

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств №14»

Методическая работа

на тему:

« Концертмейстер. Некоторые актуальные проблемы»

Выполнила концертмейстер **Пронина Е.Ю.**

Нижний Новгород

2016 год

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР. НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ.

Прежде всего хочется разобраться с самим словом «концертмейстер», которое мы часто употребляем. Это слово имеет немецкое происхождение. Его немецкий эквивалент «konzertmeister» буквально переводится как «мастер концерта». Очевидно, этим словом обозначают лицо, помогающее готовить концертное выступление. Если мы внимательно всмотримся в нашу повседневную практику, то обнаружим, что это слово употребляется в совершенно различных ситуациях, неся при этом абсолютно разную смысловую нагрузку. То есть роль помощника в организации концертного выступления в разных случаях осуществляется по-разному. Рассмотрим два, наиболее часто встречающиеся толкования этого слова, в чем-то противоположные друг другу.

Начнем с толкования, хорошо знакомого именно пианистам, ибо, рано или поздно, практически все пианисты работают концертмейстерами именно в этом понимании слова «концертмейстер». Речь пойдёт о концертмейстере, как о лице подчиненном, вспомогательном, о котором, даже, не всегда пишут в афишах и программах концертов. Могут не вспомнить о нём и на пластинках знаменитых солистов, на дисках CD. Концертмейстера в этом смысле слова называют так же аккомпаниатором. Солисты у такого концертмейстера могут быть самые разные: певцы как академические, так и народные, эстрадные или несколько певцов, даже целый ансамбль. Здесь кстати концертмейстером может быть и баянист, и ансамбль и даже оркестр. Солистами могут быть и инструменталисты. Ведь практически все исполнители-инструменталисты используют помощь пианиста-концертмейстера – от исполнителя на малой флейте, флейте *riccolo*, до контрабасиста. Только, пожалуй, исполнители на родственных фортепиано клавесине и органе обходятся без фортепианного вспомогательного аккомпанемента.

Концертмейстерство в этом смысле слова обязательно предполагает вторичность, подчиненность солисту. Когда солист – обязательно номер первый и ведущий, а концертмейстер – номер второй и безусловно подчиненный. Рассматривая фактуру музыкальных произведений, исполняемых солистом и концертмейстером, мы увидим, что почти в каждом аккомпанементе (в партии концертмейстера) присутствуют сольные, ведущие моменты, в которых концертмейстер играет основной тематический материал и выступает на первый план (это может быть вступление к произведению, проигрыш между разделами произведения или заключительная часть – отыгрыш). Но о том, что представляет собой нотный материал, исполняемый пианистом – партию, равную по значимости партии солиста или вторичный аккомпанемент – судят по эпизодам совместного звучания, то есть по эпизодам, в которых все участники ансамбля звучат одновременно. Именно в них видно, кому в большей мере композитор доверяет произведение мелодии, то есть главного, основного музыкального материала. Если это солирование в эпизодах совместного звучания распределено поочередно и поровну, мы называем такое взаимодействие музыкантов «камерным ансамблем». Никакого отношения к концертмейстерству действия пианиста в этом ансамбле не имеют. Здесь он – солист камерного ансамбля. Если же в эпизодах совместного звучания солирует, как правило, один инструмент, а аккомпанирует другой (фортепиано), такой ансамбль мы называем взаимодействием солиста и концертмейстера, главного и подчиненного. Здесь пианист уже подчиненный.

Особо хочется сказать об ансамблях, где так или иначе присутствует вокал, то есть человеческий голос. Безусловно, что в таких ансамблях голос всегда (или почти всегда) будет солистом, все же остальные участники ансамбля, сколько бы их ни было, становятся концертмейстерами. Идет ли речь о совместном звучании голоса с каким-то инструментом, с ансамблем или даже с тем или иным оркестром – голос, если композитор сочиняет

партию для него, как правило, лидирует. Так сложилось исторически, что человеческий голос признан всегда и повсеместно самым совершенным, самым выразительным и самым красивым музыкальным инструментом.

