

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
Детская школа искусств городского округа — город Камышин
Волгоградской области

«Утверждаю»

Директор МБУ ДО ДШИ
городского округа – город Камышин
Волгоградской области



[Handwritten signature]

Плотников В. П.

«25» февраля 2020г.

Общеразвивающая рабочая программа для
концертмейстеров:

***«Мастерство концертмейстера в детской
школе искусств».***

Срок реализации 5 лет

Камышин 2020

Рассмотрена и одобрена

методическим советом муниципального бюджетного учреждения
дополнительного образования Детской школы искусств городского округа –
город Камышин Волгоградской области протокол № 3 от 25 февраля 2020 года.
Методист МБУ ДО ДШИ городского округа город – Камышин

Волгоградской области



Попова И. Н.

Разработчик – Шкарупа Н. А., концертмейстер высшей квалификационной
категории муниципального бюджетного учреждения дополнительного
образования Детской школы искусств городского округа – город Камышин
Волгоградской области.

Содержание:

1. Пояснительная записка..... 4стр.
2. Цель, задачи программы..... 4 стр.
3. Специфика сольной и концертмейстерской работы. 5 стр.
4. Знания и умения, необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности. 8 стр.
5. Особенности работы концертмейстера с вокалистами.10 стр.
6. Работа концертмейстера с детским хором.....17 стр.
7. Концертмейстер в классе духовых инструментов.18 стр.
8. Рекомендуемая литература.....21 стр.

1. Пояснительная записка

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). 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 исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе и школе искусств занимает почетное место. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Концертмейстер (нем.) – мастер концерта. Концертмейстер – музыкант, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах. 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.

2. Цель программы

Цель : изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера.

Задачи :

- описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;
- выявить специфику деятельности концертмейстера в условиях детской школы искусств;
- систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися, опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы.

3. Специфика сольной и концертмейстерской работы.

Концертмейстерство – одна из тех профессий, где обязанности и способы действий не прописаны четко, оставляя за специалистом право их широкого выбора. Индивидуальный путь совершенствования в этом мастерстве и конечная его «планка» определяется специфическими особенностями характера и личными внутренними качествами каждого концертмейстера. Выбирая эту профессию, нужно обладать многими *качествами*, во-первых, **желание выступать на сцене**, у концертмейстера не должно быть боязни сцены. Во-вторых, обязательно наличие такого умения, как схватывать на «лету» мелодии, «склеивать» пропущенные места, если вдруг солист пропустил какое-то место в пьесе, то есть **быть мобильным**. В-третьих, **любить общаться с людьми**, особенно важен союз концертмейстера и педагога. Неотъемлемое условие это **наличие технических резервов**: резерва беглости, резерва выносливости, резерва силы и т.д.

Умение слушать, играть с партнером – очень важная деталь профессионального мастерства концертмейстера. Пианист с детства привык к индивидуальным занятиям, как единственно возможной форме работы за инструментом и игра в ансамбле ставит его совершенно в другую плоскость работы. Естественное переживание музыки возникает в результате совместной игры партнеров, их взаимопонимания и согласия, что приводит к выводу о том, что «пианист – концертмейстер» **должен понимать и «чувствовать» любого партнера (солиста)**. Ведь насколько бы не был хорош солист, если ему аккомпанирует не очень грамотный концертмейстер – ничего хорошего не будет.

Специфика сольной и концертмейстерской работы весьма различна, хотя и не следует полностью разделять эти две области. Прежде

всего, нужно научиться хорошо владеть роялем. «Плохой пианист, – пишет Е.М. Шендерович, – никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента».

[3] Шендерович Е.М. писал: «Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что нетрудно назвать многих солистов-пианистов, крупных концертантов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента, однако абсолютно не проявивших себя в амплу солиста».

Концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Солист и пианист-аккомпаниатор в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Иногда именно на пианисте-концертмейстере лежит задача претворения в жизнь замысла композитора.

Почти все выдающиеся композиторы писали ансамблевую музыку и часто играли в ансамбле без чувства ущербности к своему пианистическому дарованию. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем (баритон), Мусоргского с певицей Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф.

