

**Методическая разработка**  
**концертмейстера**  
**Футиной Наталья Владимировны**  
**на тему:**  
**СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**  
**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**  
**В РАБОТЕ С ХОРОМ**  
**(из собственного опыта работы в ДМШ № 7**  
**со средним хором "Кубелек" и**  
**старшим хором "Гармония")**

Специфика деятельности концертмейстера в работе с хором почти не затрагивается в литературе – следует отметить краткие заметки, принадлежащие А. Осиповой, О. Абрамовой, Т. Стрельцовой, Е. Кубанцевой.

Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью. Обобщение собственного опыта работы в качестве концертмейстера в детской музыкальной школы позволяет выделить следующие основные аспекты:

1. Выработка у концертмейстера вокально-хорового слуха.
2. Умение проанализировать, в чем заключается ровность звуковедения и напомнить учащимся вокально-хоровые установки педагога.
3. Знание вокально-хорового репертуара для различных составов хора и ансамбля, адаптация хорового репертуара к возрастным особенностям ребенка.
4. Анализ композиционной структуры, характера и фактуры, содержания поэтического текста, связи слова и звука, специфичность партий.
5. Наблюдение за точностью воспроизведения звуко высотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. В процессе работы с хором концертмейстер должен учитывать, от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание всей партии. Проблема соотношения хоровой и фортепианной партий, слияние их в едином художественном синтезе, стремление к максимальному выявлению всех элементов аккомпанемента для создания гармонически целостного музыкального образа должна быть предметом особого внимания концертмейстера. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука, мягкое «пение» фортепиано приручает к правильному звуковедению, оберегает от «крика».
6. Работа над образом. В процессе работы над произведением нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа.

Концертмейстеру и педагогу необходимо на уроках отучать учеников от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи ее», - но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для исполнителей необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Пауза, особенно в узловых моментах музыкально-драматургического действия, не может не иметь той или иной эмоциональной окраски, - такова общая установка музыкальной педагогики. Отсюда и культивирование в практике того, что можно назвать красноречием исполнительских пауз - «пауз-утверждений», «пауз-раздумий», «пауз-вопросов» и т. д. уделяю огромное внимание, смысловому значению пауз; во время многих из них происходит как бы смена эмоциональных состояний, а потому их надо уметь слушать и актерски переживать.

7. Работа с ритмом. Чувство ритма – это такая музыкальная способность, без которой практически невозможна никакая музыкальная деятельность, будь это песня, игра на инструменте, восприятие или сочинение музыки. Ритм в музыке – категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая.

8. Работа с динамикой. Концертмейстер и педагог учат правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Для хора пение *riano* представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Следует объяснить ученикам, как постепенно готовить кульминацию. Одна из типичных ошибок хорового пения - петь последний звук фразы или слова – громко, не смягчая его, хотя это часто неударный слог, слабая доля. За этим недостатком концертмейстер и педагог также должны непрерывно следить.

9. Работа с дикцией. Часто ученики, увлекшись текстом, начинают из-за этого меньше внимания уделять собственно вокалу. Получается полу-пение – полу-декламация, что приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. В работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры. Нередко слова получаются тусклыми, невыразительными. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Ученики должны прислушиваться к тому, как они произносят слова, особенно согласные звуки. Педагог и концертмейстер должны разбудить у учеников воображение, фантазию, помочь им проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения. Необходимо, чтобы с помощью педагога, а затем и концертмейстера ученики следили за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми» (то есть произнесенными в разной вокальной манере) и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску.

10. Использование психологических навыков и подходов в работе с детьми. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости.

Являясь помощником педагога, 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.

11. Работа с дыханием. Концертмейстеру должны быть хорошо известны возможности дыхания данного солиста, максимальная для него продолжительность певческого звука. Разные по характеру произведения требуют различного дыхания. Хор и вокалист по-разному дышат, исполняя, скажем, сочинения Моцарта и русские народные песни. Дыхание меняется при смене темпа. Дыхание всегда и расходуется по-разному: если интервалы удобны, мелодия плавная, оно берется на достаточно большую музыкальную фразу. В широкой кантилене, если фраза содержит неудобные интервалы, запас дыхания у певца может иссякнуть раньше. Если певец взял долгий звук, он должен чувствовать себя удобно и знать, что пианист поможет закончить фразу.

К важным составляющим в работе концертмейстера относится умение концертмейстера «дышать» одновременно с солистом - это основной закон ансамбля. Надо уметь следить за совпадением моментов дыхания, чтобы не создавалось впечатления своеобразной синкопы: «фортепиано – певец». Отсюда явно следует вывод: концертмейстер должен обладать хорошо развитым ритмическим чувством; уметь следить за изменяемым солистом темпом, уметь гибко приводить партнера по ансамблю к «стержневому», единому темпу, заполнять точно время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить общий ритмический рисунок. Фактор внезапности имеет очень большое значение в профессии концертмейстера. И для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того, чтобы он мог быть настоящим помощником, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмейстера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкальный охват, видение всего произведения: формы, партитуры. Но все же и при этом часто бывает, что концертмейстер не имеет возможности учить произведение долго. Он должен по возможности быстрее понять его характерные особенности: темпо-ритм, динамику, характер, соразмерность частей, особенности кульминаций. Хочу отметить, что в кульминациях аккомпаниатор должен быть особенно внимательным, чтобы поддержать солиста. «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» - предостерегает начинающих концертмейстеров опытный аккомпаниатор и педагог концертмейстерского класса Е. Шендерович.

Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от занятий с вокалистами. 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 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.