В том же смысле слово «концертмейстер» употребляется и при работе пианиста с хором, под руководством дирижёра, и при озвучивании пианистом танцевальных, хореографических действий. Это будет концертмейстер хора, балетной труппы, хореографического кружка, танцевального ансамбля. И здесь остается главное именно в этом понимании слова «концертмейстер» – вторичность, подчинённость чьей-то другой, чужой воле.

Итак, первое из употребляемых ныне значений слова «концертмейстер» будет подчиненный, зависимый, или как еще называют музыканта в этой роли – аккомпаниатор.

Однако, сейчас то же самое слово употребляется и в совершенно другом, прямо противоположном смысле. Это значение слова «концертмейстер» очень хорошо знакомо исполнителям на струнных инструментах как смычковых (скрипки, альты, виолончели, контрабасы), так и народных (домры, балалайки и их разновидности). Речь идет о практике работы в симфонических, камерных и народных оркестрах, о взаимодействии больших групп струнных инструментов. Возьмем, для примера, камерный оркестр, где есть группы первых, вторых скрипок, группы альтов, виолончелей. Иногда и контрабас не один, а группа контрабасов в зависимости от общей численности оркестра. Так вот, чтобы группе скрипачей, исполняющих партию первых скрипок, исполнять свою партию выразительно и точно, нужно действовать абсолютно синхронно, решая все исполнительские проблемы строго в одной манере. Дело в том, что на струнных инструментах возможно различное исполнение одной и той же фразы, пассажа, интонации в плане количества нот, исполняемых на одном движении смычка и различной комбинации штрихов, которых на скрипке великое множество. В общем, совершенно необходимо, чтобы все

первые скрипки на всем протяжении исполняемого произведения играли синхронно – все смычком вверх или все смычком вниз, совпадающими штрихами. В реальности дирижеру, в силу его занятости, не всегда удается заниматься этой проблемой, решать ее, контролировать. Поэтому, в каждой струнной группе оркестра появилось лицо, занимающееся именно этой проблемой: синхронизацией действий всей группы. Фактически это лицо стало старшим в группе, подчиняясь только дирижеру и помогая ему, решало эту очень важную техническую и, одновременно, художественную задачу. Этот музыкант стал называться концертмейстером, то есть мастером для подготовки к концерту, а именно: концертмейстер группы первых скрипок, концертмейстер группы вторых скрипок, концертмейстер группы альтов, виолончелей. Совершенно очевидно, что именно это значение слова «концертмейстер» было первичным. Оно исторически возникло раньше, чем то, которое мы рассматривали выше, и было первоначальным, исходным. Концертмейстер в этом смысле слова был старшим, лидером, руководителем в данной группе оркестра, получая при этом более высокое жалование, что подчёркивало важность должности концертмейстера в струнной группе оркестра.

Итак, еще раз уточним, что слово «концертмейстер» сейчас имеет два противоположных значения: лидер, ведущий (в струнной оркестровой группе из нескольких человек), и подчиненный, зависимый (аккомпанирующий вокалу или другим инструментам, если партии этих инструментов, безусловно, лидируют, что мы можем обнаружить по эпизодам совместного звучания).

Далее мы рассмотрим 2 наиболее актуальные проблемы в работе концертмейстеров, особенно в классе вокала – это чтение с листа и транспонирование.

Читать с листа приходится абсолютно всем концертмейстерам, в каком бы классе они ни работали – у вокалистов, инструменталистов, в классе по дирижированию, в классе хорового пения, в классе хореографии.

Транспонировать приходится вокальным концертмейстерам, а также с проблемой транспорта сталкиваются концертмейстеры, работающие с транспонирующими духовыми инструментами, которые звучат в другой тональности по сравнению с выписанной в нотном тексте – например, валторна, труба, кларнет, саксофон.

