

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Городская детская хоровая школа» Находкинского городского округа

Методическая работа

**«Работа концертмейстера в классе
вокального ансамбля»**

Концертмейстер
Панюта Татьяна Анатольевна

г. Находка

2023 г.

Содержание.

Введение	4
Основная часть:	
Раздел 1. Особенности работы концертмейстера в классе вокального ансамбля	5
1.1. Аспекты работы концертмейстера в классе с начинающими вокалистами	6
1.2. Основы вокальной технологии, на которые должен чутко реагировать концертмейстер.....	8
1.3. Работа концертмейстера над фортепианной партией	10
1.4. Исполнительский анализ вокальных сочинений из учебного репертуара ансамбля «Мелодия» МБУ ДО «ГДХШ» НГО	12
Раздел 2. Специфика деятельности концертмейстера на занятиях хора	13
Заключение.....	15
Список использованной литературы.....	16

Введение

Как справедливо отметил один из крупнейших пианистов нашего времени, знаток секретов концертмейстерского и ансамблевого мастерства Е.Шендерович: «В исследованиях и рецензиях, посвященных вокальному исполнительству, как правило, меньше всего внимания уделяется фортепианной партии». В данном методическом докладе сделана попытка восполнить этот пробел и осветить специфику деятельности концертмейстера детской музыкальной школы в классе вокала, вокального ансамбля и хора.

К большому сожалению, методической литературы по вопросам концертмейстерского мастерства не так уж много. В 80-е годы прошлого века в России вышла небольшим тиражом книга знаменитого концертмейстера Дж. Мура, значительную часть которой составляют его рекомендации по исполнению музыки различных жанров и стилей. Много внимания автор посвящает песням и вокальным циклам Ф. Шуберта. Он признает, что его мнение во многом субъективно и не является истиной в последней инстанции, но простор для поисков открыт, не стоит отказываться от смелых экспериментов. Мур, профессионально владея пером, с юмором и большой любовью рассказывает о совместной работе с самыми выдающимися певцами своего времени: В.Де Лос-Анхелесом, Э.Шварцкопф, Д. Фишером-Дискау. Самый главный призыв Мура, обращенный к музыкантам-концертмейстерам: любить певца! Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н.Крючкова, А. Люблинского. Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты чтения с листа и транспонирования. Научные и методические работы, специально посвященные деятельности концертмейстера детской музыкальной школы отсутствуют. В предложенной методической работе был сделан акцент на формирование некоторых теоретических положений концертмейстерской деятельности в детской музыкальной школе. Практическое значение данной методической работы состоит в том, что она содержит полезную информацию и практические рекомендации для исполнения аккомпанемента конкретных произведений, которые можно применять в своей профессиональной деятельности.

Работа состоит из двух разделов. В первом освещаются вопросы работы с вокалистами и вокальным ансамблем, раскрываются проблемы, с которыми сталкивается концертмейстер в своей повседневной работе. Второй раздел работы затрагивает специфику и особенности работы концертмейстера на занятиях хора.

Раздел 1. Особенности работы концертмейстера в классе вокала и вокального ансамбля.

Вопросы работе концертмейстера в вокальном классе и классе вокального ансамбля возникали самые разнообразные:

Какова роль концертмейстера в ежедневном учебном процессе?

Насколько важна для успешного концертного выступления его мобильность, способность ориентироваться в музыкальном материале?

Должен ли концертмейстер владеть основами вокальной методики?

Прежде всего, надо отметить, что концертмейстер является неотъемлемой частью самого певца или ансамбля, так как человеческий голос – инструмент ансамблевый. Выразить всё его богатство, красоту и оттенки тембра помогает инструментальное сопровождение. Найти партнера с развитым ансамблевым чутьём бывает настолько же сложно, насколько интересен и увлекателен сам процесс поисков. К сожалению, редко происходит совпадение темпераментов и симпатий музыкантов к различным жанрам и стилям. А совместное музицирование предполагает схожие предпочтения, уже не говоря о некоторой доле восторженности, преклонения перед голосом певца со стороны его концертмейстера. Без этого компонента практически все дуэты обречены на скорое расставание. Кроме этого, исполнение музыки определённых стилей невозможно без этого «обожания» певческого голоса. Приведу очень простой, но распространённый пример. Великолепие и красочность стиля belcanto предполагает значительные текстовые и агогические отклонения, цель которых – продемонстрировать красоту тембра и виртуозные возможности голоса. Трезво рассуждающий пианист не понимает необходимости такого количества tenuto, фермат, «вставных» высоких нот, трелей и рулад. По его мнению, они ни

красоты музыке не добавляют, ни смысла её не проясняют! Есть ещё одна причина, побуждающая пианистов без должного прочтения относиться к музыке стиля belcanto: аккомпанемент предельно лаконичен, не обременён практически никакими техническими сложностями. Его задача – не отвлекать слушателя от звучания певческого голоса. Между тем, для певца музыка Меркаданте, Беллини, Россини, Доницетти является вершиной певческого искусства, ибо для её исполнения требуется безупречное владение обширным арсеналом технических приёмов. А для концертмейстера становятся актуальными проблемы соответствия требованиям стиля, «оркестрового» звучания фортепиано, умения пользоваться всем спектром его красок, тонкости ансамблевого мастерства.