Немного из истории термина «концертмейстер» и «аккомпаниатор».

В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанемента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М.Мусоргского, В.Сафонова, Ф.Блюменфельда. Великие советские пианисты К.Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С.Рихтер, Г.Гинзбург, а в наши дни Ланг Ланг, Б.Березовский, Н.Луганский и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов - ансамблистов. Выдающийся английский пианист Дж. Мур

выступал аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д.Фишер-Дискау, Э. Шворцкопф, Э. Минухин.

Со временем исторически объективные процессы обусловили **тенденцию узкой специализации**. В средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства, что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому –выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М. Бихтера, С.Давыдовой, М. Карандашовой, А.Ерохина, В.Ямпольского, Е.Шендеровича, В. Чачаева и др.

В настоящее время в России стали проводиться конкурсы-фестивали концертмейстеров, на которых, помимо состязаний музыкантов, обсуждается проблема несоответствия сложнейших задач, стоящих перед концертмейстером, и того места, которое по большей части отводится аккомпаниаторам, а также диспропорции в уровне оплаты музыкантов. А в 2003 году учреждена Региональная Общественная организация **Гильдия пианистов-концертмейстеров**. Гильдия занимается вопросами социального и творческого статуса профессии, организацией концертов, помощью в трудоустройстве, поддержкой конкурсов и фестивалей, проведением мастер-классов, лекций и открытых уроков в рамках «Школы концертмейстерского мастерства», с участием крупнейших российских и зарубежных специалистов. Вступить в нее может любой концертмейстер.

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» и Е.Шендеровича «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Немало ценного материала, в том числе практических советов концертмейстерам содержится в книге Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор». Полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами, и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержатся в статьях Л.Живова, Т. Чернышовой, Е. Кубанцевой, И. Радиной. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок. При этом внимание обращается на содержание, композиционную

структуру, характер фактуры, особенности поэтического текста, специфичность партии певца.

Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами –единичны. Но, тем не менее, они существуют. Так о концертмейстере в классе струнных смычковых инструментов ведут речь Е.Шендерович, С.Урываева, Г. Брыкин.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в колледжах, школах искусств и вузах занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить учащегося к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

Прежде всего, концертмейстер должен **владеть инструментом на должном уровне**—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 соло и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений:

- «организовать» партитуру;
- «выстроить вертикаль»;
- выявить индивидуальную красоту солирующего голоса;
- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;
- «дать» дирижерскую сетку.

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, охватывая комплексно трех-строчную и много-строчную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного. Специфика работы концертмейстера состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть **«универсальным» музыкантом**.

4. Знания и умения, необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности:

- владение навыками игры в ансамбле;
- играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого;
- умение читать и транспонировать на полутон и тон вверх и вниз, транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами;
- знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей – для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха;
- умение играть клавиры (концертов, опер, кантат и др.) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля;
- умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- знание основных дирижерских жестов и приемов, умение читать четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию; для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, немецкого, французского языков, знание основных правил произношения слов на этих языках, в первую очередь – окончаний слов, особенности фразированной речевой интонации;
- знание штрихов и особенности звукоизвлечения (артикуляции) солистов-инструменталистов;
- знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – балалайке, домре;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать

заданную тему, подбирать по слуху гармоник заданной теме в простой фактуре;

- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений, подобрать аналогии с другими видами искусства.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, прослушиванию 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, чтобы 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*. Трудность еще в том, чтобы при этом необходимо сохранить свой индивидуальный облик.

При всей многогранности деятельности концертмейстера *на первом плане* должны всегда находиться *творческие аспекты и музыка* как таковая. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей; активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Концертмейстер должен обладать рядом психологических качеств:

1. Вниманье 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 каким образом делают пальцы, как используется педаль, пока *слуховое вниманье* занято звуковым балансом (которое представляет первооснову ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста, *Ансамблевое вниманье*—следит за воплощением

единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

2. Мобильность, быстрота и активность реакции.

Концертмейстер должен владеть навыком мобильности, быстроты и активности реакции. 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 аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

3. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. 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.

