

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
детская музыкальная школа станицы Ленинградской
муниципального образования Ленинградский район**

Методическая разработка

Тема разработки:

**«Навыки, способности и умения, необходимые для
профессиональной деятельности концертмейстера ДМШ и ДШИ»**

Автор-составитель: Кашковская Надежда Николаевна,
концертмейстер высшей квалификационной
категории МБУ ДО ДМШ ст. Ленинградской

Рецензент: Илюшечкин Сергей Владимирович,
преподаватель высшей квалификационной
категории по классу фортепиано, заместитель
директора по МР МБУ ДО ДШИ г. Ейска,
заслуженный работник культуры Кубани

ст. Ленинградская
2022

Содержание

Введение.....	3
1. Задачи и специфика работы концертмейстера ДШИ.....	4
2. Чтение с листа и транспонирование.....	8
3. Подбор по слуху и импровизация	14
Заключение.....	16
Список использованных источников.....	17

Введение

Казалось бы, что может быть проще, взять ноты, открыть и сыграть аккомпанемент? Неважно кому, будь это хор, вокалист, скрипка, или любой солирующий инструмент. Всё очень легко и просто. Но это только кажущаяся простота, за этим стоит долгая, кропотливая, творческая, очень нужная и интересная работа.

Среди пианистов профессия концертмейстера очень распространена, так как он необходим буквально везде. Это и класс любой специальности (кроме пианистов), и концертная эстрада, и хоровой коллектив, и хореография, и оперный театр и т.д. Без него не обойтись музыкальным и общеобразовательным школам, дворцам творчества, эстетическим центрам, музыкальным и педагогическим училищам и вузам.

Профессиональная подготовка кадров для полноценной в творческом отношении деятельности во всех областях музыкального искусства ставит в области музыкального образования серьёзные задачи, как перед педагогами, так и перед концертмейстерами, поскольку диктует воспитание не только исполнителей-инструменталистов, но и эстетически развитых и самостоятельно мыслящих музыкантов. Возрастают требования и к профессиональному мастерству, включающему не только высокий уровень владения исполнительскими и педагогическими навыками и приемами, но и психологическую компетентность, что предполагает знание психологических аспектов профессиональной деятельности и умение применять полученные знания на практике.

Работа концертмейстера ДШИ отнюдь не ограничивается непосредственной его обязанностью – помощью учащимся довести работу над произведением до концертного исполнения. Он наряду с другими педагогами выполняет свои функции посредством основных направлений деятельности образовательного учреждения. В учебной работе удовлетворяет потребности ребенка в занятиях музыкой, при получении необходимых знаний и навыков создаёт надлежащие для учебного процесса условия. Во внеклассной деятельности помогает в организации содержательного досуга, где совместно с учащимися принимает участие в различных общешкольных и внешкольных мероприятиях. В воспитательной работе создаёт среду для личностного и творческого развития детей, их профессионального самоопределения. В методической - принимает участие в мастер-классах, в написании и реализации проектов, программ, методических разработок и т.д.

Также концертмейстер ДШИ совместно с педагогом приобщает ребенка к миру прекрасного, помогает ему выработать навыки игры в ансамбле, развить общую музыкальность, ведь знакомство учащихся с «живой» музыкой обычно происходит через исполнителя, человека, сидящего за музыкальным инструментом – аккомпаниатора. Его труд, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью, требует

универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учениками различных специальностей.

Цель методической разработки - изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и собственный практический опыт работы для выявления комплекса способностей, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера ДШИ.

Задачи методической разработки:

- выявить задачи и специфику работы пианиста-концертмейстера в ДШИ;
- более подробно остановиться на навыках: чтение с листа и транспонирование, подбор по слуху и импровизация, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера ДШИ, определить формы, методы и приемы работы их усовершенствования.

1. Задачи и специфика работы концертмейстера ДШИ

В контексте нашего исследования представляется важным определить, кто такой концертмейстер. Часто концертмейстера называют аккомпаниатором, но термины «*концертмейстер*» и «*аккомпаниатор*» не идентичны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. *Аккомпаниатор* (в переводе означает сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту или солистам на эстраде. Мелодия передает ритм и гармонию, сопровождение же подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда следует, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора и ему необходимо справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения. *Концертмейстер* - пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета, разучивать партии и играть им сопровождение на репетициях и концертах. Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, способность подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Стало быть, 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 заметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, появилось во второй половине XIX века, когда большое количество романтической, камерно-инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому способствовало и

расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. Именно 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. Связано это с разделением всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

Интересный факт, что в настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Термин же «аккомпаниатор» - адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам. Музыкальная энциклопедия вообще не дает понятия «аккомпаниатор». Но в ней есть статьи «аккомпанемент» и «концертмейстер».

