

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
детская музыкальная школа станицы Ленинградской
муниципального образования Ленинградский район**

Методическая разработка

Тема разработки:

«Особенности работы концертмейстера в хоровом классе»

Автор-составитель: Пивень Ольга Викторовна,
концертмейстер первой категории
МБУ ДО ДМШ ст. Ленинградской

Рецензент: Илюшечкин Сергей Владимирович,
преподаватель высшей квалификационной
категории по классу фортепиано, заместитель
директора по МР МБУ ДО ДШИ г. Ейска,
заслуженный работник культуры Кубани

ст. Ленинградская
2022

Содержание

Введение.....	3
Роль концертмейстера в хоровом классе.....	5
Работа с фортепианной фактурой.....	6
Три типа нотного текста и их методические рекомендации освоения.....	8
Этапы работы над фортепианной партией.....	9
Методические опыты освоения навыка чтения с листа.....	9
Методические рекомендации концертмейстера к исполнению хоровых произведений.....	10
Заключение.....	12
Список литературы.....	14

Введение

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.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от «*accompagner*» – сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер – «пианист», помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах» (1, с 270.). Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

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. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит 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 образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Роль концертмейстера в хоровом классе

Среди концертмейстерских специальностей работа концертмейстера хора является наиболее трудоемкой. Концертмейстер хора – пианист, помогающий группам хора разучивать партии, и аккомпанировать им на репетициях и в концертах под руководством хормейстера. Он должен владеть навыками общения с младшими и старшими хоровыми коллективами, знать их возрастные особенности. Уметь показать хоровую партитуру на инструменте, задать тон хору, понимать приёмы дирижерских жестов.

Таким образом, в работе концертмейстера можно выделить следующие функции:

- творческо-исполнительские;
- педагогические;
- организационные.

Работая с хоровым коллективом, он должен обладать следующими качествами:

- уметь играть под «руку» дирижера;
- работать над качеством звука в ансамбле с хором;
- предугадывать намерения дирижера, особенно в начале и в конце произведения;
- в редких случаях брать инициативу в свои руки.

Деятельность концертмейстера хора включает в себя не только само исполнение аккомпанемента, но и разучивание хоровых партий. При этом его задачи усложняются, т.к. он должен видеть жесты дирижера, понимать его художественные намерения, т.е. играть «по руке» и при этом контролировать слухом звуковую картину, обеспечивая хороший звуковой баланс.

Очень важен на уроке контакт между концертмейстером и хоровым дирижером, так как, работая, на протяжении нескольких лет они понимают друг друга с «полувзгляда» и «полувзмаха». Другой особенностью хора является наличие поэтического текста в произведениях организованное в звуковысотной и ритмической речи. Именно, исходя из мелодизированной речи, устанавливается характер звучания, распределяется фразировка, смысловые кульминации и цезуры. В детском репертуаре очень велико значение слова, здесь много разностилевых и разнохарактерный произведений, а концертмейстер, подчиняется логике развития стиха и вокальному дыханию.

Таким образом, при работе с хором внимание концертмейстера обращено сразу на несколько объектов – жест дирижера, общую звуковую картину, исполнение фортепианной партии, смысл словесного текста. В этих условиях необходимо уверенно владеть выразительными средствами

фортепиано и пианистическими приемами. Аккомпанемент должен быть исполнен грамотно точно в соответствии с авторским текстом и творческим замыслом дирижера-хормейстера.

Работа с фортепианной фактурой

В репертуар детского хора входят классические, джазовые произведения, переложения, отрывки из опер, популярные песни из кинофильмов и народная музыка, а также приходится работать и с клавирами, цифровками. Концертмейстер хора должен уметь отредактировать для себя неудобный аккомпанемент, найти удобную фактуру и сделать гармонизацию мелодии, придумать вступление и окончание, если это необходимо, импровизировать сопровождение к музыкальным распевам. Нередко в куплетных песнях требуется варьирование фактуры, динамическое развитие к смысловой кульминации, все это должен уметь концертмейстер.