Работа концертмейстера предполагает наличие у пианиста ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств. А вследствие того, что концертмейстер очень часто осуществляет разбор с учащимися нового учебного репертуара, то помимо всех перечисленных знаний требуется еще **педагогический такт и интуиция**.

В концертмейстерском классе, как и в классе специального фортепиано, следует ставить *весь комплекс исполнительских задач*, но при этом необходимо подчеркнуть, что партия фортепиано в аккомпанементе является не самодовлеющей, а **подчиненной законам ансамблевого исполнения**, и, вместе с тем, служит не только гармонической и ритмической опорой солисту, но и способствует раскрытию содержания исполняемого произведения.

5. Особенности работы концертмейстера с вокалистами.

Концертмейстер является как бы посредником между педагогом-вокалистом и певцом и со временем хорошо разбирается в вокальных установках педагога. В процессе работы концертмейстер и вокалист проходят ряд стадий в разучивании произведений, отработывают отдельные эпизоды, интонации, фразы. Мастерство концертмейстера в вокальном классе требует разносторонних музыкальных дарований, знаний особенностей певческих голосов.

Выбор вокальных произведений должен соответствовать основным критериям, таким как: художественная ценность, доступность, педагогическая целесообразность, развивающая направленность. Также нужно чувствовать тонкую грань, через которую не следует переходить в силу неподготовленности или неопытности обучаемого, дабы не переоценить возможности студента и не выбрать для него репертуар, превосходящий его возможности. Результатом пения непосильных, эмоционально насыщенных, широких по диапазону и сложных в музыкальном отношении произведений, исполнение которых требует высокого вокального мастерства и значительной культуры, является большой, часто непоправимый вред. Главным образом это сказывается на наиболее талантливых людях, так как их вокальная и эмоциональная одаренность позволяют им браться за самые трудные вокальные произведения и гарантируют им успех в публичных выступлениях. В итоге певец форсирует и портит свой голос, он начинает переоценивать как свои вокальные данные, так и свои исполнительские возможности. Он приучается поверхностно, формально относиться к изучению художественных произведений. Посильным и полезным для данного певца должно считаться лишь то вокальное произведение, художественную сущность которого данный певец может осознать и полноценно выявить, то есть такое произведение, которое он сможет хорошо исполнить.

В самом начале работы концертмейстер **должен предоставить 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 учащийся с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения.

Вокальную партию лучше **разучивать** по фразам, предложениям, периодам. Вначале пианист должен либо сыграть ее на инструменте или напеть мелодию, либо сыграть вместе с аккомпанементом, упростив его, например, играя только бас (бас + мелодия).

Работа над кантиленой и умением петь легато.

Владение кантиленой является основой вокального мастерства. Кантилена предназначена решать различные художественные задачи, она выражает обычно сильные и глубокие чувства. Звучание кантилены должно быть протяженным и динамически выстроенным. В кантилене обычно

возрастает сила эмоций. Кантилена –основа бельканто. **Белькάνто** (итал.*bel canto*—«красивое пение») –техника виртуозного пения, которая характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, непринужденным звукоизвлечением, красивой и насыщенной окраской звука, выровненностью голоса во всех регистрах, легкостью звуковедения, которая сохраняется в технически подвижных и изощренных местах мелодического рисунка. В бельканто голос—это инструмент певца.

При пении кантилены дыхание не должно быть поверхностным. Концертмейстер должен следить за выполнением данных педагогом-вокалистом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает **пению кантилены**. Стремясь к логическим точкам опоры, певец должен объединять звуки, вести их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Работа над кантиленой неразрывно связана с работой над **правильным произношением гласных**. Протяженность гласных очень важна для вокалиста. Гласную нужно пропевать до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить к следующей гласной. Тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не кончаться ими. Такая тренировка помогает в пении legato, хотя от этого на первых порах страдает дикция, так как в дикции большая роль отводится согласным. В дальнейшем, когда ученик научится петь, не пропуская ни одной «не пропетой» гласной, то сможет больше внимания обратить на согласные, которые больше не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее.

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

Дыхание в вокале.

