно необходимо уметь транспонировать музыку в другую тональность. Умение транспонировать входит в число непременных условий, определяющих его профессиональную пригодность.

 Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В случае транспонирования на полутон, (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 м2 в некоторых случаях можно представить как переход в тональность, смешенную на увеличенную приму (например, переход из до мажора в ре-бемоль мажор, который мыслится пианистом как до-диез мажор). На секунду транспонировать труднее, так как обозначение читаемых нот не соответствует их реальному звучанию на клавиатуре. В данной ситуации решающую роль приобретает внутреннее восприятие 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.

 Что касается транспорта произведения на большие интервалы, например б3, м3, ч4, ч5, то нужно просто выполнить транспорт в новую тональность (создать новую партитуру данного произведения). «На ходу» странспонировать на широкий интервал объемное произведение достаточно сложно.

 Специфика концертмейстерской работы на занятиях требует от концертмейстера мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться ее удобными вариантами, аранжировкой. 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.

**6.Особенности взаимодействия концертмейстера с хором**

 Концертмейстер должен обладать профессиональным набором исполнительского мастерства, знать основы педагогики, психологии и физиологии, иметь необходимые разносторонние знания в вопросах эстетики, широкий кругозор в сфере художественной культуры и других искусств.

 В ансамбле с хором и вокалистами работа концертмейстера имеет свои особенности. Если во взаимодействии концертмейстера и руководителя хора существует такая особенность, как понимание концертмейстером дирижёрских жестов, для чего он должен знать основные приёмы дирижирования; изучить движения, обозначающие ауфтакт, дыхание, снятие звука и другие; жесты, изображающие штрихи и оттенки, то в работе с вокалистами рука дирижёра отсутствует. Это создаёт дополнительные трудности в общении с певцом. Концертмейстер в этом случае должен сам угадывать намерения солиста. Если в хоре дирижёр ответственен за качество звука, он участвует в его формировании, то, работая с певцом, концертмейстер должен интуитивно чувствовать, когда должен возникнуть звук и когда солист возьмёт дыхание. Концертмейстеру приходится сосредотачивать свою музыкальную чуткость.

 Уметь слышать, играть в ансамбле с партнёром, творчески сопереживать - всё это необходимо при совместном исполнении и является важной деталью профессионального мастерства пианиста. Природа вокального звука прямо противоположна фортепианному. Звук, рождённый голосом, способен к динамическому развитию, а фортепианный обречён на угасание. Это несоответствие проживания звука вокального и инструментального тоже можно назвать проблемным моментом в ансамблевом звучании. Особое значение приобретает звуковой баланс. Солист и пианист - члены единого музыкального организма. Вокалист и пианист - это ансамбль, в котором фортепиано отведена не второстепенная роль, не просто гармоническая и ритмическая поддержка солиста.

 Уроки вокала - благодатная почва для воспитания певчески правильного, здорового голоса. Как считают специалисты, самый заурядный голос можно и нужно развивать. Важная роль при этом отводится концертмейстеру, которому приходится заниматься с певцом самостоятельно, например, в случае болезни или командировки преподавателя. Работая с вокалистами, концертмейстер должен знать особенности развития голоса обучающихся, в соответствие с предъявляемыми к ним требованиями учитывать их возрастные возможности. За период обучения голос обучающихся, особенно мальчиков, изменяется и проходит несколько стадий. Принято различать четыре основных стадии. Это связано с физическим и нервно-психическим ростом ребёнка. У младших школьников голос имеет чисто детское звучание, про такой голос говорят «головное звучание» или «высокое резонирование». Голос в младшем возрасте ещё нежный и неокрепший. Форсирование звучания может привести к нежелательным результатам. По мере роста ребёнка меняется механизм голосового аппарата, развивается голосовая мышца, постепенно усложняясь и приобретая упругость. Важно внимательно следить за развитием подростка, чтобы не пропустить признаки наступающей мутации, связанной с формированием не только гортани, но и всего организма, и правильно строить занятия. Голосовой аппарат перестаёт быть плавным, развитие его идёт в это время неравномерно. Концертмейстеру, как и педагогу по вокалу, необходимо заботится о соблюдении певческих норм и певческого режима. Знание таких тонкостей помогает концертмейстеру профессионально подходить к вопросу образования звукового баланса и осуществлению здоровьесберегающих технологий. Концертмейстеру надо хорошо знать голос обучающегося, так как необходимое звуковое равновесие зависит во многом от силы и тембра голоса. Концертмейстер также должен учитывать при осуществлении необходимого соотношения звука, что он находится за спиной вокалиста.