1.1 Аспекты работы концертмейстера в классе с начинающими певцами.

Работа концертмейстера в классе с начинающим певцом включает в себя множество аспектов:

Разбор текста и ознакомление со всеми тонкостями музыкального материала: сначала внимательное чтение, декламирование текста, чтобы глубоко почувствовать содержание произведения.

Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать её вычурной, неестественной. Педагог и концертмейстер должны побудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесённого, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Далее можно будет приступить к исполнительской работе, начав её с фортепианного вступления. Оно входит в эмоциональную сферу произведения, и исполнителю крайне важно найти характер звучности.

Разбирая фортепианную партию, легко установить, что она состоит из сольных эпизодов: (прелюдия, постлюдия, интерлюдия), чистого аккомпанемента (фортепиано осуществляет ритмическую и гармоническую поддержку) и фрагменты, в которых фортепиано приобретает качество равноценного

партнёра в ансамбле с солистом или вокальным ансамблем. Вместе с тем, все три компонента исполнения образуют единый процесс. Таким образом, концертмейстер-пианист – это и солист, и равноправный партнёр и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста.

Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства и чтобы сохранить его, требуется многоплоскостное внимание (учитывая, что одновременно приходится следить и за 4-й строчкой – за словами). При этом концертмейстер – это не только пианист, выступающий вместе с певцом, но и музыкант, изучающий с ним вокальную партию или другие сочинения.

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить учащихся с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом или вокальным ансамблем.

Занятия в классе позволяют смоделировать концертное исполнение: уточняются мельчайшие детали, подвергаются строгому отбору различные приёмы, краски, интонации, порой – темпы, меняется очерёдность произведений программы - ведутся поиски оптимального удобства в момент выступления. Концертмейстер является союзником, опорой и поддержкой педагога. Именно он остается с учащимся на сцене в момент экзамена или концерта, и от него на 90% зависит то, как покажет себя на сцене вокалист или ансамбль. Педагог же ничем помочь не может, он находится в роли слушателя.

Одной из серьёзных проблем для начинающего певца часто является ритмическая сторона исполнения. Он ещё недостаточно осознаёт, что ритмическая чёткость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поёт ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать ученика от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи её», - но и объяснить цель этой точки в связи со словом, её музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами её выразительности. Если ученик не сразу воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать вслух или про себя, а не только

запоминать музыку на слух. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Концертмейстер должен помочь певцу организовать пассажи из мелких длительностей в группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодии, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определённых вокальных навыков. Опытный концертмейстер всегда сумеет обратить на них внимание. В случае, не зависящем 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 музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии. Подробно на способах разучивания концертмейстера с певцом интонационно и ритмически трудных мест мелодии останавливается известный педагог и концертмейстер Е. Шендерович. Установить творческий и рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен ещё и чисто человеческий контакт, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведёт», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, tessitura, слабые и достоинства. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но и человеческой чуткости.

Таким образом, мы подошли к вопросу, который волнует музыкантов уже на протяжении многих лет: должен ли концертмейстер знать основы вокальной технологии?

1.2 Основы вокальной технологии, на которые должен чутко реагировать концертмейстер.

Певец предпочтёт концертмейстера, который понимает механику работы голосового аппарата и органов дыхания. Такой музыкант будет более бережно

относиться к хрупкому инструменту певца, почувствует, когда ему необходима помощь (незначительное ускорение или замедление темпа), найдет соразмерность динамики фортепиано по отношению к силе звука певца. Хорошо, когда концертмейстер чувствует меру дыхания солиста. Также, концертмейстер, знакомый с особенностями работы голосового аппарата, будет придерживаться элементарных гигиенических норм, не позволит чрезмерной нагрузки, даст певцу достаточно времени для отдыха, запретит работу в больном состоянии. В противном случае пианист, привыкший отдавать занятиям на инструменте 3-4 часа в день, будет постоянно испытывать недоумение: отчего вокалисты так быстро устают? Очевидно, они просто ленятся! Чтобы избежать подобных ситуаций, стоит напомнить пианистам, что в горле певца расположены отнюдь не рояльные струны. И инструмент певца требует бережного к себе отношения и соблюдения нехитрых правил гигиены, что позволяет сделать голос сильным и выносливым. И помочь ему в этом должен не только педагог, но и концертмейстер.