Следует знать, что если процесс дыхания в жизни осуществляется произвольно, то в пении он сознательно регулируется. Спокойный, умеренный по количеству глубокий вдох, небольшая задержка перед началом звука, плавная подача дыхания и умение его распределять – вот те всегда необходимые принципы дыхания, которыми следует пользоваться в работе с учащимися.

Различные по характеру произведения требуют различного дыхания. Дыхание также меняется при смене темпов. Певец по-разному дышит, исполняя русские народные протяжные песни («Волга-реченька») или быстрые и энергичные («Попутная песня» М.И.Глинки). Дыхание всегда расходуется по-разному: если мелодия плавная, интервалы удобны, дыхание

берется экономно и его достаточно на большую музыкальную фразу. Если же фраза содержит неудобные интервалы, запас дыхания у певца может иссякнуть раньше.

Искусство аккомпаниатора заключается в том, чтобы верно ощущать **запас дыхания у певца**. Если певец хорошо владеет дыханием (при нормальном самочувствии), то пианист должен играть свою партию в установленном ранее темпе. Если же он ощущает, что у солиста дыхание короче, то лучше чуть ускорить темп, но только так, чтобы это вынужденное ускорение не было бы слишком заметным. Здесь обычно действует тот же закон, что и в сольном фортепианном исполнении: всякое ускорение вызывает необходимость в последующем замедлении. Поэтому концертмейстер, давая певцу возможность свободно излагать музыкальную фразу, должен контролировать его, следить, чтобы все замедления и ускорения не нарушали логики художественной соразмерности в исполнении, и чтобы новое дыхание приурочивалось к концу фразы или к знакам препинания.

На длинных нотах певец, взяв такой звук, особенно если на нем фраза не заканчивается, должен чувствовать себя спокойно, удобно, знать, что пианист поможет ему закончить фразу. Иногда певец стремится как бы закрепиться на удачно взятом звуке, тогда концертмейстер должен рассчитать, когда ему начать замедление, чтобы закончить фортепианную партию не раньше и не позже солиста, а вовремя.

Для малоопытного концертмейстера большие трудности в вокальной музыке представляет **агогика**. Агогика интонаций в вокальной музыке встречается очень часто. Она является одним из основных средств выразительности, при помощи которого отражается содержание вокального сочинения. В агогике проявляется индивидуальное ощущение, эмоциональность и индивидуальность исполнителя, и концертмейстер должен быть готов к любым отклонениям от темпа. Но все замедления и ускорения не должны приводить к смене темпа в целом. Для концертмейстера агогические отступления солиста не должны быть неожиданностью. Нужно понять их логику и эмоционально-смысловую оправданность.

Вокальная динамика.

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. 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.

Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно **распределять силу звука** на протяжении всей песни или романса. Начинаящие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать певцу, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос. Следует объяснить ученику, как постепенно готовить кульминацию.

Концертмейстер также должен уделять большое внимание диапазоном силы звучания, от **pp** до **ff**. Динамические нарастания и спады, внезапные **f** и **p** служат раскрытию художественного образа. Надо учитывать меру звучания, аккомпанируя разным голосам: лирическому сопрано или драматическому тенору. Когда выступаешь с басом или баритоном, то необходима мощная поддержка.

Выразительные возможности интонации.

Выразительная интонация – что это и отчего она зависит?

Как и в речи: определить основную мысль, сообщить основную эмоциональную информацию самым лучшим способом. Интонация (intone) произносить на распев. Интонация – носительница музыкального содержания (по Асафьеву) в отличие от речи, где смысловая нагрузка лежит на слове, а интонация (произнесение его) второстепенно.

Важна роль выразительных отношений тонов друг с другом, тоновое напряжение. В мелодии найти интонационное зерно. Интонация – ядро музыкального образа, от нее зависит содержательность исполнения (Игумнов). Любой интервал имеет степень напряженности. Мелодический рисунок воспринимается через сопротивляемость, упругость интервалов его составляющих. Мелодия должна быть пережита.

Выразительное интонирование на любом музыкальном инструменте подразумевает не столько способ извлечения тонов самих по себе, сколько способ их сопряжения –слияния в мотивы, фразы, предложения.

