Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение "Набережночелнинский педагогический колледж"/Дәүләт автоном һөнәри белем бирү учреждениесе “Яр Чаллы педагогика көллияте”

|  |
| --- |
| Российская Федерация, Республика Татарстан, город Набережные Челны,  проспект Р. Беляева, дом 3, pedcollchelny@mail.ru. |

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА:**

**ТВОРЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

**ПИАНИСТА – КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УСЛОВИЯХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН В СПО**

Преподаватель, концертмейстер

ГАПОУ «Набережночелнинский

педагогический колледж»

Козлова Анна Сергеевна

2023 год

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ** …………………………………………………..…………….3

**Глава 1**

**СПОСОБНОСТИ, УМЕНИЯ И НАВЫКИ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА……….……….……….……….……….……….**4

* 1. Задачи и специфика работы концертмейстера……………...4
  2. Чтение с листа и транспонирование………............................6
  3. Навыки подбора по слуху и импровизации………………....8

**Глава 2**

**РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ……………………………………………………**10

* 1. Концертмейстер в вокальном классе ………………………12
  2. Концертмейстер в хоровом классе……………………… 13
  3. Концертмейстер в ансамбле с солистами-инструменталистами……………………………………….. 14

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ …………………………………………………………**15

**ЛИТЕРАТУРА ……………………………………………………………**16

**ВВЕДЕНИЕ**

Специфика деятельности концертмейстера это целое искусство профессионала. Необходимо обладать такими психологическими качествами как, память, внимание, мобильность, умение сопереживать и слушать, и конечно же иметь глубокие музыкальные познания, умение анализировать, знать историю музыкальных произведений, владеть искусством гармонии и импровизации. Специфика и особенность работы концертмейстера в том, что он не являясь солистом несет в себе огромный потенциал для основного исполнителя, помогая создать целостный и правильный образ музыкального действия, при этом оставаясь на втором плане. Аккомпаниатор и педагог работают в тандеме, изучают индивидуальные особенности вокального аппарата ученика, его недостатки и достоинства, ведь выбирая репертуар, учитываются многие критерии: диапазон голоса, индивидуальные качества, характер ребенка и т.п..

Солист и пианист (концертмейстер) 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.

**Целью работы –** методическая разработка в рамках личностно-ориентированного подхода приѐмов, методов, форм в области творческой и педагогической деятельности пианиста и концертмейстера, обеспечивающей эффективное формирование способностей к формированию профессиональной позиции в качестве пианиста и концертмейстера на музыкальных дисциплинах

Для реализации цели были поставлены следующие **задачи**:

* Описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера.
* Выявить специфику деятельности концертмейстера-пианиста в условиях музыкальных дисциплин в СПО.
* Опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера-пианиста.

**Срок реализации системы**: 3 года.

**Календарный план реализации системы**: 1.09.2020г.-25.05.2023г.

**Глава 1. КОМПЛЕКС СПОСОБНОСТЕЙ, УМЕНИЙ И НАВЫКОВ, НЕОБХОДИМЫХ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

* 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.

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 образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений: навык сорганизовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Специфика работы концертмейстера в СПО состоит в том, ему приходится сотрудничать с представителями разных музыкальных дисциплин , и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом. концертмейстерунеобходимызнания и навыки для профессиональной деятельности в СПО:

* в первую очередь - умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого;
* играя партию концертмейстера, 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;
* умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
* знание основных дирижерских жестов и приемов;
* знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию;
* навыки импровизации, 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.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще 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 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 интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Задачи концертмейстера:

- внимание концертмейстера – оно многоплановое: 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 занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла.

**-**мобильность**,** также очень важна для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный, 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 передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

- самообладание –также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на сцене, он не должен ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки в том числе мимикой или жестом.

- чтение с листа и транспонирование. Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма.

* 1. **Чтение с листа и транспонирование**

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 со студентами на разных музыкальных дисциплинах 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. 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.

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.

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

На этапах тренировки чтения аккомпанемента с листа эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития. После достаточной тренировки такие представления 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, (в вокальных и инструментальных произведениях с сопровождением рояля) быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование.

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 др.) пианист ее легко узнает и почти не нуждается во вторичном разборе. Единовременный охват мелодических образований, начиная от простейших интонационных ячеек до развернутых мелодий, особенно важен при прочтении полифонизированной ткани, что встречается в аккомпанементах нередко.

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, смененную 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 решающую роль приобретает внутреннее слышание транспонируемого произведения.

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 прием 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 и осознать.

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.

* 1. **Навыки подбора по слуху и импровизации**

Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т.д**.**

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

Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, втором эпизоде). Концертмейстер должен также в совершенстве овладеть навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с маленькими вокалистами, еще не имеющими устойчивой интонации, и на этапе разучивания песен и вокализов.

**Глава 2**

**РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СПО НА РАЗЛИЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ**

* 1. **Концертмейстер 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 умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства.