Говорят, что хорошо с листа читает тот, кто часто делает это. Мы регулярно слышим это высказывание, но оно, по сути, не отвечает на вопрос, как научиться хорошо и бегло читать с листа.

Для того чтобы серьёзно и профессионально вести разговор о различных видах чтения с листа, применяемых концертмейстером в работе, необходимо разобраться, как происходит чтение с листа в самом общем виде, что лежит в его основе. Что именно помогает пианисту (или исполнителю на другом музыкальном инструменте) легко и без проблем с ходу исполнять совершенно незнакомый музыкальный текст.

Дело в том, что процесс чтения нот с листа очень похож на чтение нами словесного текста. Когда мы легко и стремительно читаем абсолютно незнакомый нам словесный текст, мы, безусловно, хорошо знаем язык, на котором этот текст написан. То есть, нам знаком лексикон, словарный состав языка, будь то язык литературный, разговорный или специальный. Именно в силу знания не только лексикона, но и манеры, стилистических закономерностей того, как излагается текст в тех или иных случаях, мы, настроившись на определённый стиль, легко прочитываем написанное. Наш глаз, не дочитав это слово до конца, перескакивает вперёд знакомиться, предугадывать следующее слово. Именно это предугадывание и есть одно из основных условий быстрого и без проблемного чтения словесного текста.

Так вот, при чтении с листа нотного текста происходит примерно тоже самое. В основе хорошего, беглого чтения нот с листа лежит глубокое знание искусства музыки, её природы, её языка, прежде всего – знание самой музыкальной грамоты, правил написания нотного текста,

профессионально точное понимание логики построения музыкальной ткани, её развития. Огромное значение для понимания музыкального языка имеет хорошее знание гармонии – науки о соединении аккордов и голосоведении при этом; знание особенностей разных музыкальных стилей, в которых эта музыкальная ткань будет по-разному реализовываться; знание стилевых особенностей выдающихся композиторов, чьё творчество повлияло на формирование музыкального языка целой эпохи; знание формообразующих принципов развертывания музыкальной мысли; знание жанровых закономерностей, не учитывая которых нельзя адекватно ориентироваться в нотном тексте. Сейчас мы перечислили некоторые проблемы, понимание которых необходимо для чувствования, осознания и воспроизведения языка музыки. То есть, если говорить в самом широком смысле, чтобы хорошо играть с листа, надо, прежде всего, быть хорошо образованным музыкантом, хорошо чувствовать и понимать язык музыки.

И в результате при чтении нотного текста у нас срабатывает примерно тот же механизм, что и при чтении словесного текста. Происходит предугадывание развёртывания музыкальной мысли, музыкальной ткани.

Поскольку читать с листа концертмейстеру приходится в разных ситуациях, преследуя разные цели, добиваясь при этом разных результатов, я думаю, будет верно, если мы признаем наличие разных видов чтения с листа, когда сам процесс исполнения незнакомого нотного текста происходит в разных формах.

Во-первых, это полноценное художественное, точное чтение с листа, когда концертмейстер исполняет свою партию в ансамбле с солистом (или с солистами, если в авторской партитуре их несколько), стремясь при этом к точному исполнению текста своей партии. При таком чтении с листа необходимо не только точно исполнять все выписанные ноты, но и соблюдать указанную в нотном тексте нюансировку, штриховые и темповые указания, выстраивать при этом драматургию всего произведения, ансамбль с солистом (или с солистами, если их несколько), а

также сохранять стилистические особенности данного сочинения. Это, безусловно, трудное чтение с листа, требующее целого комплекса навыков и опыта.