В пении выразительное интонирование зависит от осмысленности произнесения слов, от качественного соединения звуков.

Последний звук фразы или слова нужно обязательно смягчать, так как часто он приходится на слабую долю. Уделять внимание правильному исполнению лиг и задержаний.

Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. **Неточная интонация** у вокалистов 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. Неточная интонация может быть связана не только со слухом, но и с отсутствием вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкие гласные, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца – все эти причины могут влиять на неточность интонации.

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.

Работа над ритмом.

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 вокалиста 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 певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если певец 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 при дальнейшем исполнении. Нужно следить за тем, чтобы ритмически сложные места солист пел точно, а не приблизительно. Все точки, паузы, ферматы также должны быть в сфере внимания концертмейстера, так как они тоже являются средствами выразительности. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится ритмически просчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Пианист должен помочь певцу расчленить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы почувствовать внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Работа над литературным текстом.

При разучивании вокальных партий с певцами концертмейстер, играя фортепианное сопровождение, следит не только за интонацией и ритмической четкостью исполнения партии певцом, но и за правильностью, осмысленностью и дикционной ***четкостью произношения текста***. Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. Поэтому особое внимание уделяется вопросу ***синтеза музыки и литературного текста***.

Дж. Мур пишет – «Именно аккомпаниатор соединяет слово с музыкой». При разрешении спорных моментов в работе над выяснением содержания литературного текста произведения следует подчеркнуть определяющую роль музыки.

Текст помогает уяснить художественную задачу произведения. В работе над текстом необходимо, прежде всего, почувствовать его основное настроение. Уже 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.

Необходимо исходить из смысла и характера музыки и в работе над осмысленной вокальной фразировкой. Это особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры.

Если работа над текстом проведена правильно, то устраняется проблема забывания слов в самых неожиданных местах. Рекомендация сознательно

учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией—важный момент.

Литературное слово обладает способностью диктовать и пианисту его исполнительские решения. Говоря об исполнении одной из песен Г.Вольфа, Дж. Мур пишет следующее: «... я думаю об этих *словах*, уже когда играю вступление, потому что они не только дают мне плавный *ритм*—эти слова вместе с музыкой, сопровождающей их, согревают мне сердце и, надеюсь, *сообщают тону теплоту*».

В процессе работы перед певцом надо ставить **драматургическую задачу**, стараться понять эмоциональный смысл и внутренний подтекст вокального 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 дикцией

Нередко вокалист поет правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Вокалист должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными.

Воспитание вкуса

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. Концертмейстер предостерегает начинающего певца от бессмысленных **жестов во время 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.

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. Выдающийся певец-музыкант А.Л. Доливо писал о своей совместной работе с концертмейстером: «Певец и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени оценить это музыкальное содружество. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и выгоднее певцу, ибо сознание, что с ним его надежный, чуткий друг, придает ему силы». Чувствовать певца как себя, обладать способностью к перевоплощению – одна из задач концертмейстера при работе с вокалистами.

6. Работа концертмейстера с детским хором.

Профессиональные обязанности концертмейстера хора:

- должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов;
- уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание (церковное песнопение), вибрато, выразительная дикция и др.
- уметь постоянно следить за жестами дирижера и играть «по руке».
- владеть навыками общения с младшим и старшим хоровыми коллективами;

Занятия хора начинаются с распевки. Именно концертмейстер помогает дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствуя формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы.

При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать учащихся. Важно создать целостный художественный образ, взять нужный темп, верно распределить кульминации.

При разучивании произведения по голосам концертмейстеру целесообразно воспроизводить вокальную мелодию на фортепиано, не используя аккомпанемент для того, чтобы учащиеся могли точно запомнить свою партию и передать чистоту интонирования, не сбиваясь и не отвлекаясь на звучание аккомпанеента. По мере того как дети запоминают мелодию, постепенно добавлять гармонию: от баса с мелодией до полного изложения фактуры.