Тенденция к соединению этих двух терминов наблюдается в работах пианистов-практиков. Так **В. Чачава** в предисловии к книге о *Дж. Муре*, изданной в 1987 году, 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 быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он обязан хорошо владеть роялем - как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, и не всякий хороший исполнитель достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией сопровождения. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений (навык объединить партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п.).

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, прекрасным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью убедительно воплотить замысел композитора. Также быстро осваивать музыкальный текст, комплексно охватывая трехстрочную и многострочную партитуру, отличая существенное и менее важное.

Специфика работы концертмейстера в ДШИ отличается тем, что ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, следовательно, он должен быть «универсальным» музыкантом, таким, как в

позапрошлом веке. Для профессиональной деятельности ему необходимы **следующие знания и навыки:**

- читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков и их роли в построении целого, видеть и ясно представлять партию солиста, выделяя индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами способствуя наиболее яркому его выражению;
- владеть мастерством игры в ансамбле;
- транспонировать в пределах кварты текст средней сложности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
- разбираться в правилах оркестровки и особенностях игры на инструментах симфонического и народного оркестров, для того, чтобы верно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов;
- владеть тембральным слухом;
- играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки эпохи и стиля, перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысел композитора;
- читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз;
- понимать основные дирижерские жесты и приемы;
- владеть основами вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- ориентироваться в основах фонетики итальянского, желательно немецкого и французского языков, понимать основные правила произношения слов на этих языках, преимущественно их окончаний, и особенности фразировочной речевой интонации для успешной работы с вокалистами;
- разбираться в основах хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты рук у певцов;
- знать основные движения классического балета, балльных и русских народных танцев, основы поведения актеров на сцене;
- уметь одновременно играть и видеть танцующих, вести за собой целый ансамбль танцоров;
- владеть импровизацией, для подбора вступлений, отыгрышей, заключений, необходимых в учебном процессе в классе вокала и хореографии, играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки подбирать по слуху гармонии в простой фактуре;
- разбираться в русском фольклоре, в основных обрядах, а также в приемах игры на русских народных щипковых инструментах - балалайке, домре;

- ориентироваться в истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно воспроизвести стиль и образный строй произведения.

Концертмейстеру ДШИ необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей, поскольку для того 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 этих произведений, слушанию их в записи и на концертах. Он не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида. Любая практика не пропадет даром, даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера в том, что он должен найти смысл и удовольствие, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-исполнителю предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста, при этом сохраняя свой индивидуальный облик.

При всей многогранности деятельности концертмейстера ДШИ на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей, активный поиск еще 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 задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру ДШИ обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер ДШИ 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 определенный момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание в это время

занято звуковым балансом и звуковедением у солиста, ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует от аккомпаниатора огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера ДШИ. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить его и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста еще перед эстрадным выступлением. Но лучшее средство для этого - сама музыка, так как особо выразительная игра сопровождения, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, а за ней и свободу.

Воля и самообладание - качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору ДШИ. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выразить 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.

2. Чтение с листа и транспонирование

Чтение с листа

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. Нельзя стать профессиональным аккомпаниатором, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДШИ часто бывают ситуации, когда у концертмейстера нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в работе с учащимися разных специальностей, не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть по нотам. В этом случае, от пианиста требуется быстрота ориентировки в музыкальных сочинениях, 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 (в вокальных сочинениях), представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп. Также обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические нюансы, указанные автором,

как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа и предшествует воплощению произведения на инструменте.

Фактически, воплощение только что прочитанного текста, происходит как бы по памяти, так как внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до ее окончания. При чтении нот с листа исполнитель должен очень хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее смотреть, особенно это касается охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может отвлечь и попросту сбить солиста. При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с солистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает исполнение и вынуждает солиста остановиться.

Концертмейстер ДШИ должен постоянно тренироваться в чтении с листа, за тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако прочтение нотного текста не идентично разбору произведения, поскольку означает художественное исполнение сразу, без подготовки. Развитие этих навыков способствует формированию внутреннего слуха, музыкального сознания и аналитических способностей. Важно четко понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа, 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 более крупными звуковыми комплексами. Очень трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру сочинения, особенно сложного. Условием успеха в этом случае является способность расчленять фактуру сопровождения, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, при этом четко определив для себя главные изменения в пьесе в плане характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

Прочтение нотного текста должно быть тесно связано с его музыкальным содержанием. Для этого чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек (мотивов, попевок), и заканчивая музыкальными фразами, предложениями, периодами и т.д. Пианисту необходимо уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Подобное восприятие способствует активизации музыкального мышления и музыкальной памяти, дает импульс творческому воображению. Введение в действие этих способностей, в процессе восприятия нотного текста, будет являться 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. Разовый охват таких сопряженных звуков вызывает слуховое представление, которое закрепляется в музыкальной памяти. Накопление их в памяти в дальнейшем ускоряет процесс чтения с листа. Одной из наиболее распространенных форм типовых связей является связь звуков в гармоническом плане и связь гармонических комплексов друг с другом.