Во-вторых – это выборочное чтение с листа, когда концертмейстер вынужден с листа, без репетиций, исполнять очень трудный аккомпанемент. Чаще всего такие трудночитаемые аккомпанементы обнаруживаются в необычных, претенциозных обработках народных песен, в непианистичных оркестровых переложениях. В аккомпанементах же, написанных специально для фортепиано, в оригинальных вокальных сочинениях такое случается реже, эти аккомпанементы, как правило, очень пианистичны и особого труда для профессионального концертмейстера не представляют, но и среди них иногда оказываются очень трудные примеры, вызывающие необходимость применения этого самого выборочного чтения с листа, суть которого в том, что концертмейстер, по мере необходимости, облегчает фактуру исполняемого произведения и исполняет её не полностью, опуская трудные детали и внося некоторые изменения, которые облегчают чтение с листа. Художественная же составляющая в полном объёме здесь, как и в первом случае, остаётся обязательной.

И, наконец, в-третьих, обозначим ещё один вид чтения с листа, так же часто применяемый концертмейстерами. Условно назовём его «техническое» чтение с листа. Оно происходит не на сцене, это не художественное исполнение произведения от начала и до конца, соблюдение всех художественных деталей при этом, как цель, уже не преследуется. И, самое главное, о точном исполнении всего нотного текста данного произведения при этом речь вообще не заходит. Имеется в виду рабочее, происходящее в классе в репетиционное время или на уроке с педагогом и учеником чтение с листа нового произведения для ознакомления с ним как солиста, так, часто, и педагога. Подбираются новые произведения в репертуар для исполнителя, и концертмейстеру нужно показать, озвучить неизвестное произведение. Задача концертмейстера при

этом усложняется тем, что он одновременно читает не две, как обычно, строки с нотным текстом, а три и больше – в зависимости от особенностей данного сочинения. Это делается для того, чтобы у солиста и педагога сложилось, насколько это возможно, общее впечатление о рассматриваемом произведении, то есть, тут мы имеем чтение с листа всей партитуры, в которой уровень сложности разных партий, её составляющих, очень неоднороден. Концертмейстеров не обучают, к сожалению, такому чтению с листа, и сама жизнь заставляет их научиться этому. Тут с ходу приходится делать переложение всей партитуры для двуручного исполнения, и это с листа!

Предположим, надо играть с листа аккомпанемент вокального произведения В.А. Моцарта, написанного для голоса и фортепиано (сопровождая при этом солиста). Прежде всего, нам необходимо знать тональность произведения, меняется ли она в дальнейшем, тоже нужно знать и о размере, и о темпе данного произведения – постоянны ли они, нам необходимо настроиться на темповую драматургию – какой темп задаётся в начале и будет ли он изменён в дальнейшем (если есть такая возможность, необходимо бегло пролистать всё произведение, в противном случае придётся реагировать на смену темпа, тональности и размера на ходу, что несколько труднее).

Далее мы настраиваемся, что это будет произведение классического стиля, где присутствуют традиционные гармонические обороты, в общем, хорошо нам известные. То есть характерные аккордовые цепочки, используемые в этом стиле, логика отклонений в другую тональность и логика модуляций, типичные каденции – завершения музыкальных периодов, тоже известные нам, и т. д.

При этом мы будем играть не просто набор отдельных нот, которые, в какой-то момент вдруг во что-то складываются. Во время чтения с листа мы осознанно играем моцартовскую мелодию с аккомпанементом, характерным именно для Моцарта, мы настраиваемся, что это будут

традиционные фортепианные фактуры, применяемые этим композитором и потому легко узнаваемые нами. Видя фортепианную фактуру, мы мгновенно настраиваем свои мышечные ощущения в руках для предстоящей работы – будет ли это аккордовая фактура, или фактура, изобилующая пассажами и арпеджио. Мгновенно срабатывают предположения о возможных вариантах аппликатуры в трудных местах (опять же, если есть возможность, желательно бегло увидеть это заранее, часто для этого достаточно двух-трёх секунд). Без доведённых до автоматизма аппликатурных рефлексов, мы, при чтении с листа, споткнёмся на первом же пассаже. Оказывается, чтобы хорошо читать с листа, надо, в том числе, хорошо играть гаммы и арпеджио.