На занятиях хора концертмейстеру часто пригождаются навыки беглого чтения с листа, а также умение совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Кроме того, в процессе работы с учащимися, концертмейстеру необходимо умение

транспонировать музыку в другую тональность [22]. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент.

Особенности учебного процесса в школе таковы, что некоторые занятия пианист проводит с хоровым коллективом без дирижера. Поэтому концертмейстер обязан знать основы дирижерской техники. При работе с хором актуальным является вопрос поддержания дисциплины. Принимая во внимание психофизиологические особенности детей младшего школьного возраста, преподавателю целесообразно использование на своих занятиях физических пауз и психологических игр. Поскольку иногда концертмейстер проводит хоровые занятия без дирижера, это становится и его профессиональной обязанностью. Игры на внимание и физкульт - музыкальные паузы позволяют узаконивать время для баловства и шалостей. При этом одновременно решается несколько задач: дети получают возможность подвигаться, развивают музыкальные представления и чувство ритма.

7. Концертмейстер в классе духовых инструментов.

Атака звука у духовиков.

Характеристики духовых инструментов.

О ряде общих задач концертмейстера в инструментальных классах уже было сказано в предыдущих главах, так же как и задачах концертмейстера в момент сценического выступления. Они применимы и для концертмейстера, работающего с солистами-духовиками. Но при аккомпанементе **духовым инструментам** есть свои особенности. Пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе. Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать технические моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих.

Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие – более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Разнообразными выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта.

Вместе с солистом аккомпаниатор постигает различные динамические задачи, а также динамику как средство художественной выразительности.

Атакой звука у духовиков принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности –порядка сотых долей секунды. При аккомпанементе духовым инструментам нужно слышать также моменты взятия дыхания.

Приведем лишь некоторые **характеристики духовых инструментов.**

Кларнет - один из самых певучих и виртуозных деревянных духовых инструментов. Его диапазон (от «ре» – иногда «ре бемоль» –малой октавы до «ля», «си бемоль» третьей октавы) делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие –светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета –резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Возможности инструмента очень велики. Ему доступно и выразительное пение, и блестящие виртуозные пассажи. На кларнете можно играть чуть слышно, мягчайшим «р», но можно и удивить сильным полным звуком.

Есть несколько разновидностей кларнета: малый кларнет, бас-кларнет. Кларнет относится к транспонирующим инструментам. Партии для них нужно транспонировать на тон вверх по отношению к тональности фортепианного аккомпанеента.

Если иметь в виду исполнение любого из многочисленных оттенков шкалы динамических градаций, то при аккомпанементе кларнету требуется более объемное звучание, чем гобою, фаготу.

Аккомпанируя духовым инструментам следует учитывать не только момент дыхания и зависимость фразировки от него, но и скорость возникновения звука. По исследованию Багхауза, на кларнете звук возникает в течение 1/10 секунды. Все это определяет необходимость знания особенностей солирующего инструмента.

Флейта –это один из самых древних духовых инструментов. Археологи находят изображения флейтистов на фресках Древнего Египта и Греции. В настоящее время распространена поперечная флейта, усовершенствованная в 1832 году немецким мастером Т. Бёмом. Диапазон ее от «до» первой октавы до «до» четвертой октавы. Нижний регистр глуховатый, мягкий; средний и часть верхнего очень красивы, обладают нежным и певучим тембром; самые высокие звуки пронзительные, свистящие.

Композиторов привлекло ее напевное звучание, а позднее, когда инструмент усовершенствовался, богатые виртуозные возможности. Нередко

Этот инструмент вступает в своеобразное соревнование с колоратурным сопрано, которое отчасти и напоминает своим тембром. Пример: «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова (пассажи дочери Мороза). При аккомпанементе флейте требуется более объемное звучание, чем гобою, тубе. Также следует учитывать скорость возникновения звука: на флейте звук возникает в течение 1/3 секунды. Учитывая большие виртуозные возможности флейты, пианисту важно иметь тонкую слуховую ориентацию, так как их подвижность превышает подвижность человеческого голоса.