Однако знакомство пианиста со спецификой вокальной технологии на этом, на мой взгляд, нужно завершить. Мне кажется, что совершенно недопустимы со стороны концертмейстера замечания по поводу «попадания в резонаторы», «опоры на дыхание», «низкой певческой позиции». Подобных советов всегда много, они разнообразны и по-восточному «цветисты». Лучше концертмейстерам к ним не прибегать, так как исходят они от людей, хоть и искренне любящих вокальное искусство, но не вполне знакомых с тонкостями этой профессии.

Будет гораздо полезнее, если каждый из нас все силы начнет отдавать своей профессии и совершенствоваться в ней, насколько это возможно.

Остановимся на некоторых проблемах, в решении которых может помочь концертмейстер:

У певца не безграничные лёгкие, ему нужно больше люфт - пауз, взятий дыхания и т.п. - дышать нужно вместе с ним.

Знание особенностей голоса, как в общетеоретическом плане, так и конкретного певца.

Иногда, перед выходами на высокие ноты, после них и т.п. певец делает люфт-паузу для сброса напряжения – не гнать его вперёд в таких местах.

Певец должен вас слышать, но вы не должны его заглушить, поэтому там, где в партии фортепиано хлипкая фактура, играть нужно поплотнее, я бы сказала на нюанс выше. И наоборот, там, где фактура плотная – «подубраться».

Вы должны играть тем звуком, которым певец должен петь – т.е. «на дыхании» - достаточно плотным звуком.

Ведение вперёд – основа любой музыки.

Слушайте певца, как он подготавливает люфт, фермату и т.д.

1.3 Работа концертмейстера над фортепианной партией.

Работа концертмейстера над фортепианной партией основывается на всестороннем анализе музыкального произведения. Анализ необходим для выявления стилистических особенностей и технических трудностей сочинения. Он помогает аккомпаниатору в составлении исполнительского плана произведения и нахождения выразительных средств для его воплощения.

Начальный этап работы – это прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е. зрительный отбор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения аккомпанемента, размер, темп, музыкальную форму, диапазон вокальной партии. Более того, такой анализ даёт возможность осознать идейный смысл произведения и отметить его особенности литературного текста. Знакомство с творчеством композитора и историей создания музыкального сочинения будет способствовать пониманию стиля и специфики жанра изучаемого произведения.

Существенной частью работы является воспроизведение нотного текста на фортепиано. На этом этапе намечаются элементы фразировки и кульминация сочинения, создаются представления о темпе и динамике.

Концертмейстерская деятельность представляет собой ту область искусства, где в большей степени, чем в других, исполнителю необходимо работать над мелодией в её выразительном значении. Поэтому очень важно выполнять все указания автора относительно динамических нюансов, темпов и прочих обозначений. Не следует также забывать о выразительном значении цезур, ведь дыхание для певца – важнейшая составляющая исполнительского мастерства.

Огромную роль в работе над фортепианной партией играет аппликатура. Практический опыт показывает, что при разучивании это может казаться не столь важным, но впоследствии отрицательно сказывается на исполнении сочинения.

Итак, определились несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения:

Предварительно-зрительное прочтение нотного текста. Музыкально-слуховое представление.

Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий.

Ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал.

Выявление стилистических особенностей сочинения.

Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей.

Выучивание своей партии и партии солиста.

Анализ вокальных трудностей.

Постижение художественного образа сочинения. Составление исполнительского плана

Правильное определение темпа. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.

Проработка и отшлифовка деталей.

Репетиционный процесс в ансамбле с солистом или вокальным ансамблем.

Воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

На заключительном этапе работы большое значение имеет отбор выразительных средств и окраски звучания.

1.4 Исполнительский анализ вокальных сочинений из учебного репертуара вокального ансамбля «Мелодия» МБУ ДО «ГДХШ» НГО.

В практической работе с вокалистами, вокальным ансамблем концертмейстеру ДМШ приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром. Не ставя перед собой задачу разбора и анализа большого количества различных произведений и работы концертмейстера над ними, остановимся на некоторых из них.

Здесь приводятся краткие исполнительские анализы нескольких контрастных в стилевом и образном отношении вокальных сочинений из учебного репертуара старших классов музыкальной школы. Исполнительский анализ – обязательный этап работы концертмейстера, осуществляемый им на начальных этапах работы над вокальным сочинением.

Песня «Мария» современного композитора Людмилы Марченко. Л. Марченко, пианист и концертмейстер, живет и работает в городе Таганроге, выпустила несколько сборников для детского и юношеского исполнения, а точнее – более 100 песен. В Городской детской хоровой школе их исполняют как вокалисты, так и вокальные ансамбли.

Песня передает спокойный характер, музыка проникнута настроением мечтательности и задумчивости. В аккомпанементе совсем нет поддержки вокальной мелодии, чем и сложна песня в исполнении.

