Департамент образования администрации г. Нижнего Новгорода
Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Центр детского творчества»

Методическая разработка

«Специфика работы концертмейстера в классе вокала»

Автор-составитель:
Ястребова Елена Романовна,
концертмейстер

Нижний Новгород
2013

План

Введение.

1. Комплекс знаний, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера.
    - О сущности аккомпанемента.
    - Основные качества и навыки концертмейстерской работы.
2. Специфика работы концертмейстера в классе вокала.

Заключение.

Список литературы.

Введение

Концертмейстер - самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства.

Это глубоко ошибочная позиция. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента - это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Цель методической разработки - изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера, для того чтобы укрепить собственные профессиональные позиции в качестве концертмейстера.

Задачи:

1) описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;

2) выявить специфику деятельности концертмейстера в условиях работы с вокалистами.

Комплекс знаний, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера

Солист и пианист (концертмейстер) в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

1. Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им в на репетициях и в концертах» . 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.

Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине Х1Х века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т. д.

Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

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, всякий хороший пианист не 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. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений : навык сорганизовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п. В то же время в искусстве концертмейстера с особой силой проявляются такие краеугольные составляющие деятельности музыканта, как бескорыстность служения красоте, самозабвение во имя солирующего голоса, во имя одушевления партитуры.

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. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст и сразу отличать существенное от менее важного.

Перечислим, какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в школе искусств:

- в первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах терции текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами.

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.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо

аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Чтение с листа и транспонирование

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным концертмейстером. если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДШИ часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в обороте в работе с учащимися разных специальностей не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. 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 изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный концертмейстер 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 все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с солистом-инструменталистом категорически запрещаются 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. Однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное

исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа. тональности, динамики, фактуры и т.д.

Чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек (мотивов, попевок), и кончая музыкальными фразами, периодами и т.д. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизаций игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля.

Концертмейстеру школы искусств, помимо чтения с листа, совершенно необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность. Умение

транспонировать входит в число непременных условий, определяющих его профессиональную пригодность. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В случае транспонирования на полутон, составляющий интервал увеличенной примы (например, из до минора в до-диез минор), достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков.

Транспонирование на интервал малой секунды в некоторых случаях можно представить как переход в тональность, смешенную на увеличенную приму (например, переход из до мажора в ре–бемоль мажор, который мыслится пианистом как до-диез мажор). На интервал секунды транспонировать труднее, так как обозначение читаемых нот не соответствует их реальному звучанию на клавиатуре. В данной ситуации решающую роль приобретает внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, функциональных смен, структуры аккордов и их расположения, интервальных соотношений и взаимосвязей - как по горизонтали, так и по вертикали.

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, секстаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т. д.

Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в следующей последовательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию.

При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием, состоящий в следующем. Если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше». А при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже».

Специфика концертмейстерской работы на занятиях требует от концертмейстера мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться ее удобными вариантами, аранжировкой. 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.

Специфика работы концертмейстера на уроках вокала.

Концертмейстер должен обладать профессиональным набором исполнительского мастерства, знать основы педагогики, психологии и физиологии, иметь необходимые разносторонние знания в вопросах эстетики, широкий кругозор в сфере художественной культуры и других искусств.

Музыканты разделяют два вида деятельности: сольную и ансамблевую. Концертмейстер осуществляет функцию аккомпанирования какому-либо инструменту или голосу, а это всегда ансамбль. В ансамбле с вокалистами работа концертмейстера имеет свою специфику. Если во взаимодействии концертмейстера и руководителя хора существует такая особенность, как понимание концертмейстером дирижёрских жестов, для чего он должен знать основные приёмы дирижирования; изучить движения, обозначающие ауфтакт, дыхание, снятие звука и другие; жесты, изображающие штрихи и оттенки, то в работе с вокалистами рука дирижёра отсутствует. Это создаёт дополнительные трудности в общении с певцом. Концертмейстер в этом случае должен сам угадывать намерения солиста. Если в хоре дирижёр ответственен за качество звука, он участвует в его формировании, то, работая с певцом, концертмейстер должен интуитивно чувствовать, когда должен возникнуть звук и когда солист возьмёт дыхание. Концертмейстеру приходится сосредотачивать свою музыкальную чуткость.

Уметь слышать, играть в ансамбле с партнёром, творчески сопереживать – всё это необходимо при совместном исполнении и является важной деталью профессионального мастерства пианиста. Природа вокального звука прямо противоположна фортепианному. Звук, рождённый голосом, способен к динамическому развитию, а фортепианный обречён на угасание. Это несоответствие проживания звука вокального и инструментального тоже можно назвать проблемным моментом в ансамблевом звучании. Особое значение приобретает звуковой баланс. Солист и пианист выступают членами единого музыкального организма. Певец и пианист – это ансамбль, в котором фортепиано отведена далеко не второстепенная роль, это не просто гармоническая и ритмическая поддержка солиста.

