

Муниципальное автономное учреждение дополнительного
образования «Детская школа искусств № 4» г. Улан-Удэ

**Методические
рекомендации на
тему
«Особенности
работы концертмейстера в
хоровом классе и с солистами-
инструменталистами»**

Выполнила Уварова Л.С.
преподаватель - концертмейстер I категории

Улан-Удэ

Оглавление

- 1.Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.
- 2.Особенности работы концертмейстера в хоровом классе.
- 3.Особенности работы концертмейстера в ансамбле с солистами-инструменталистами
- 4.Литература

Особенности работы концертмейстера в хоровом классе и с солистами-инструменталистами

В данной методической работе рассматривается ряд вопросов концертмейстерской деятельности, а именно: основные способности, умения и навыки, необходимые концертмейстеру, а также специфические особенности работы пианиста-концертмейстера с хоровым коллективом и с солистами-инструменталистами

1. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах». Понятие концертмейстер включает в себя: 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.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Нужно знать законы ансамблевых соотношений, развивать в себе чуткость к партнеру, ощущать неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является *способность бегло «читать с листа»*. В учебной практике часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на возможные изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором (надо учитывать, что некоторые указания, например *tenuto*, даются иной раз только в вокальной партии и не отражаются в фортепианной). Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа.

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. Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный аккомпаниатор переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле недопустимы любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться. Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма.

Концертмейстеру, помимо чтения с листа, совершенно необходимо **умение транспонировать** музыку в другую тональность. Для успешного аккомпанемента в транспорте пианист должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В процессе транспонирования с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение аккомпаниатора мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, сектаккорд, септаккорд в обращении и т.д.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т.д.

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 повторении куплетов и т.д. Такие умения понадобятся в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных детских песен не имеется нот с полной фактурой (классический вокальный репертуар исключает широкое использование импровизации). Подбор аккомпанемента по слуху 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.

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя мелодии – ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, баркарола и др. танцы, лирическая песня и т.п.). Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе.

2. Особенности работы концертмейстера в хоровом классе.

Концертмейстер хора – пианист, аккомпанирующий хоровому коллективу на репетициях и концертах, осуществляющихся под руководством дирижера, а также, при необходимости, помогающий солистам и группам хора разучивать партии в процессе работы над репертуаром.

Профессиональный концертмейстер, аккомпанируя хору, всегда должен помнить о голосовой, певческой природе хорового звука, и даже исполняя произведения, где присутствуют оттенки мощного «форте», никогда не переходить на форсацию звука. Наоборот, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Пианист-концертмейстер в процессе работы должен овладеть навыками общения с младшим и старшим детскими хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание, активная дикция и др.

Одним из главных факторов, отличающих концертмейстера хора от пианистов, аккомпанирующих солистам, является тот, что ему необходимо постоянно следить за жестами дирижера во время исполнения, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники (понятие «ауфтакта», «точки», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки соответствующие простым и сложным размерам). В целом это называется способностью концертмейстера понимать дирижерские жесты и намерения. На занятиях хора концертмейстеру (на этапах разучивания репертуара) иногда по просьбе дирижера нужно показывать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения с листа, умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Благодаря владению данными навыками концертмейстер добивается выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передавать авторский музыкальный текст, создавать целостный художественный образ, при этом важно взять нужный темп, верно распределить кульминации. 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 точнее понять сущность нового произведения.

В ходе учебного процесса могут возникать ситуации, когда дирижер, при отсутствии в коллективе хормейстера, поручает концертмейстеру проводить занятия с отдельными группами хора. Выполняя функции хормейстера, пианист должен знать и учитывать такие моменты, как степень

знания хористами музыкального материала, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных хористов, их музыкального мышления, художественного воображения.

Также в репертуаре хоровых коллективов часто встречается нотный текст произведений в сопровождении клавирных переложений оркестра. В этом случае фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и вместе с тем отвечать фортепианной специфике. Соответственно, пианист настраивает себя на *символическое ансамблевое взаимодействие хор-оркестр* через тембровые возможности фортепиано.

И, наконец, существует *ансамбль пианиста-концертмейстера с исполнительским планом дирижера*, который требует от пианиста понимания языка дирижера, его смысловых устремлений, вплоть до постижения идейно-художественной концепции исполняемого произведения. Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферийное зрение, но наряду с этим во время исполнения произведений часто встречаются ключевые моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием.

Хоровой дирижер отвечает прежде всего за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) слишком деликатен, и жесты дирижера бывают почти незаметными, особенно в момент рождения звука на рiано. В этих случаях «точка» у дирижера бывает почти не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем не «считает», он управляет звуком, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою чуткость, а именно: концертмейстер, дирижер и хор должны составлять слаженный ансамбль

Работа 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». 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 гобойю, 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. Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общего музыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного духового инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание флейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика. 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. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик. В старших классах духовики исполняют крупные концертные формы. В работе пианиста над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто на учебных концертах исполняются лишь первые «соло» из произведений крупной формы. Так как такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию, то возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры – ее незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов. Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учениками духового отделения. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. 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 подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки флейты или кларнета нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу. 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. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. 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. Иногда даже способный исполнитель на духовом инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

В итоге нужно кратко перечислить необходимые концертмейстеру (в том числе концертмейстеру хора) знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;

- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанемента;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй исполняемых произведений.

Литература:

1. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000
2. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. – М., 1982.
3. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в ВУЗе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. В.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – Вып.2.
6. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам муз.образования. – М., 1996.
7. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство культуры Российской Федерации: Научно-методический центр по художественному образованию. – М., 2002.
9. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений у студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980
10. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - №5. – С. 72-75.
11. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - №5. – С. 72-75.

РЕЦЕНЗИЯ

На методические рекомендации

«Особенности работы концертмейстера в хоровом классе и с солистами-инструменталистами». Разработала Уварова Л.С

концертмейстер ДШИ №4

В данных методических рекомендациях, обобщается личный опыт работы концертмейстера, формулируются теоретические и практические принципы работы, а также рассматривается ряд вопросов концертмейстерской деятельности, а именно: основные способности, умения и навыки, необходимые концертмейстеру, специфические особенности работы пианиста-концертмейстера с хоровым коллективом и с солистами-инструменталистами. Рекомендации основаны на практическом опыте работы концертмейстера. Задачей пособия является акцентировать внимание и применить в работе следующие знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение читать и транспонировать хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции,
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанеента;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль исполняемых произведений.

Практическая значимость данного пособия необходима для профессиональной деятельности концертмейстера и поможет в работе как начинающему, так и опытному концертмейстеру.

Рецензент: Старший преподаватель и концертмейстер кафедры вокального инструментального исполнительства ФГБОУ ВО ВСГИК  А.В.Русанов