В исполнительский репертуар концертмейстера должны быть включены произведения для разных возрастных групп учащихся. При исполнении концертмейстеру необходимо быть особенно требовательным к себе и постоянно помнить, что музыка должна будить творческую фантазию детей, способствовать формированию ассоциативно-образного мышления.

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.

Отдельные занятия концертмейстер проводит с хоровым коллективом без дирижера. 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 и др.

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 объем фактуры, мгновенно воспринимать и оценивать логику гармонического, тембрового и ритмического содержания произведения, предвидеть движение музыкального материала.

Перед тем как выйти к хору с новым произведением, концертмейстер знакомится с ним самостоятельно. Сначала сыграть вокальные партии в совмещенном виде на рояле, ознакомиться с каждой партией отдельно путем интонирования ее голосом со словами (при этом следует учесть, что теноровая партия играется на октаву ниже). После этого присоединить гармоническую основу. Составить комплексное впечатление о звучании сочинения. Некоторые аккомпанементы хоровых произведений репертуара хорового класса ДМШ являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. В этих случаях желательно ознакомиться с оркестровой партитурой сочинения и со звукозаписью, чтобы иметь представление об оркестровых красках оригинальной версии. Фортепиано не может точно передать тембровую окраску тех или иных инструментов, но стремиться к этому нужно. Концертмейстер должен приблизить фортепианную партию клавира к партитуре композитора, к оркестровой красочности, а отсюда и к музыкально-сценической образности.

Следует учесть, что многие темпы при исполнении на рояле несколько «сдвигаются». Атака звука у пианиста, безусловно, более определенная, даже острая, чем у любой оркестровой группы. Необходимо учитывать еще один важный момент-успех работы с детьми во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно и художественно пианист исполняет музыку, доносит ее содержание до детей. Ясная фразировка, яркие динамические контрасты помогают детям услышать музыку.

Работа концертмейстера в хоре включает в себе и чисто творческую (художественную), 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, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера хора 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.

Специфика работы концертмейстера с хором предполагает 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. 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. Умение импровизировать музыкальные вставки, вступления и заключения в характере и жанре исполняемого сопровождения совершенно необходимо для успешного проведения занятий. Подбор аккомпанемента по слуху является не репродуктивным, а творческим процессом, особенно если концертмейстер не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий.

Гармонизация мелодий по слуху, в отличие гармонизации как способа решения задач по курсу гармонии, - практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Для успешного подбора гармонии к мелодии необходима достаточная степень автоматизации внутренне-слуховых процессов (сенсорные навыки).

Фактурное оформление импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – ее жанр и характер. Основа сопровождения многих медленных, протяжных, маршевых мелодий - аккордовая вертикаль, песен-полек – традиционная формула «бас-аккорд». В выявлении жанра и характера мелодии большую роль играет ритмизация фактурных формул.

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.

Импровизация аккомпанемента по слуху является исполнительским процессом и осуществляется после обязательной мысленной подготовки. Творческие процессы в ходе мысленной подготовки протекают без исполнительской опоры реального звучания. Творческая работа «в уме» относится к высшим проявлениям внутренне-слуховых способностей, предполагается наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

Имея за плечами опыт работы концертмейстером, могу сказать, что важной задачей, является умение начать произведение в оптимальном темпе. В большинстве случаев «ключом» к выбору темпа является правильное представление о характере первых сольных фраз певца или хора.

«Включаться в ритмическую жизнь музыки», «призрагиваться» к пульсу произведения надо еще до игры», - говорил Л. Н. Оборин перед

началом исполнения уже почувствовать себя в нужной ритмической среде. Ритмическая фразировка, ощущение смысловой единицы в ритмической организации музыки, понимание ритмической фразы, периода, относительно завершенных элементов, в целостном метроритмическом орнаменте произведения, осознание и «переживание» экспрессивной сущности опорных и неопорных долей в музыке, дающих в слитности своей очертания метроритмического периода умение исполнять исходя из музыкально-осмысленных членений формы. Ощущение смысловой ритмо-единицы в ходе интерпретации любого художественно-полноценного материала. Создать предпосылку для удобного «включения» сольных фраз может только пианист, умеющий схватывать форму и проанализировать стиль композитора.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Концертмейстер должен постичь законы музыкальной драматургии, уметь играть хоровые произведения, подчиняясь руке дирижера, быть хорошо эрудированным музыкантом, знающим большое количество стилей, умеющим моментально ориентироваться в нотном тексте, быть чутким по отношению к солисту. Концертмейстер участвует в процессе работы над произведением, стремясь к подлинно художественному воплощению своей партии. Одновременно контролирует исполнение солиста, помогая ему дельными профессиональными советами в процессе работы. И все это завершается совместным творческим актом выступлением на концертах, экзаменах и других зачетных мероприятиях.

### **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музгиз, 1979.
2. Коган Г. У врат мастерства. М.: Музыка, 1969.
3. Крутецкий В. Психология. М.: Просвещение, 1986.
4. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К.: Музична Украина, 1979.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987.
6. О работе концертмейстера. М., 1974.
7. Ребенок за роялем. М.: Музыка, 1981.
8. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969.
9. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.
10. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. М.: Музыка, 1996.

11. Арановская И.В. Культурно-художественный контекст профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в высшей школе. – М.: Музыка и время. – 2002. - №5, 2003. - №4.
12. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961.
13. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа. / О работе оперного концертмейстера. Сост. М. Смирнов М.А. – М.: Музыка, 1974.
14. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1964.
15. Федоров Е.Е. Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности. / Вопросы психологии. – 1985. - №2.
16. Цатурян К.А. Чтение с листа. Теория и методика обучения игре на фортепиано под ред. Каузовой А.Г., Николаевой А.И. – М.: Владос, 2001.
17. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985.