 Концертмейстер вместе с педагогом участвует в выборе программных произведений. Выбирая репертуар, необходимо учитывать многие критерии: диапазон голоса, задачи, которые педагог ставит перед обучающимся, интересы самого ребенка, его индивидуальные качества. На этом этапе прочитывается множество нотной литературы. Концертмейстеру приходится в это время проигрывать большое количество музыкальных произведений различной сложности, поэтому ему необходимо уметь хорошо читать с листа, виртуозно владеть инструментом.

**7.Особенности работы концертмейстера в классе вокала без педагога**

 Концертмейстерская работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков. В первую очередь умения корректировать певца, если педагог не присутствовал на уроке, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. При работе с юными вокалистами важно помнить, что главное - беречь и развивать голос, не допускать форсирования звука, пения в недоступном для ребенка диапазоне. Важно подобрать правильные распевки, помогающие в разучивании текущего репертуара и в овладении очередными техническими навыками. Также концертмейстер следит за чистотой интонирования, что является первоочередной задачей исполнения. При этом резко повышается роль внутреннего слуха и знание законов интонирования различных интервалов и ступеней в концертмейстерской практике.

 В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования юным певцам на концертах, входит «помощь» обучающимся в подготовке нового репертуара. 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, четкостью 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, особенностями певческого дыхания.

 В процессе работы с обучающимся 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 над произведением, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом или воспроизводит вокальную партию вместе с аккомпанементом.

 Произведение желательно исполнить несколько раз, чтобы вокалист с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать ребенка музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам. В процессе работы над произведением нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Концертмейстер должен помнить, как обучающийся пел на уроке у педагога, как прошло предыдущее занятие, и исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать в данный момент. В случае утомленного или не совсем здорового состояния ребенка, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата. В начале занятия необходимо распеть ребенка 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 фразам. Но часто бывает целесообразно сначала дать возможность обучающемуся исполнить все произведение целиком (независимо от того, как он споет), 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 завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания обучающегося, 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 определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока - все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности.

 Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, педагогу с помощью концертмейстера приходится находить разные способы устранения фальшивых нот, обращать внимание на гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами. Таких приемов в каждом произведении можно найти много.

 Методику последовательной работы концертмейстера с певцом исследует в своих трудах известный педагог и концертмейстер Е.Шендерович.

 Одной из серьезных проблем для начинающего солиста часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, обучающийся порой приблизительно поет ритмически сложные места. Педагогу совместно с концертмейстером необходимо на уроках отучать обучающегося от небрежного отношения к ритму, обращая внимание на художественное значение того или иного момента. Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи ее», - но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для обучающегося необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если ребенок не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать вслух или про себя, а не только запоминать музыку на слух. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиваться ритмической ровности.

 Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Концертмейстер должен помочь вокалисту разделить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

 Необходимо предостеречь начинающего солиста от бессмысленных жестов вовремя пения. Лишние движения у ребенка легко превращаются в привычку и выдают его физическую (вокальную) скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем она будет сдержаннее, тем уместнее и выигрышней для солиста.

  Концертмейстер следит за выполнением данных педагогом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает пению кантилены. Кроме того, идет работа над протяженностью гласных. Как говорил Ф.Шаляпин, «гласные - душа пения», «гласные - река, согласные - ее берега». Солист должен пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно  к следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не кончаться ими. Такая тренировка очень помогает пению 1еgаtо, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в дикции большая роль отводится согласным. Но через этот процесс обучающийся должен пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «не пропетой» гласной, то сможет больше внимания обращать на согласные, которые не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам. Очень важно умение петь 1еgаtо на фоне стаккатного аккомпанемента, когда вокалист как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии рояля. При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу.