При работе с группами необходимо играть более прозрачную фактуру, сохраняя гармоническую основу, а на сводных репетициях давать более плотную фактуру, ритмически наполняя и поддерживая эмоциональный настрой хора.

При разучивании *a capella* нужна гармоническая поддержка, а у младших школьников ещё не развит внутренний слух, и поэтому важно, чтобы мелодическая линия запоминалась в гармоническом окружении, формировались ладовофункциональные представления.

Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения хоровых партитур является умение играть аккорды 4-хголосного склада с одинаково ровной силой по отношению к каждому голосу. Он должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал точно и ровно, лучше выделять не верхний голос, а нижний, так как хор должен слышать устойчивую основу в аккорде.

Такая работа с фактурой требует от концертмейстера не только пианистических навыков, но и музыкально-теоретических знаний, воображения, творческой предприимчивости, широкого кругозора, представления об особенностях разных жанров, стилистических особенностях разных эпох и народов. Поэтому концертмейстер должен постоянно стремиться своим максимально эмоциональным и стилистически точным исполнением – увлечь учащихся хорового класса.

Три типа нотного текста и их методические рекомендации освоения

«В ощущении человек оказывается во власти производимых на него воздействий, но он, однако, освобождает себя от этой власти, если может свои ощущения довести до созерцания» Г. Гегель.

Концертмейстер хора имеет дело с различными видами нотного текста. Работа над каждым видом требует определенных специфических приемов их освоения:

- *a capella*: освоению этого вида может способствовать методический опыт А. Мирошниковой, изложенный в методических рекомендациях «Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе».

Основные положения этого труда:

- в работе с хоровой партитурой концертмейстеру необходимо ознакомиться с «некоторыми особенностями записи хоровой партитуры». Это касается различного количества строк и группировки нот и фразировочных лиг. Она считает, что когда невозможно сыграть партитуру, неизбежно упрощение текста: можно опустить выдержанные, «фоновые» звуки в какой-либо партии для исполнения более важных в данный момент голосов;

- «исполняя хоровую партитуру, пианисту необходимо мысленно пропевать текст, представляя в воображении тембр хоровых голосов и все детали исполнения». В частности, очень эффективным «средством, приближающим звуковую палитру фортепиано к палитре хора, является педаль»;

- «сложности, пианистические неудобства в воспроизведении партитуры встречаются довольно часто, однако в каждом конкретном случае пианист должен проявить находчивость и найти такой вариант исполнения партитуры, который с наибольшей полнотой отразит на фортепиано особенности голосоведения и вокально-хорового звучания».

При этом пианист должен, верно, перераспределить хоровой фактурный материал в фортепианный, между правой и левой рукой, выбрать наиболее удобную аппликатуру. Важно, чтобы при исполнении хоровой партитуры он прослушивал по горизонтали всю музыкальную ткань произведения.

При *широком расположении* хоровых аккордов, дублированным движением хоровых партий и т.д. концертмейстер встречается с необходимостью быстрой ориентировки в отборе главного и второстепенного музыкального материала; постоянное колебание динамики и темпа, согласно Мирошниковой А.А., во многом связано с *литературным текстом* хора. «Пианист должен иметь в виду, что каждое слово может иметь только одно ударение. Простое предложение может также иметь

только одно главное ударение и все остальные ударения в смысловых группах слов должны быть ему подчинены.

Одним из самых главных навыков работы концертмейстера является – *умение быстро ориентироваться в тексте*, по мысли Е. Шендеровича. Согласно Дж. Муру, концертмейстер должен уяснить *строение музыкальной формы* произведения в целом, включая анализ строф поэтического текста.

Достижение ансамбля. О достижении *звукового баланса* Дж. Мур пишет, что «.. до тех пор, пока аккомпаниатор не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. При этом ему будет казаться, что он достиг звукового баланса, но подобное исполнение не доставит удовольствия ни искушенному слушателю, ни певцу, лишенному столь нужной ему поддержки». Можно заметить, что относительно концертмейстера хора этот вопрос еще более усложняется. Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями – это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен учитывать, что любой хоровой коллектив обладает возможностями, намного превосходящими возможности одного певца и по динамике, и по гармонической насыщенности, а потому и игра концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной. В работе непосредственно с хоровым массивом звуковой баланс нужно искать не менее тщательно и стараться не быть ни «под» хором, ни «над» ним. Это во многом похоже на игру с оркестром, необходимо по-иному дополнять звучание хора в ансамблевых моментах.