Во время чтения с листа мы так же настраиваемся на моцартовское формообразование. Настраиваемся на строгое отношение к метрической пульсации, свойственное моцартовскому стилю, на его образный строй, на возвышенно духовный мир, создаваемый этим автором в своих произведениях, даже в лёгких и шутливых – в каждый данный момент при чтении с листа необходимо отслеживать характерные указания композитора в нотном тексте, указания о нюансе, штрихе и характере исполнения (эти указания также нужно видеть и не пропускать их появление при развёртывании музыкального материала).

Но при чтении с листа концертмейстеру совершенно необходимо так же, помимо всего прочего, хотя бы бегло, параллельно со своей, видеть ещё и общий характер партии солиста: нет ли в ней неожиданных сюрпризов – ритмических несовпадений с партией сопровождения, мелких нот, требующих от концертмейстера особого внимания, необходимо контролировать и сами действия нашего солиста, потому что он главный, ведущий, возможные замедления, ускорения и ферматы солиста, даже при чтении с листа – закон для концертмейстера! Кроме того, солист – живой человек, в любой момент он может совершить не совсем точные действия – например, вступить не вовремя, что-то забыть или просто что-либо

исполнить не правильно, ошибиться. Такое, конечно же, бывает со всеми нами. И это обязан учесть концертмейстер, отреагировать на это при чтении с листа. Вообще это особый и совершенно необходимый для концертмейстера навык – контроль не только двух своих строчек, но и строки солиста, что и отличает работу пианиста – концертмейстера от работы пианиста – солиста.

И в результате, имея определённый опыт, определённую натренированность, которая тоже необходима в этом деле, во время чтения с листа мы в какой-то момент почувствуем, что даже при беглом взгляде на фактуру исполняемого произведения, можем предугадать многие её детали – аппликатуру, штрихи, нюансы, даже не видя их. В сдержанных темпах успеваем всё это увидеть и воплотить, но в подвижных уже не удаётся. И именно предугадывание помогает нам более точно исполнять произведение, даже не видя, не успевая увидеть всех его деталей. Всё сказанное выше, имеет отношение к адекватному, точному чтению с листа, то есть к первому виду чтения нотного текста.

При этом надо признать, что поскольку это чтение с листа в художественно законченном виде, да ещё с солистом, в силу сложности процесса здесь возможны некоторые неточности. Так, видя трудности в фактуре – октавные ходы в басу (например), да ещё с большими скачками, мы принимаем мгновенное решение: чтоб не промахнуться и сыграть всё чисто и аккуратно - мы снимаем октавное удвоение у одного из басов, или у нескольких из них, или у всех, смотря по сложности ситуации, и играем облегчённый вариант басового хода. Зато точно и не промахиваетесь при этом. Возможны так же облегчения особо сложных аккордов и замысловатых фигураций – пассажей. Из двух зол при чтении с листа приходится выбирать меньшее, а именно – играть немного облегчённый вариант фактуры, но зато чисто! (Чем пытаться играть абсолютно всё, но с погрешностями, которые заметны гораздо больше, чем облегчение фактуры.)

Если же придётся играть с листа оркестровое переложение, например, аккомпанемент к какой-нибудь оперной арии того же В.А. Моцарта, задача несколько изменится. Здесь мы уже будем иметь дело не с авторским тестом, а с переложением, сделанным кем-то другим. Вполне может оказаться, что текст этого переложения не всегда пианистичен, тем более при чтении с листа. Поэтому возможно некоторое переосмысление фактуры. Для этого нужны не только смелость и уверенность, но, прежде всего, фактурный опыт – как одну фактурную модель заменить другой, не вступая при этом в противоречие со стилем Моцарта, не нарушая драматургии и не меняя эмоционального строя произведения. Так мы приближаемся к выборочному чтению с листа, отличающегося от точного.