 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 сбережет свой голос. Для начинающего вокалиста пение рiапо представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и убавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Ученик еще не достаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и рiапо. Следует объяснить обучающемуся, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах: тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним тонам, кульминация на верхних нотах от этого проигрывает  и слушатель устает от однообразного громкого пения.

 Типичная ошибка начинающих певцов - петь последний звук фразы или слова громко, не смягчая его, хотя это неударный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить. Особенность вокального исполнения - наличие словесного текста. В работе над текстом, прежде всего надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать ее вычурной, неестественной. Часто обучающийся, увлекшись текстом, меньше внимания уделяет вокалу. Получается полупение-полудекламация. Это приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. В работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры.

 Встречается и обратное. Увлекшись музыкой, обучающийся недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах. Таким горе-вокалистам надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией. Нередко ребенок хорошо поет, правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого - плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Вокалист должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки - именно они чаще бывают вялыми, невнятными. Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания произведения. Педагог и концертмейстер должны разбудить у обучающегося воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

 Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово. В других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно а, я), которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы начинающий вокалист следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми» (то есть произнесенными в разной вокальной манере) и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску. В этой работе опять же нужна помощь педагога и концертмейстера.

 На концертмейстера возлагается ответственная задача - ознакомить обучающегося 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 еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер знает его вокальные возможности, тесситурные  слабости и достоинства.

  Все вокалисты, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости. Детям присущи застенчивость, неуверенность, стеснительность, они могут растеряться в любой момент. Концертмейстер помогает преодолеть эти и другие качества личности, мешающие исполнению, особенно на сцене, где ребёнок подвержен наибольшему волнению. Ещё неопытного артиста могут отвлекать неожиданные внешние раздражители: шум в зале и прочее. Дети могут забыть слова, сфальшивить интонацию, неточно воспроизвести ритмический рисунок, не выдержать метроритмические рамки. Концертмейстер должен моментально «подхватить» выступающего, если он перескочил на другой эпизод; заполнить паузу в момент забывания слов; помочь продолжить и закончить произведение; вернуть уверенность в себе. Для этого концертмейстеру необходимо обладать быстрой реакцией - это качество очень важно в профессиональной деятельности. Опытный педагог-концертмейстер может помочь снять ребёнку напряжение перед концертом, а во время концерта помочь избавиться от излишнего волнения своей выразительной игрой, которая увлечёт солиста и поможет ему проникнуть в содержание произведения. Самообладание так же необходимо для концертмейстера, он должен знать, что ошибок и поправок при выступлении не должно быть.

 Таким образом, специфика работы концертмейстера с вокалистами
заключается в том, что он должен хорошо знать природу певческого голоса, основы вокального пения и секреты взаимодействия инструмента и голоса.

**8. Заключение**

 Работа концертмейстера с обучающимися - вокалистами  совмещает в себе и чисто творческую и педагогическую деятельность.

 Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ вокального искусства, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков 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 классу вокала концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер - помощник, друг, наставник, и педагог. Для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера необходим комплекс психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

**9. Список литературы**

1. Виноградов, К.О. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца /К.О.Виноградов. Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1 Москва: Музыка, 1988.-145.

3. Доливо, А.Л. Певец и песня/ А.Л. Доливо. Москва; Просвещение, 1948.-32.

4. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения/ Н.Крючков. Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1961.-205.

5. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс/Е.И.Кубанцева. Москва: Музыка, 2002.-87.

6.Кубанцева, Е.И. Концертмейстерство как музыкально-творческая деятельность/ Е.И. Кубанцева. Москва: Музыка в школе. Вып. 4., 2001.-103.

7. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы/А.А. Люблинский. Ленинград: Музыка, 1972.-163.

8. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор/Джеральд Мур. Москва: Музыка, 1987
9. Островская, Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, психология и

исполнительство/Е.А. Островская. Фундаментальные исследования. Москва: Академия, - 2009.-342

10. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога/ Шендерович. Москва: Музыка, 1996.-74.

11. Шендерович, Е.М. Об искусстве аккомпанемента /Е.М. Шендерович. С-П.: Музыка, 1969.-142.