На этапах тренировки чтения аккомпанемента с листа эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития. Такое построение полезно играть с точным соблюдением длительности каждого аккорда, без повторений одного и того же на метрических долях. После достаточного количества упражнений такие аккордовые цепочки возникают чисто мысленным путем, без предварительного проигрывания и являются одним из важнейших условий быстрой ориентировки в тексте нового произведения. Для чтения нотного текста, изложенного на трех и более нотных станах, быстрое определение гармонической основы является необходимым требованием.

Для того чтобы хорошо разбираться в нотном тексте концертмейстер должен выработать комплексное восприятие и в отношении мелодических 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. Единовременный охват мелодических образований, начиная от простейших интонационных ячеек до развернутых мелодий, особенно важен при прочтении полифонизированной фактуры, что встречается в аккомпанементах нередко. При повторной встрече с подобной интонацией (восходящее или нисходящее, арпеджированное движение, опевание и др.) пианист ее легко узнает, и не будет нуждаться во вторичном разборе.

При чтении аккомпанемента с листа, помимо умения расчленить фактуру сочинения на составные гармонические и мелодические комплексы, важно ощутить стиль, присущий различным композиторам. Так, музыке Баха характерна предельная концентрация и мелодическая нагота, опора на сложившиеся формы, на схемы и символы церковной музыки. Бетховену типично построение тем и аккомпанемента по звукам аккордов и диатонических гамм. Трудно представить себе фактуру произведений Й. Брамса, в которой не присутствовали бы терции и сексты, а А. Бородина секундовые и квартовые сочетания. Моцарта отличает кристальная простота: его полифония прозрачна, фактура ясна, ритм определен, стабилен. Для С. Рахманинова характерна густая фактура, обилие подголосков, сочетание двух восьмых с триолями, выражающая состояние эмоционального напряжения. Контрастность подобного сопоставления помогает ощутить

стиль композитора. Чтобы овладеть композиторским стилем и не быть застигнутым врасплох при игре с листа нового его сочинения, пианисту нужно играть подряд много его произведений.

Чтение с листа аккомпанемента - процесс еще более сложный, чем чтение обычного двухручного изложения. Играющий с листа трехстрочную или многострочную партитуры пианист должен зрением и слухом следить за солистом или другими исполнителями и координировать с ними свою игру. Поэтому для чтения с листа сопровождения необходимо, прежде всего, овладеть навыками целостного зрительного и слухового охвата всей трехстрочной партитуры. **Е. Шендерович**, исходя из многолетнего опыта работы в концертмейстерском классе, предлагает поэтапную методику овладения навыком чтения аккомпанемента с листа. Такой навык формируется из **4 стадий охвата трехстрочной партитуры**:

1. играют только сольная и басовая партии, при этом пианист приучается следить за партией солиста и отвыкает от многолетней привычки охватывать только фортепианную двухстрочную партитуру;
2. исполняется вся трехстрочная фактура, но не полностью, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук, при этом сохраняется их звуковой состав и гармоническое развитие в целом;
3. тщательно изучается сольная партия, одновременно с этим уточняется, в каких местах располагаются цезуры, где возникнут замедления, ускорения и кульминация;
4. полностью концентрируется внимание на фортепианной партии. После того как пианист хорошо усвоит партию сопровождения, подключается сольная партия, которую подпевает сам аккомпаниатор, может подыграть другой пианист, или воспроизводит магнитофон.

При чтении аккомпанемента опытный концертмейстер знает, что в первоначальном варианте часть украшений можно упустить, дозволено брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы ритмические и гармонические неточности басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа фактурные упрощения сводятся к минимуму.

Приступая к игре, аккомпаниатор должен смотреть и слышать немного вперед, 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 того, что следует дальше. Исполнение с листа всегда показывает степень «слышания» произведения «внутренним слухом».

Задачи концертмейстера при чтении с листа аккомпанемента имеют еще и свои специфические особенности, учитывая наличие солиста. Аккомпаниатор должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую интерпретацию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при сформированном 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 дирижера.

