

Методическая работа на тему:

«Работа концертмейстера с учащимися в вокальном классе»

Концертмейстера Тосненской детской школы искусств

Богданова Георгия Викторовича

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ

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 этом резко повышается роль внутреннего слуха в концертмейстерской работе. «Мысленное представление интонации у концертмейстера должно быть очень прочным, чтобы получить значение незыблемого критерия звука певца при его ошибках в интонировании» - справедливо отмечает Н. Крючков. 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, от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приручает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика».

Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале представить 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 концермейстера с певцом интонационно и ритмически трудных мест мелодии останавливается известный педагог и концермейстер 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. Концермейстеру 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, ферматы 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.

Концермейстер 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.

Концермейстер 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 пропето́й» 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. Увлечшись 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, а), 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.

Е. Кубанцева выделяет несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения :

- Предварительно зрительное прочтение нотного текста. Музыкально-

слуховое представление:

- Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком - с совмещением вокальной и фортепианной партий.
- Ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал.
- Выявление стилистических особенностей сочинения.
- Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей.
- Выучивание своей партии и партии солиста.
- Анализ вокальных трудностей.
- Постигание художественного образа сочинения. Составление исполнительского плана.
- Правильное определение темпа. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.
- Проработка и отшлифовка деталей.
- Репетиционный процесс в ансамбле с солистом.
- Воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

В практической работе с вокалистами концертмейстеру ДШИ приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром. Далее приводятся краткие исполнительские анализы нескольких контрастных в стилевом и образном отношении вокальных сочинений из учебного репертуара (старшие классы) школы искусств. Исполнительский анализ – обязательный этап работы концертмейстера, осуществляемый им на начальных этапах работы над вокальным сочинением.

М.И. Глинка. «Ах ты, душечка, красна девица».

Песня на народные слова написана в 1826 году в Новоспасском. Автор слов не указан, поэтому можно предположить, что текст составлен Глинкой из поэтических оборотов, часто встречающихся в русских народных песнях. Произведение передает спокойный характер, музыка проникнута настроением мечтательности и задумчивости. В аккомпанементе строгая гармоническая поддержка вокальной мелодии. Лишь в предпоследнем такте в аккомпанемент вкрапливается мелодия, имитирующая партию вокалиста.

Сочинение написано для женского голоса. Диапазон партии солиста рабочий, тесситура удобная. Размер $\frac{3}{4}$ придает произведению плавный, напевный характер. Дыхание берется перед началом каждой новой фразы. Способ звуковедения – legato в солирующей партии, legato и non legato – в сопровождении. Фактура – гомофонно-гармоническая.

Чаще вокальные произведения начинаются с фортепианного вступления, здесь же мы встречаемся с одновременным звучанием двух партий с первого такта. Перед концертмейстером стоит задача точно и четко показать вступление певцу. Оно должно быть слаженным, поэтому первый звук нужно

сыграть и спеть активно.

Главной сложностью для исполнителей является достаточно медленный темп. Сложность исполнения вокальной партии усугубляется тем, что аккомпанемент написан аккордами, из-за чего создается впечатление некоторой сухости звучания. Особое внимание в работе следует уделить точному интонированию мелодической линии в партии солиста.

Произведение звучит в основном на piano. В 14-м такте на слове «жди» композитор указывает *sforzando* на самой высокой ноте в вокальной партии. В данном случае концертмейстеру необходимо сделать небольшой люфт перед взятием аккорда, и, тем самым, облегчить пение солиста, дав ему возможность взять дыхание.

Далее, в предпоследней фразе «ты не жди к себе друга милого», на слове «милого» происходит смена динамики на *Forte*, это влечет за собой изменения в характере исполнения. Звучание становится более тревожным, устремляется вперед. Затем в 21-м такте вновь резко меняется динамика с *Forte* на два *piano* в обеих партиях. Музыкальная ткань в сопровождении становится уплотненной. В этот момент, на слове «ты», пианист должен постараться как можно быстрее проиграть все аккорды своей партии, чтобы помочь вокалисту протянуть ноту «ре» на протяжении двух тактов и беспрепятственно исполнить нисходящую гамму.

Завершающие такты произведения отведены партии фортепиано.

В сопровождении имитируется последняя фраза вокалиста. Песня заканчивается очень тихо, в мягком и спокойном характере.

Особую трудность в сочинении представляют скачки в вокальной партии на малую сексту вверх (такты 8-13), и вниз (такты 17-19). Здесь аккомпаниатору следует поработать над четкостью взятия пауз, над умелым применением люфтов, над ритмическими оттяжками и сдвигами. Но при этом нельзя забывать о сохранении единого темпа.

П.И. Чайковский. «Скажи, о чем в тени ветвей».

В творчестве Чайковского вокальные сочинения занимали большое место. Его романсы разнообразны по тематике. Романс «Скажи, о чем...» написан в 1884 году, относится к жанру любовной лирики. Композитор посвятил его известному русскому певцу и вокальному педагогу Ф. Комиссаржевскому, отцу драматической актрисы В. Комиссаржевской. Автор тонко передает искренние чувства человека. Развитие светлой и лиричной мелодии связано с поэтическим текстом произведения. Несмотря на скачки в вокальной партии, характер мелодии мягкий и плавный.