В связи с этим надо признать, что абсолютно точно читать с листа, да ещё достигая при этом высокого художественного результата, удаётся не всегда, хотя стремиться к этому по мере своих сил, конечно же, нужно постоянно. Всё, сказанное выше, относится к «посильным» текстам, когда мы видим с первого взгляда, что так или иначе, мы сможем прочесть этот текст, пусть даже кое-где слегка упростив его. Но так бывает не всегда. Случаются ситуации, когда нотный текст для нас с листа неисполним.

Уже говорилось, что это чаще всего сложно сделанные переложения народных песен, непианистичные оркестровые переложения, но иногда и очень сложные аккомпанементы к романсам таких композиторов, как С. Рахманинова, Н. Метнера или Р. Глиэра. Иногда эта фактура написана специально для фортепиано, написана пианистично, просто этот прекрасный, красивый, пианистичный аккомпанемент очень трудно прочесть с листа (ор. 38 С. Рахманинова). Такое, конечно же, бывает, тем более, когда автор – пианист-виртуоз. Такой аккомпанемент требует предварительного разучивания. В случае, если это не возможно, мы делаем выбор – или плохо, но всё же пытаемся читать с листа этот очень трудный аккомпанемент со всеми его деталями и в полном объёме, или на ходу радикально переделываем его следующим образом: оставляем неизменным

бас, играть бас надо обязательно, играть, если они есть в этой фактуре, мелодию и подголоски, причём развитую мелодию, изложенную октавами или аккордами, можно упростить вплоть до одноголосного исполнения. А вот трудно исполнимую гармоническую фигурацию или аккордовые столбы мы изменяем по мере надобности. И тут на первое место выходит знание гармонии, умение во всех хитросплетениях фактуры увидеть гармоническую основу, гармоническую составляющую, ибо она, во что бы то ни стало, тоже должна оставаться неизменной и выполненной. Итак, мы чувствуем, что необходимо как-то упростить сложную фигурацию. Часто оказывается, что упрощать для спасения ситуации надо не всю фигурацию, а только какой-то её элемент, часть её, а именно: очень широкие размашистые ходы заменить более сжатыми, в более тесном расположении, отказаться от большого числа неаккордовых звуков в фигурации, если они причиняют серьёзное неудобство. Иногда приходится действовать более радикально – сложные виды гармонической фигурации заменять более простыми, исполнимыми в данный момент, но ещё раз подчеркнём, самое главное при этом – абсолютно точно сохранять гармоническую составляющую в её временном выражении и, хотя бы, в общих чертах, оставлять рисунок создаваемой фигурации (которую вынужденно упрощаем) подобным авторской, оригинальной. Даже если при этом получающийся аккомпанемент и будет уступать авторскому (который очень труден и неисполним с листа), это все равно лучший выход в данной ситуации.

Сказанное здесь относится к выборочному чтению с листа, когда в зависимости от сложности ситуации концертмейстер принимает решение, насколько он упрощает авторский текст для сохранения, в общем, приемлемого звучания. Стремление к художественной выразительности при таком чтении с листа остаётся обязательным.

Ещё большей переработке подвергается текст сопровождения, когда речь идёт о «техническом» чтении с листа, когда перед концертмейстером

ставится задача исполнения одновременно с партией сопровождения партии солиста (или солистов, если их несколько), хотя общие принципы действия остаются те же. Анализируя функции музыкальной фактуры данного произведения, нужно в первую очередь сохранить неизменной мелодическую функцию, функцию подголоска и баса. Само же сопровождение может быть сильно упрощено, или даже буквально стать условным. Нужно лишь в самых общих чертах передать эмоциональную атмосферу оригинального первоисточника. И не надо при этом бояться сводить на нет фактурную роскошь аккомпанеента, но вот мелодию надо исполнять точно, ритмично и выразительно, ибо в таком чтении с листа, когда мы показываем незнакомое произведение другим в не концертной, домашней обстановке, именно это самое главное. Кстати, этот вид чтения с листа можно назвать самым лёгким.