Для беглого чтения с листа сопровождения концертмейстер должен тренироваться в освоении игры различных типов фортепианной фактуры, сделав эти занятия регулярными. Начинать следует с фигурационной фактуры в виде разложенных аккордов, далее осваивается аккомпанемент аккордового склада, где аккорды располагаются на сильной доле такта, затем изучается фактура с аккордами сопровождения, расположенными на слабой доле такта. Аккомпанемент, дублирующую сольную партию, требует особого внимания, поскольку концертмейстеру надо учитывать свободу интерпретации партии солиста. Добившись усвоения однотипной фактуры, можно обратиться к сочинениям с различными комбинациями типов и к сложным - полифонизированным.

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 не удачным переложением оркестровой партитуры. В таких ситуациях концертмейстер должен проявить максимальную находчивость и усовершенствовать фактуру, чтобы облегчить процесс чтения нот. Это относится и к таким моментам, когда два голоса записаны на одном нотоносце из-за тесного регистрового расположения, но играть это удобнее двумя руками. Любые фактурные изменения должны осуществляться пианистом с полным пониманием смысловых и стилистических задач и основываться отнюдь не только на стремлении к удобству.

Транспонирование

Концертмейстеру ДШИ помимо чтения с листа, необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность, так как это входит в число обязательных условий, определяющих его профессиональную пригодность. В вокальном или хоровом классе ДШИ концертмейстеру нередко могут предложить сыграть аккомпанемент не в той тональности, в которой напечатаны ноты. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент. Для успешной игры сопровождения в транспорте пианист должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях. Также необходимо практическое знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов.

Транспонируя аккомпанемент к несложным произведениям, пианисту не обязательно играть всю фактуру, надо отобрать лишь ее главные компоненты, поскольку допустима некоторая свобода при сохранении

гармонической основы, ритмической структуры и, главное, обязательном сохранении линии баса.

Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В случае транспонирования на полутон, на 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 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 секунды транспонировать труднее, так как обозначение читаемых нот не соответствует их реальному звучанию на клавиатуре. В данной ситуации огромное значение имеет внутреннее слышание 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 имеет умение концертмейстера мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, сектаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешения, характер тонального родства и т. д.

Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в следующей последовательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию. Транспонирование с листа на кварту чрезвычайно сложно и на практике редко встречается.

При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием. Если нужно переместиться 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, если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже».

Самым верным методом из всех 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 берет их определенной стандартной аппlikатурой. Важно только осознавать эти элементы, и надобность переводить каждую ноту в новое значение отпадает.

При освоении навыков транспонирования полезное действие оказывает комплексное восприятие разных типовых связей нотного текста (секвенционных последовательностей, движения звуков параллельными интервалами и т. д.).

При транспонировании знакомого произведения важно, прежде чем начать игру, отчетливо представить себе его звучание (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), при этом видеть и слышать не отдельные изолированные звуки, а их комплексы, гармонический смысл, функцию аккордов.

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.

Значительно облегчает транспонирование способность следить в первую очередь за партией солиста и одновременно за движением баса. Концертмейстер с хорошим гармоническим слухом, представляя развитие мелодии солиста, не будет ошибаться в ведении басовой линии. Этот прием ускорит приближение желанной цели - охватить в новой тональности сразу три строчки. 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 и осознать.

3. Подбор по слуху и импровизация

Специфика работы концертмейстера в ДШИ предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор по слуху сопровождения к мелодии, импровизация вступлений, отыгрышей, заключений, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т.д. Такие навыки необходимы в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных детских песен не имеется нот с фортепианной фактурой, классический же вокальный репертуар исключает использование импровизации.

Концертмейстер ДШИ, как правило, участвует в многочисленных культурно-воспитательных мероприятиях школы (праздничные вечера, юбилеи школы и т.п.), где ему приходится аккомпанировать на слух мелодии неклассического репертуара, играть импровизации к театрализованным сценкам. Эта деятельность составляет часть профессиональных обязанностей концертмейстера и вписывается в план воспитательной работы учебного заведения.

Концертмейстеру хореографического класса умение играть по слуху, дает возможность оторвать глаза от нот для того, чтобы держать в поле зрения танцоров. При наличии противоречия между игрой по нотам и необходимостью постоянного зрительного контроля задвигающимся коллективом, 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.) необходимо для успешного проведения занятий хореографии.

В настоящее время методика обучения навыкам импровизационного аккомпанирования на фортепиано по слуху мало изучена. Частично эти вопросы рассматриваются в работе *А. Маклыгина*, обратившись к которой пианист, занимающийся концертмейстерской практикой, частично может получить интересующую его информацию.