Динамика весьма разнообразна (от двух *piano* до *forte*). Волнообразные нарастания и спады требуют от пианиста тонкости исполнения. На словах «когда слышал ты» начинается постепенное *crescendo*, переходящее в *forte* — кульминацию романса «Слова, слова любви!».

Гармония произведения красочна. Помимо главных функций использованы аккорды побочных ступеней. Фактура — смешанного типа

(гармоническое и гомофонно-гармоническое письмо сочетается с элементами имитационной полифонии). Основная тональность произведения E-dur. На словах «знакомо всем и вечно ново? Любовь» происходит модуляция в fismoll. На протяжении всего сочинения имеются еще несколько кратковременных отклонений, заканчивается романс в основной тональности.

Размер – переменный. Начало звучит на 4/4, а с 15-го такта 12/8; в 28-29 тактах он сменяется на 3/2. В 30-м такте автор возвращает нас вновь в 4/4, а с 48-го такта и до конца – размер 12/8. Это представляет определенные сложности для аккомпаниатора. Темп – спокойный, сдержанный. Лишь в среднем разделе появляется *rosso più mosso*, затем снова *Tempo* – 1. Все указанные характеристики должны быть тщательно проанализированы аккомпаниатором для лучшего освоения и восприятия музыки.

Пианисту следует в замедленном темпе поучить технически сложные моменты (такты 13-14, 28-38, 46-47), обратить внимание на метроритмическую точность исполнения тактов 20-21, 57-59). Октавы надо исполнять без лишних движений, как бы «скользя» по клавиатуре, но выделяя при этом верхний голос (такты 9, 10, 12-14, 42-43 и др.).

Камнем преткновения для исполнителей будет темп, постоянно меняющийся в романсе.

Л. ван Бетховен. Майская песня (Mailied).

Несмотря на то, что в вокальной лирике Бетховен не достиг тех высот, что Шуберт, отдельные его вокальные миниатюры принадлежат к изюминкам этого жанра, исполнены красоты и выразительности. Именно к таким и принадлежит «Майская песня». Песня очаровательна и трогательна. В указанном автором темпе *Allegro* пьеса длится всего полторы минуты, но за это время пропеваётся немалый материал. Фактура – на первый взгляд, – прозаична и даже простовата (Приложение: пример 8 – б). Ее надо играть очень легко; малейшее замедление темпа и утяжеление характера превратит очаровательную песенку в торжественный гимн. В быстром темпе певцу петь нелегко. К тому же слова должны звучать очень ясно, а дыхание в первых двух строфах берется всего дважды. Поэтому, лучше будет исполнять с ощущением, что в такте один, а не два пульса (доли), то есть мыслить крупнее, чтобы музыка лилась стремительным потоком. Солистка (сопрано) должна все время петь *на legato*, но при этом сохранять хорошую дикцию. Фразы «Wie iacht die Fiur» и «o, Erd, o Sonne» нужно наполнить жаром и напором.

Чувство того, «как прекрасно жить на свете», особенно отчетливо звучит в фортепианной интерлюдии (такты 38-58), где в верхнем регистре слышно как бы птичье чириканье, и показательны внезапные *forte* и *piano*. С такта 108, чтобы помочь певцу сохранить текучесть, аккомпанемент идет *на staccato*. Поскольку динамика соответствует *piano*, а темп достаточно высок, пианисту следует поднимать реки как можно выше. Этот прием в сочетании с отказом

от педали обеспечивает обособленность, наэлектризованность каждого аккорда. Никакие *rallentando* в данной песне немыслимы.

Русская народная песня «выйду на улицу».

Сочинение принадлежит к откristаллизовавшемуся во второй половине XVIII века жанру песни-романса с типичным для него лирическим содержанием в духе городской песни. Вступление представляется развернутым и очень праздничным, немного игривым. Перед вступлением певца аккорд пианисту лучше взять в виде глиссандо или арпеджио.

Первый куплет звучит под очень яркий, мощный, завораживающий аккомпанемент полнозвучных аккордов и дальних басов, с использованием большого клавиатурного пространства. Аккомпанемент во всей песне акцентированный, с имитацией быстрых наигрышей на гармошке (в правой руке). В этой песне представляется начать первый куплет медленно, широко, тяжело, затем, постепенно ускоряя перейти к быстрому движению, родственному русской пляске. В то же время в разных куплетах надо оттенить характер, идущий от текста (3-й куплет – «пятки горят», четвертый – «соловухек поет» и т.д.).

Проигрыш между куплетами представляется сначала очень ярким, подвижным, затем очень тихим, легким, игривым, затем снова очень ярким, с опаздывающими на сильную долю (синкопированными) аккордами в правой руке. В таком же ключе должен звучать аккомпанемент (то с синкопами, то без них) на заключительной ноте певца.

Некоторые из указанных приемов разительно отличаются от приемов аккомпанемента камерно-вокальной классики, что совершенно необходимо и естественно, исходя из стилевых и жанровых особенностей данного произведения.

Являясь помощником педагога-вокалиста, концертмейстер не только учит с учеником репертуар, но и помогает ему усваивать указания педагога. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее устанавливается между ними взаимопонимание, даже «рабочая терминология» у них становится общей. Концертмейстеру на уроке надо быть в подтянутом, творческом состоянии, не допускать игры недоученных произведений, благожелательно и добросовестно заниматься с любым учеником-вокалистом, независимо от его способностей.