Начинается произведение с изложения фортепианной партии, которая настраивает на характер исполнения. Концертмейстеру нужно сделать небольшой *лофт* перед вступлением вокального ансамбля, дав ему возможность *взять дыхание*. В эпизоде, где происходит модуляция в другую тональность, необходимо концертмейстеру дать поддержку в мелодии, чтобы обеспечить гармоническую стройность ансамбля. А также продумать все ритмические оттяжки и сдвиги, не теряя сохранения единого темпа.

Другая песня Людмилы Марченко «Если бы не было войны» в исполнении вокального ансамбля, была представлена на различных конкурсах. Вокальная партия разложена на два голоса. Большой спектр настроений в этой песне: тревожное, мечтательное, отчаянное. В этом состоит сложность исполнения -

мобильно переключиться на другое настроение, а концертмейстеру дать поддержку в мелодии, или аккордовой последовательности, а также в характере музыки, продумать все люфты, кульминацию.

Раздел 2. Специфика деятельности концертмейстера на занятиях хора.

Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от работы с вокалистами и вокальным ансамблем. Пианист должен овладеть навыками общения с младшим и старшим хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приёмы, как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др. Именно концертмейстер помогает дирижёру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая чёткий ритм работы. Подчеркнем, что не только от дирижёра, но от профессионализма аккомпаниатора зависит правильность выбора упражнений для распевания хора. Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижёра, поэтому он обязан знать основы дирижёрской техники и уметь играть «по руке» дирижёра. Важным моментом в работе концертмейстера является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижёра, 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 произведения 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. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер должен подчиняться основным

вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания). Это поможет хористам понять сущность нового произведения.

Особенности учебного процесса в школе таковы, что на некоторых отдельных занятиях может возникнуть необходимость работы концертмейстера с хоровым коллективом без дирижёра. При этом пианист должен учитывать такие моменты, как степень знания хористами музыкального материала, диапазон партий, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных детей, их музыкального мышления, художественного воображения.

Музыкальные образы, которые слышит концертмейстер внутренним слухом, он в какой-то степени делает видимыми. Неверное движение головы или любой другой необоснованный жест аккомпаниатора может вызвать ошибку в звучании хора: неверное вступление голосов, ошибочный динамический нюанс, неточное взятие дыхания, ритмическое колебание и др. Строгость и выразительность движений концертмейстера во время исполнения влияет и на восприятие слушателей зала, в котором выступает хоровой коллектив во время концерта.

Участие концертмейстера в повседневной работе хорового коллектива требует от него хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. От него требуется умение играть многострочные партитуры. Поэтому уже при первом беглом, но внимательном взгляде на партитуру он должен видеть весь объём фактуры, мгновенно воспринимать и оценивать логику гармонического, тембрового и ритмического содержания произведения, предвидеть движение музыкального материала.

Чаще всего, перед тем как выйти к хору с новым произведением, концертмейстер знакомится с ним во внеурочное время. Для предварительного ознакомления концертмейстера с хоровым произведением есть своя методика. «Здесь сначала рекомендуется сыграть вокальные партии в совмещённом виде на рояле, а также ознакомиться с каждой партией отдельно путём интонирования её голосом со словами (при этом следует учесть, что теноровая партия играется на октаву ниже). После этого присоединить к ансамблирующим голосам гармоническую основу частично или полностью в зависимости от наличия аккордовых звуков в вокальных партиях» -

рекомендует Н. Крочков. Это необходимо для того, чтобы составить комплексное впечатление о звучности сочинения. Естественно, что выиграть буквально все реальные звуки совмещённой партитуры при этом не представляется возможным. Имеется в виду создание собственного рабочего варианта аранжировки.

Некоторые аккомпанементы хоровых произведений репертуара хорового класса ДМШ являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. Пианисту надо также помнить, что не все клавирные переложения удачны и допускается их аранжировка, исходя из индивидуальных возможностей исполнения и логики музыки.

Заключение.

Работа концертмейстера в музыкальной школе включает в себе чисто творческую и педагогическую деятельность. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению с листа и транспонированию различных партитур.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, истории музыки, анализа музыкальных произведений – в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объём внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, но он всегда остаётся «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Список использованной литературы:

1. Крючков И.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л. Музыка. 1961
2. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. Музыка в школе. - 2001 - №4
3. Люблинский А.И. Теория и практика аккомпанемента. Л. –Музыка -1972г.
4. 1972 Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания и размышления о музыке. Перевод с английского и предисловие В.Н.Чачавы. – М. –Радуга.1987
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М. – Музыка. 1996
6. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстера//Фортепиано -№2, 2003
7. Савельева М.В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу//Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб.ст./Ред.-сост. А.Лагутин. -Вып. 3 – М. Музыка, 1991.