Туба – самый низкий из медных духовых инструментов – фундамент медной группы, подобно контрабасу у струнных. Туба была изобретена в 1835 году. Диапазон ее от «ми» контр октавы до «фа» первой октавы. Тембр суровый, массивный. Как правило, роль тубы в оркестре ограничивается исполнением на октаву ниже партией третьего тромбона (обычно в оркестр входят три тромбона и туба). Иногда для нее пишут и самостоятельную басовую партию.

Сольные эпизоды у тубы встречаются крайне редко. Один из них – мелодия в пьесе «Быдло» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, оркестрованных французским композитором Морисом Равелем.

Аккомпанируя тубе нужно менее объемное звучание, чем флейте или кларнету. Игра с тубой представляет собой особую сложность, где звучание находится на пределе возможностей слуховой дифференциации, поэтому требует очень осторожного исполнения басов.

Саксофон – входит в число деревянных духовых инструментов, хотя делается из металла – серебра или особого сплава. Изобретен в 1841 году. По звучанию и по форме он похож на кларнет, особенно на бас-кларнет. Тембр его напоминает также английский рожок и, отчасти, виолончель. Свое название саксофон получил от имени изобретателя – бельгийского мастера Адольфа Сакса. Сначала саксофон использовался только в военных оркестрах. Постепенно его стали вводить в состав оперного и симфонического оркестров. Саксофон звучит в опере Массне «Вертер», в музыке Ж. Бизе к драме «Арлезианка». В «Болеро» Равель использовал три разновидности саксофона: сопранино, сопрано и тенор. Полноправным членом симфонического оркестра саксофон так и не стал. Зато в XX веке его вибрирующий, выразительный и страстный звук привлек внимание джазовых музыкантов. И саксофон стал подлинным властелином джаза.

Профессиональная компетентность концертмейстера – это соединение у него различных сторон музыкально-исполнительской (профессиональной) деятельности, социально-личностных характеристик и навыков педагогического общения (опыта), которые позволяют осуществлять дифференцированный подход к учащимся с учетом темпов их психологического развития, склонностей и интересов. Для достижения психологически комфортного состояния в работе очень важно осознание своей роли и ее важности в музыкальном процессе как в педагогическом аспекте, так и в исполнительском.

Основа компетентности – чувство собственной успешности и полезности, осознание человеком способности эффективно и продуктивно взаимодействовать с окружающими. Темп быстрого развития любой личности зависит от ее востребованности и от того насколько быстро она может приспособиться к изменившимся условиям жизни.

Что входит в понятия «успех» и «успешность»?

Понятия эти довольно разные, успех – следствие упорной работы, определенных затрат энергии. Он зависит от множества факторов, и большинство из них не внешние, а внутренние. Успешность же отражает субъективное переживание и условия достижения успеха. При этом в качестве условий достижения успеха выступают личностные (внутренние), а не внешние ресурсы (то есть психологические факторы). Это значит, что они напрямую доступны вашему влиянию и развитию. **Непременным условием успешности является ваша психологическая готовность к нему**, к осуществлению тех действий, которые будут наиболее эффективными и полезными для вашей карьеры, постоянная забота о совершенствовании и расширении своих компетенций.

В музыке, в большей степени, чем во многих других областях человеческой деятельности, есть основания быть причисленной к психологической сфере. «Психологические моменты проникают во все области исследования музыки, так как она сама по себе есть психически обусловленное явление». Поэтому так часты срывы исполнителей на концерте не в следствии недоученности произведения, а в следствии психофизического самочувствия. В наших рекомендациях мы довольно часто обращались к теме психологии, давали те или иные советы для преодоления негативно-психологических состояний. Однако без ощущения собственной успешности и полезности исполняемой работы, преодоление психофизиологических состояний будет крайне сложно. А для ощущения успешности знакомство с составляющими компетенций, которые лежат в основе этих ощущений, представляется весьма полезным.

8. Рекомендуемая литература:

1. Брагина О. О работе над музыкальным произведением. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3 – М.: Музыка, 1971. – с.77-91.
2. Володина С.Н. О роли образных ассоциаций в воспитании музыкантов. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
3. Володина С.Н. Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музыка, 1961 г.
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе. №2, 2001 г.
6. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. Музыка в школе. №4, 2001 г.