При этом резко повышается роль внутреннего слуха в концертмейстерской работе. 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.

В специфике работы аккомпаниатора много важных педагогических аспектов, главная из которых это работа над ансамблем, умение подстроить звуковой, темповый и динамический баланс между солистом и аккомпаниатором, разбираться и играть по цифровому басу, уметь использовать различную фактуру в аккомпанементе: чередование баса и аккорда, гармонические фигурации, дублирование части вокальной партии.

Удобная тональность это главное условие для качественного звучания певческого голоса. Еще одна главная специфика деятельности концертмейстера-это умение транспонировать. Правильным является умение видеть и слышать не отдельные изолированные звуки, а их комплексы, гармонический смысл, функции аккордов. Очень важно, чтобы будущие концертмейстеры понимали значение освоения таких навыков, научились транспонировать и подбирать музыку по слуху, пополняя тем самым свой репертуар.

Тембровая окраска музыкального произведения, как она создается; здесь в помощь приходят знания эпохи и стиля исполняемого музыкального произведения. В стиле барокко не следует выходить за рамки тембровых возможностей клавесина, в венской классике – ранних образцов фортепиано. Произведения для голоса с оркестром исполнять гораздо сложнее, чем произведения для голоса с фортепиано. При исполнении камерной музыки, написанной для голоса с фортепиано, возможна большая свобода со стороны вокалиста и большая темпо-ритмическая гибкость со стороны пианиста(rubato или другие агогические средства). Но во всех случаях концертмейстер не должен идти «позади» вокалиста, а должен либо вести его за собой, либо создавать с ним равноправный дуэт, лишь в отдельных моментах «подхватывая» вокалиста. То, как повести себя в тот или иной момент, остается на усмотрение пианиста, и в этом заключается его концертмейстерское мастерство.

Аккомпаниатор должен понимать закономерности дыхания исполнителя, правильно подбирать и подстраиваться под его темп, ведь у начинающего вокалиста на сцене дыхание становится более коротким, поэтому концертмейстер может дать темп чуть быстрее, а на длинных вокальных фразах необходимо немного ускорить, тем самым помочь вокалисту, например, выдержать длинную ноту. Концертмейстер должен почувствовать и продолжить движение, повести вокалиста вперед как бы выравнивая основной темп музыкального произведения, уметь во время исполнения следить за строчкой солиста и вовремя реагировать на какие-либо отклонения. Ведь на сцене могут случиться различные неожиданности, и опытный концертмейстер должен быть готов подхватить и подстраховать исполнителя в нужный момент. На сцене концертмейстер должен чувствовать себя уверенно даже если его фортепианная партия технически трудна и контролировать ситуацию в целом. Некоторые трудные моменты необходимо заучивать наизусть, что позволит избегать потери текста переворачивания нот. 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. Таких способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии.

Одной из серьезных проблем для начинающего певца часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать ученика от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента

Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет», 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.

Являясь помощником педагога-вокалиста, концертмейстер не только учит с учеником репертуар, но и помогает ему усваивать указания педагога. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее устанавливается между ними взаимопонимание, даже «рабочая терминология» у них становится общая. Концертмейстеру на уроке надо быть в подтянутом, творческом состоянии, не допускать игры недоученных произведений, благожелательно и добросовестно заниматься с любым учеником-вокалистом, независимо от его способностей.

**2.2 Концертмейстер в хоровом классе**

Работа концертмейстера с хоровым коллективом значительно отличается от занятий с вокалистами. Пианист должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др. Именно концертмейстер помогает дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы. Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижера, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке» дирижера. Важным моментом в работе концертмейстера является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижера, 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 сочинения 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.

Следует учесть, что многие темпы при исполнении на рояле несколько «сдвигаются». Обусловлено это невозможностью достигнуть протяженности звучания, аналогичной оркестровой. Атака звука у пианиста, безусловно, более определенная, даже острая, чем у любой оркестровой группы. Необходимо учитывать еще один важный момент. Пытаясь воплотить на рояле «объемное» оркестровое звучание (особенно в кульминациях), пианисты подчас пытаются извлечь из инструмента не свойственную ему звучность, теряя при этом благородство звучания на fortissimo. Пианисту надо также помнить, что не все клавирные переложения удачны, и допускается их аранжировка, исходя из индивидуальных возможностей исполнителя и логики музыки.

* 1. **Концертсейстер 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.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента. В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо ознакомиться с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

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.п. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать студент.

Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего партнера по ансамблю , если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки инструмента нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за готовностью студента.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

**Заключение**

Работа концертмейстера в СПО заключает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Педагогическая сторона деятельности особенно отчетливо выявляется в работе с учащимися вокального и хорового класса.

Мастерство концертмейстера требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, 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.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса 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.

«Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога».

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. - М., 1982
2. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – Вып. 2
3. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Изд-во ЛОЛГК, 1986
4. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.,

1961

6. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5

7. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. – Изд. 2: «Большая Российская Энциклопедия», 1998