Для успешной организации учебного процесса педагог вокала и концертмейстер должны быть единомышленниками, в таком случае концертмейстер для преподавателя становится помощником, а для ученика - педагогом-наставником и другом. Концертмейстер, как и педагог, должен внимательно изучить индивидуальные особенности вокального аппарата ученика, его недостатки и достоинства. Развитию индивидуального певческого голоса в практике хоровой работы уделяется мало внимания. Уроки вокала

становятся благодатной почвой для воспитания певчески правильного, здорового голоса. Как считают специалисты, самый заурядный голос можно и нужно развивать. Важная роль при этом отводится концертмейстеру, которому приходится заниматься с певцом самостоятельно, например, в случае болезни или командировки преподавателя. Работая с вокалистами, концертмейстер должен знать особенности развития голоса учащихся, в соответствие с предъявляемыми к ним требованиями учитывать их возрастные возможности. За период обучения голос учащихся изменяется и проходит несколько стадий. Принято различать четыре основных стадии. Это связано с физическим и нервно-психическим ростом ребёнка. У младших школьников голос имеет чисто детское звучание, про такой голос говорят: «головное звучание» или «высокое резонирование». Голос в младшем возрасте ещё нежный и неокрепший. Форсирование звучания может привести к нежелательным результатам. По мере роста ребёнка меняется механизм голосового аппарата, развивается голосовая мышца, постепенно усложняясь и приобретая упругость. Важно внимательно следить за развитием подростка, чтобы не пропустить признаки наступающей мутации, связанной с формированием не только гортани, но и всего организма, и правильно строить занятия. Голосовой аппарат перестаёт быть плавным, развитие его идёт в это время неравномерно. Концертмейстеру, как и педагогу по вокалу, необходимо заботится о соблюдении певческих норм и певческого режима. Знание таких тонкостей помогает концертмейстеру профессионально подходить к вопросу образования звукового баланса и осуществлению здоровьесберегающих технологий. Концертмейстеру надо хорошо знать голос ученика, так как необходимое звуковое равновесие зависит во многом от силы и тембра голоса. Концертмейстер также должен учитывать при осуществлении необходимого соотношения звука, что он находится за спиной вокалиста.

Концертмейстер вместе с педагогом участвует в выборе учебной программы. Выбирая репертуар, необходимо учитывать многие критерии: диапазон голоса, задачи, которые педагог ставит перед учеником, интересы самого ученика, его индивидуальные качества и т.п. На этом этапе прочитывается множество нотной литературы. Концертмейстеру приходится в это время проигрывать большое количество музыкальных произведений различной сложности, поэтому ему необходимо уметь хорошо читать с листа, виртуозно владеть инструментом.

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона

концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. При работе с юными солистами-вокалистами важно помнить, что главное – беречь и развивать голос, не допускать форсирования звука, пения в недоступном для ученика диапазоне. Важно подобрать правильные распевки, помогающие в разучивании текущего репертуара и в овладении очередными техническими навыками. Также концертмейстер следит за чистотой интонирования, что является первоочередной задачей исполнения. При этом резко повышается роль внутреннего слуха и знание законов интонирования различных интервалов и ступеней в концертмейстерской практике.

Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания и т.д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика».

Начиная работу с учашимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы ученик с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения

этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

В процессе работы над произведением нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех учащихся. Пианист должен помнить, как ученик пел в классе на уроке у педагога, как прошел предыдущий урок у концертмейстера и исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии. В случае прихода на урок ученика в утомленном или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата, если ученик не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые давал в классе педагог и которые всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить и то, и другое.

Иногда работа над произведением на занятии начинают по отдельным кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность ученику исполнить все произведение целиком (независимо от того, как он споет), после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

Если вокалист творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания учащегося, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно.

Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой. Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности.

Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих 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 себе 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.

Одной из серьезных проблем для начинающего певца часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки.

Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет 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 ее», - но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, фермaты стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если ученик не сразу полностью 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. Пианист должен помочь певцу расчленить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Концертмейстер предостерегает начинающего певца от бессмысленных жестов вовремя пения. Лишние движения у певца легко превращаются в привычку и выдают его физическую (вокальную) скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем она будет сдержаннее, тем уместнее и выигрышней для солиста. Концертмейстер следит за выполнением данных педагогом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает пению кантилены. Кроме того, идет работа над протяженностью гласных. Как говорил Шаляпин, «гласные – душа пения», «гласные – река, согласные – ее берега». Солист должен пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно к

следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не кончаться ими. Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в дикции большая роль отводится согласным. Но через этот процесс ученик должен пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «не пропетой» гласной, то сможет больше внимания обращать на согласные, которые больше не будут «рвать»кантилену, а станут украшать ее. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Очень важно умение петь legato на фоне стаккатного аккомпанемента, когда певец как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии рояля. При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу.

Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Начинающие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать ученику, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос. Для начинающего вокалиста пение piano представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и сбавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Ученик еще не достаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и piano. Но относительное распределение звучания, безусловно, необходимо. Следует объяснить ученику, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах – тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним тонам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает (слушатель устает от однообразного громкого пения).

Типичная ошибка молодых певцов - петь последний звук фразы или слова – громко, не смягчая его, хотя это часто неударный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить. Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом, прежде всего 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 ее вычурной, неестественной. Часто ученик, увлекшись текстом, начинает из-за этого меньше внимания уделять собственно вокалу. Получается полупение– полудекламация, что

приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. Ведь 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.

Встречается и обратное. Увлекшись музыкой, ученик недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах. Таким ученикам надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией. Нередко учащийся хорошо вокализует, поет как будто правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Ученик должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными. Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания произведения. Педагог и концертмейстер должны разбудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово; в других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно а, я), которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы с помощью педагога, а затем и концертмейстера ученик следил 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.

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика 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. Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет»,

любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости.

Ребёнку, исключая очень редкие случаи, присущи застенчивость, неуверенность, стеснительность, он может растеряться в любой момент. Концертмейстер помогает ему преодолеть эти и другие качества личности, мешающие исполнению, особенно на сцене, где ребёнок подвержен наибольшему волнению. Ещё неопытного артиста могут отвлекать неожиданные внешние раздражители: шум в зале и др. Дети могут забыть слова, сфальшивить интонацию, неточно воспроизвести ритмический рисунок, не выдержать метроритмические рамки. Концертмейстер должен моментально «подхватить» ученика, если он перескочил на другой эпизод; заполнить паузу в момент забывания слов; помочь продолжить и закончить произведение; вернуть уверенность в себе. Для этого концертмейстеру необходимо обладать быстрой реакцией - это качество очень важно в профессиональной деятельности. Опытный педагог-концертмейстер может помочь снять ребёнку напряжение перед концертом, а во время концерта помочь избавиться от излишнего волнения своей выразительной игрой, которая увлечёт солиста и поможет ребёнку проникнуть в содержание произведения, подведёт к предчувствованию динамических нюансов, штрихов. Самообладание так же необходимо для концертмейстера, он должен знать, что ошибок и поправок при выступлении не должно быть, не допустимы также их мимические выражения.

Таким образом, специфика работы концертмейстера с вокалистами заключается в том, сто он должен хорошо знать природу певческого голоса, основы вокального пения и секреты взаимодействия инструмента и голоса. В профессии концертмейстера личностные качества не отделимы от профессиональных. Важнейшими из них являются: виртуозное владение инструментом, методикой, педагогическим мастерством, образовательными технологиями, организационными навыками, общей эрудицией; уравновешенность характера, чувство юмора.

Ребёнку, исключая очень редкие случаи, присущи застенчивость, неуверенность, стеснительность, он может растеряться в любой момент. Концертмейстер помогает ему преодолеть эти и другие качества личности, мешающие исполнению, особенно на сцене, где ребёнок подвержен наибольшему волнению. Ещё неопытного артиста могут отвлекать неожиданные внешние раздражители: шум в зале и др. Дети могут забыть слова, сфальшивить интонацию, неточно воспроизвести ритмический рисунок,

не выдержать метроритмические рамки. Концертмейстер должен моментально «подхватить» ученика, если он перескочил на другой эпизод; заполнить паузу в момент забывания слов; помочь продолжить и закончить произведение; вернуть уверенность в себе. Для этого концертмейстеру необходимо обладать быстрой реакцией - это качество очень важно в профессиональной деятельности. Опытный педагог-концертмейстер может помочь снять ребёнку напряжение перед концертом, а во время концерта помочь избавиться от излишнего волнения своей выразительной игрой, которая увлечёт солиста и поможет ребёнку проникнуть в содержание произведения, подведёт к предчувствованию динамических нюансов, штрихов. Самообладание так же необходимо для концертмейстера, он должен знать, что ошибок и поправок при выступлении не должно быть, не допустимы также их мимические выражения.

Таким образом, специфика работы концертмейстера с вокалистами заключается в том, сто он должен хорошо знать природу певческого голоса, основы вокального пения и секреты взаимодействия инструмента и голоса. В профессии концертмейстера личностные качества не отделимы от профессиональных. Важнейшими из них являются: виртуозное владение инструментом, методикой, педагогическим мастерством, образовательными технологиями, организационными навыками, общей эрудицией; уравновешенность характера, чувство юмора.

Заключение

Работа концертмейстера с учащимися заключает 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.

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

(инструменталиста) - концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера 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.

Список используемой литературы

1. Баринова М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1 М.: Музыка, 1988
3. Доливо А.Л. Певец и песня. М.; Л., 1948
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
6. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002.
7. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность Музыка в школе - 2001 - № 4
8. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972.
9. Мур Джеральд Певец и аккомпаниатор. М., 1987
10. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Фундаментальные исследования. – 2009.
11. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.
12. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969.