В достижении ансамбля динамического, ритмического, тембрового, едва ли не первостепенную важность имеет единство творческих устремлений, т. е. *единство замысла*, интерпретации. В этой связи отметим, что применительно к практике концертмейстера хора он должен наладить особую духовную связь с хормейстером и всецело разделить с ним ответственность за те или иные аспекты интерпретации. Концертмейстеру необходимо предощущать движение, в котором исполняется произведение, еще до первого ауттакта дирижера. *Стремление объединиться* в творческих устремлениях с партнером, будь то вокалист, дирижер или хоровой ансамбль, нам представляется одним из главных условий успешного ансамбля различного рода. По мнению Е. Шендеровича, «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом, – это основное условие для работы... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера».

Пианистическое мастерство концертмейстера. О фортепианной технике Дж. Мур пишет, что «в ней, как и в технике певца или скрипача,

подразумевается мастерство звукоизвлечения, воспроизведение звуков не только красивых, но и разнообразных по оттенкам...». Особо выделены авторами фрагменты фортепианного соло, где «аккомпаниатор должен быть источником вдохновения для хора», голос рояля должен сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях», потому как если на хоровом ансамбле сосредоточены взоры слушателей, то слух их открыт равным образом и голосу, и звукам фортепиано.

Этапы работы над фортепианной партией

Обращаясь к работе Е. И. Кубанцевой «Концертмейстерский класс» можно выделить этапы предварительного ознакомления концертмейстера с хоровым произведением и дать рекомендации для работы над фортепианной партией:

1. Предварительно зрительное прочтение нотного текста. Музыкально-слуховое представление.
2. Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий.
3. Выявление стилистических особенностей сочинения.
4. Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей.
5. Выучивание своей партии и партии солиста.
6. Анализ вокальных трудностей.
7. Постигание художественного образа сочинения. Составление исполнительского плана.
8. Правильное определение темпа. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.
9. Репетиционный процесс в ансамбле с солистом.
10. Воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

Методические опыты освоения навыка чтения с листа

Чтение с листа является очень важным моментом мастерства аккомпаниатора. Принципиально важно воспитать навык чтения интервала, аккордов, а затем и всей фортепианной фактуры приемом «снизу вверх». Это стратегически важно чтобы потом, при чтении новых сложных текстов, прибегая к сокращениям глаз, мог удерживать басовый голос, а значит, фиксировать нас в тональности и в ритме.

Чтение с листа в ансамбле побуждает медлительного действовать энергичней, а суетливого расчетливей и спокойнее. Этот эффект действителен на всех этапах обучения пианиста. При чтении аккордовой фактуры важным моментом является точная зрительная фиксация тех нот, которые при смене гармонии остаются в следующем аккорде, т.к. они закрепляют пальцы пианиста в определенном диапазоне клавиатуры, и уже вокруг них идет варьирование основного текста. Решающим условием непрерывного и выразительного исполнения по нотам является способность предугадывать его варианты изменения.

При чтении с листа не следует особого внимания обращать на клавиатуру. Если возникает ситуация «руки не пойдут», лучше упростить фактуру до басового голоса или гармонического подголоска.

Особая роль в концертмейстерском классе принадлежит выработке навыков чтения нотного текста с листа. Для развития этих навыков аккомпаниатору необходимо выработать умение безостановочного исполнения, научиться воспринимать музыкальный материал в целом, а не отдельными нотными знаками. Ему нужно научиться быстро, вникать в замысел сочинения ясно предвидеть линию развития музыкального образа, прочувствовать характер музыки, быть предельно внимательным к смене темпа, тональности, фактуры и ритмическим изменениям. При чтении листа музыкального сочинения очень важны навыки упрощения композиторского текста и отбор самого главного.