Специфика концертмейстерской работы на занятиях в ДШИ требует от концертмейстера мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться ее удобными вариантами, аранжировкой. Способность подбирать аккомпанемент по слуху, предполагает наличие у пианиста импровизационных умений и в большей степени является 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.

Гармонизация мелодии по слуху - практический навык, требующий от аккомпаниатора свободы построения и сочетания на инструменте аккордовых структур, владения фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Психологическими предпосылками формирования гармонизации по слуху являются внутреннеслуховые и мыслительно-аналитические процессы. Для успешного подбора гармонии к мелодии необходима достаточная степень автоматизации внутреннеслуховых процессов (сенсорные навыки).

Фактура подбираемого и импровизируемого сопровождения обязана отражать два главных показателя - ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы аккомпанемента мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, баркарола и др., а также танцы, лирическая песня и т.п.). Основой сопровождения многих медленных и протяжных, а также маршевых мелодий является аккордовая вертикаль, песен-полек - традиционная формула «бас-аккорд». При отсутствии в произведениях определяемых признаков жанра (подвижных, шуточных, энергичных, с национальным колоритом, джазовых) фактурное оформление аккомпанемента должно быть подобрано специально. В таких случаях допускается большая альтернативность в выборе формул фактуры и их ритмического оформления. В выявлении жанра и характера мелодии большую роль играет ритм. Например, синкопированные ритмы характерны мелодиям джазового и эстрадного плана.

Также показателем художественного качества импровизации является умение комбинировать формулы фактуры в одном произведении, сменив фактуру в припеве или втором эпизоде. Кроме этого концертмейстер должен овладеть навыком дублирования партии солиста. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто необходимо в работе с маленькими

вокалистами, еще не имеющими устойчивой интонации, а также на этапе разучивания песен и вокализов.

Импровизация аккомпанемента по слуху является одноразовым исполнительским процессом и осуществляется после обязательной мысленной подготовки. В ходе ее творческие процессы протекают без исполнительских проб реального звучания. Согласно данным музыкальной педагогики, такого рода работа «в уме» относится к высшим проявлениям внутреннеслуховых способностей, поэтому и предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

Заключение

Подводя итог всего перечисленного, можно сказать, что профессия концертмейстера предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма и формы, умением охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве. В его работе нельзя упускать огромную роль взаимного общения и партнерства. Для солиста – концертмейстер товарищ, друг, наставник, тренер и педагог. Для педагога по спецклассу - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. В результате совместной деятельности преподавателя и аккомпаниатора дети не только познают основы музыкального искусства, но и развивают интеллект, приобретают умение мыслить нестандартно, пробуждают к действию свою фантазию. В них формируется творческое отношение к жизни, которое в дальнейшем будет способствовать успешной работе в любой избранной ими профессии. Взаимодействие возможно, когда все участники общения находятся как бы по одну сторону деятельности. Оно рождается в результате сотрудничества, которое характеризуется принятием общих целей и согласованной программой деятельности, рациональным распределением функций и ролей участников, благоприятным нравственно-психологическим климатом и абсолютным доверием друг к другу.

Таким образом, можно отметить собирательное начало профессии концертмейстера: пианист, дирижер, педагог-репетитор, художественный руководитель ансамбля, менеджер, психолог.

Список использованных источников

Методическая литература

1. Бикташев В. Искусство концертмейстера. СПб., Союз художников, 2014
2. Визная И., Геталова О. Аккомпанемент. СПб., Композитор, 2009
3. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента. Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986
4. Горошко Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера. Оренбург, Изд-во ОГПУ, 1998
5. Крюкова И. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки. М., 1980
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента, как предмет обучения. М., Музыка, 1961
7. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. М., Академия, 2002
8. Лузум Н. В ансамбле с солистом. Н.Н., Бегемот, 2005
9. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы. Л., Музыка, 1972
10. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1. М., Престо, 1994
11. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах. Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986
12. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М., Радуга, 1987
13. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа. Сост. М. Смирнов. М., Музыка, 1974
14. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ. Ред. Т. Воронина. Л., Изд-во ЛОЛГК, 1986
15. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. М., Музыка, 1996

Интернет-ресурсы

1. https://allbest.ru/otherreferats/music/00015664_0.html
2. <https://urok.1sept.ru/статьи/591469/>
3. <http://lit.na5bal.ru/doc/17534/index.html>
4. <https://dlyapedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=5685>
5. <https://proshkolu.ru/user/vfrc81bv/blog/41054>
6. <https://weburok.com/268777>
7. <http://vestnikpedagoga.ru/publikacii/publ?id=4282>
8. <https://e-koncept.ru/2015/15189.htm>
9. <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=3677>
10. <https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2015/02/15/put-kontsertmeystera-k-masterstvu>