Теперь нам необходимо коснуться вопроса транспонирования (перенесение нотного текста музыкального произведения из одной тональности в другую). Проблема оказывается не простой, для её решения предлагают массу разных приёмов. Например, при транспонировании на терцию вниз, партию левой руки пианиста, если она выписана в басовом ключе (что мы почти всегда и видим в фортепианных нотах), надо представлять выписанной в скрипичном ключе. То есть мысленно заменить басовый ключ скрипичным, при этом мысленно выставить при ключе нужные ключевые знаки, присущие той тональности, куда вы транспонируете и исполнять партию левой руки по получающимся при этом нотам, только в нужной октаве. И, наоборот, при транспорте на терцию вверх, нужно партию правой руки, если она выписана в скрипичном ключе, представлять себе в басовом, с нужными ключевыми знаками и в нужной октаве. Для терцовых транспортов предлагают ещё и другие действия – при транспорте на терцию вниз, например, к нотным станам обеих рук сверху добавляют (дорисовывают, специально чертят) дополнительную черту, снизу одну черту удаляют (тем или иным

способом), на терцию вверх черту добавляют снизу, удаляя при этом на нотном стане черту сверху. Но это тоже только полумера, не решающая проблемы в целом, как транспонировать без всяких дорисовок и перестановок на любой интервал в любую сторону.

Мне же представляется, что самым надёжным, универсальным и верным приёмом для транспонирования в любую сторону и на любой интервал всей партитуры является ориентирование в гармонии, в сути происходящих гармонических перемен в каждый данный момент в транспонируемом музыкальном произведении. При этом гармонические стили у разных композиторов различны, в современных стилях встречаются типы мышления вообще не вписывающиеся в то понятие гармонии, какой мы её изучаем. И всё же, в основе транспонирования должен лежать именно этот тип мышления. Надо уметь свободно и точно мыслить гармонически. В подавляющем большинстве музыкальных стилей существуют часто встречающиеся, повторяющиеся гармонические ходы, обороты, приёмы, традиционные аккорды, модуляции, гармонические каденции. Видя и понимая происходящее с гармонией в транспонируемом произведении в каждом конкретном месте, нужно перенести эту гармоническую составляющую в новую тональность, сохраняя при этом точно неизменным весь фактурный рисунок. Поэтому для успешного транспонирования нужно, помимо всего, хорошо ориентироваться в тональностях, причём буквально во всех, чтобы мгновенно и легко представить себе тот или иной гармонический оборот в любой заданной тональности.

При этом ещё раз хочется отметить, что транспонирование в значительной степени облегчается тем, что музыка очень часто состоит из традиционных, часто повторяющихся гармонических цепочек, оборотов. Только в каждом стиле у каждого композитора они свои. Собственно говоря, эту совокупность излюбленных, часто встречающихся моделей, касающихся гармонии, мелодии, фактурного развития, всей драматургии в целом, всей образности мы и называем стилем того или иного композитора,

или стилем той или иной эпохи.

Поэтому чтобы хорошо читать с листа и хорошо транспонировать, надо не только хорошо разбираться в теории музыки вообще, но и чувствовать стиль конкретного композитора, понимать особенности его музыкального языка, то есть иметь широкий музыкантский опыт.

Список литературы.

1. Е. Шендерович В концертмейстерском классе: Размышления педагога-М.,1996.
2. Н.Крючков Искусство аккомпанеента как предмет обучения-М.,1961.
3. И. Радина О работе концертмейстера со студентом-вокалистом-Л.,1986.
4. А. Люблинский Теория и практика аккомпанеента: Методологические основы – Л.,1972.
5. Б. Теплов Психология музыкальных способностей – М.,Л.,1947.
6. Е. Кубанцева Концертмейстерский класс. Учебное пособие.- М.,2002.