В концертмейстерской практике используются разнообразные приёмы упрощения нотного текста: преобразование или опускание подголосков и украшений, облегчение или перемещение аккордов, преобразование разложенных гармонических фигураций в основные гармонические функции, преобразование ритмических усложнённых последовательностей на элементарную пульсацию. Однако следует подчеркнуть, что не всякое облечение музыкального текста обязательно меняет фактуру изложения. Иногда и без этого изменения можно достичь существенного упрощения посредством более удобного распределения какого-либо пассажа, аккордов, мелодического голоса между обеими руками. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры солирующего голоса, гармонической основы произведения. Чем совершеннее навыки чтения нотного текста с листа у музыканта, тем меньше упрощений делается им при исполнении.

Методические рекомендации концертмейстера к исполнению хоровых произведений

Существуют критерии, которым должен соответствовать концертмейстер профессионал, работающий с хоровым коллективом:

- достигать верного звучания и соотношения голосов в хоре: поможет выразительное исполнение мелодии, ощущение гармонической основы баса, звучание гармонических фигураций;
- пользоваться грамотной динамикой и тембром звучания в момент перехода от вступления к исполнению сопровождения;
- правильно соотносить динамику, темп, нюансировку аккомпанемента с характером звучания солирующей партии;
- в момент концертного исполнения аккомпаниатору необходимо постоянно контролировать себя, помнить о том, что он также несет ответственность за исполнение хоровых партий;
- чувствовать себя уверенно во время исполнения, а для этого лучше готовиться к выступлению и не допускать срывов во время общения с аудиторией;
- обладать сценическим опытом музыканта.

Концертная деятельность оказывает огромное влияние на развитие творческого исполнительства концертмейстера. Хорошо играющий концертмейстер, обладающий широким репертуаром, всегда будет пользоваться в глазах слушателей большим авторитетом.

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

Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука. Концертмейстер хорового коллектива очень часто чувствует расхождение между жестами дирижера и фортепианным звучанием. Это происходит от того, что природа звука вокального противоположна фортепианному. Звук,

рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание.

Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может лишь постоянно стараясь преодолевать молоточковую, ударную природу фортепианного звука, все время, подражая голосу, пению.

Огромное значение для концертмейстера имеют воображение, фантазия, развитые образные слуховые представления при работе в хоровом классе. Работая в хоровом классе, концертмейстеры должны помнить, что теперь они почти никогда не будут выступать в роли пианистов, но всегда в роли хора или оркестра.

Работая концертмейстером на занятиях хора, постоянно знакомишься с новыми произведениями, все время, расширяя свой кругозор, никогда не теряя интерес к своей работе. Концертмейстеры не должны забывать, что музыка – искусство, существующее и развивающееся во времени. Поэтому темп и метроритм произведения – его главные формообразующие факторы.

Концертмейстерство наиболее требовательно к универсальным коммуникативным способностям. Неслучайно качества, характеризующие мастерство концертмейстера, которые в методической литературе называют «особым чутьём», «концертмейстерской интуицией», «концертмейстерской жилкой», относятся не столько к исполнительским или педагогическим, сколько к психологическим свойствам.

Обобщив все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами. Концертмейстер должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себя) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой).

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него таких качеств личности как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Заключение

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

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

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

Для педагога хора концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с хоровым коллективом, в собственном музыкальном совершенствовании.

В заключении хочется сказать, что специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, требует не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знания основ певческого искусства, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Список литературы:

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. –С. 156-178,270.
2. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
3. Готлиб А. Заметки о чтении с листа / А. Готлиб. – М.: Сов. музыка, 1958. – № 3. – С. 104-106.
4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М., 1963. — 674 с. 5. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. –М 1996. 76
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М.: Музыка, 1961.
7. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. – №2. – С. 38-40.
8. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. – №4. – С. 52-55.
9. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. – №5. – С. 72-7
10. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972.
11. Мирлас Ю.Г. Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в дис. канд. пед. наук / Ю. Г. Мирлас.— Екатеринбург, 2002.—19с.
12. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С.59.
13. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. – М.: Радуга, 1987. – 429 с.
14. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. 0 М.: Музыка, 1974. – С. 88-110.