

Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Краснодарского края
"Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова"

Методическая работа

на тему:

"Некоторые особенности работы концертмейстера в хоровом классе"

Составитель:

Козлова Анастасия Владимировна

2019 г.

Содержание

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

Введение.

Роль концертмейстера в творческом процессе. Искусству аккомпанемента посвящено немало работ. Вот ряд высказываний выдающихся музыкантов прошлого. Великий французский композитор клавесинист Франсуа Куперен /1668 —1732/ заметил: «Нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором. Ничто не сближает нас так с другими музыкантами, как совместное исполнение разнообразных сочинений. А аккомпанемент — фундамент солиста. На аккомпаниаторе лежит вся тяжесть здания». Куперена поддержал К.-Ф.-Э. Бах: «Аккомпаниатор имеет много шансов выдвинуться и привлечь к себе внимание понимающего слушателя тем, что, играя совершенно спокойно, выкажет твердость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста. Ничто не ускользнет от внимания понимающего слушателя — в его душе мелодия и гармония всегда неразрывны, А во время, когда солист молчит, аккомпаниатор даёт волю собственному темпераменту, если того требуют обстоятельства и характер произведения».

Специфика аккомпанирования заключается в том, что аккомпанирующий подчиняет свою игру художественным задачам и вкусу партнера. Шкала звучания фортепианной партии, некоторые ритмические моменты, выразительность штрихов, педали, - все должно быть приведено в соответствие с реальным исполнением солиста. Однако плох аккомпанемент, являющийся тенью солирующей партии. «Пианист, играющий партию сопровождения, не имеет права быть пассивным, — утверждал замечательный мастер камерного ансамбля Анатолий Доливо. —Если он не сознает степени своей ответственности, отказывается от проявления своей художественной индивидуальности или у него душа «короткая», он не может участвовать в «сотворении» песни, романса или арии. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше певцу, ибо сознание, что рядом его надежный, чуткий друг, придает ему силы».

Несмотря на все вышесказанное, в «Музыкальной энциклопедии» понятие «концертмейстер» определено очень скромно: «пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им в концертах». В «Музыкальной энциклопедии» находим такое определение роли аккомпанемента: «В инструментальной и вокальной музыке 19-20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноценную партию ансамбля...». Е. Шендерович отмечает также, что «... деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной партии, знание вокальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать певца, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д.

Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Совершенно ясно, что в хоре основная часть этой работы ложится на плечи хормейстера, но и от пианиста требуется не менее внимательное участие. Важным представляется замечание Е. Шендеровича о том, что «от мастерства и вдохновения аккомпаниатора почти всегда зависит творческое состояние солиста»; «современный пианист, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста (дирижера- в данном случае), а в целом- его «другом и соратником».

Роль концертмейстера в хоровом классе.

Концертмейстер хора - пианист, помогающий группам хора и солистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах, осуществляющихся под руководством дирижера. Из данного определения мы можем вывести две функции пианиста - концертмейстера хора.

Первая функция (А) – функция относительно самостоятельной роли инструменталиста в общем ансамбле участников. Концертмейстер хора имеет свой музыкальный «голос» среди других голосов, свою собственную, отличную от хора партию, которая одновременно должна быть встроена в общий ансамбль, в целостность звучания музыкальной ткани; концертмейстера хора должен иметь хороший ансамблевый слух и навыки ансамблевого взаимодействия. Вместе с тем, относительная самостоятельность инструментальной партии сохраняет искусству концертмейстера хора возможность некоторого наклона в концертирующую функцию пианиста. Ансамблевая функция есть общая универсальная функция для всякого музыканта-ансамблиста; ее особенность применительно к концертмейстеру хора связана со специфическим музыкальным материалом, выслушиваемым и выстраиваемым пианистом на пути ансамблевого взаимодействия – с хоровым звучанием, хоровым массивом человеческих голосов. Отсюда возникает тембровая спецификация музыкального слуха пианиста, когда фортепианный слух дополняется слухом вокально-хоровым. Пианист, как виртуозный инструментальный музыкант, вступает во взаимодействие с многоголосными складами хоровой фактуры, символом коллективного самосознания музыкального искусства. Описанная первая функция - ансамблиста – охватывает первые слова определения, а именно: концертмейстер хора – «вид музыкального концертмейстерского искусства», «пианист, аккомпанирующий хору». Эта функция подчёркивает особенность ансамблевого слуха пианиста «фортепиано - хор»

и ансамблевого материала в виде взаимодействия фортепиано с хоровым массивом человеческих голосов.

Другая часть определения – «помогающий группам хора разучивать партии, аккомпанирующий хору в процессе подготовки, на репетициях, в концертах» - указывает на другую, особенную функцию концертмейстера хора, которая отличает его от других видов концертмейстерской специализации. Эта функция восходит к эпохе барокко, практике генерал-баса или basso-continuo. Дело в том, что музыкант, исполняющий партию генерал-баса на клавесине или органе, одновременно разучивал с группами поющих их партии и «направлял исполнение самой своей игрой», а также «делая указания глазами, головой, пальцем, отстукивая ритм ногой».

Сам цифровой способ записи аккомпанирующей партии явился следствием необходимости аккомпанемента как способа сведения множества гомофонных и полифонических голосов в единое целое.

Искусство аккомпаниатора-капельмейстера задолго предшествовало искусству освобожденного от участия в общем ансамбле дирижера. Сейчас, когда дирижерская техника обрела высшее совершенство, сконцентрировавшись в одном лице, концертмейстер хора является уже не предшественником, но помощником дирижера, выполняя функцию аккомпаниатора-капельмейстера.

Работа с фортепианной фактурой.

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

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

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

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

Такая работа с фактурой требует от концертмейстера не только пианистических навыков, но и музыкально-теоретических знаний,

воображения, творческой предприимчивости, широкого кругозора, представления об особенностях разных жанров, стилистических особенностях разных эпох и народов. Поэтому концертмейстер должен постоянно стремиться своим максимально эмоциональным и стилистически точным исполнением – увлечь учащихся хорового класса.

Три типа нотного текста и их методические рекомендации освоения.

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

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

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

Основные положения этого труда:

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

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

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

При этом пианист должен, верно, перераспределить хоровой фактурный материал в фортепианный, между правой и левой рукой, выбрать наиболее удобную аппликатуру. Важно, чтобы при исполнении хоровой партитуры он прослушивал по горизонтали всю музыкальную ткань произведения. При *широком расположении* хоровых аккордов, дублированным движением хоровых партий и т.д. концертмейстер встречается с необходимостью быстрой ориентировки в отборе главного и второстепенного музыкального материала; постоянное колебание динамики и темпа, согласно А. А. Мирошниковой, во многом связано с *литературным текстом* хора. «Пианист должен иметь в виду, что каждое слово может иметь только одно ударение. Простое предложение может также иметь только одно главное ударение и все остальные ударения в смысловых группах слов должны быть ему подчинены.

Одним из самых главных навыков работы концертмейстера является – *умение быстро ориентироваться в тексте*, по мысли Е. Шендеровича.

Согласно Дж. Муру, концертмейстер должен уяснить *строение музыкальной формы* произведения в целом, включая анализ строф поэтического текста.

Достижение ансамбля. О достижении *звукового баланса* Дж. Мур пишет, что «.. до тех пор, пока аккомпаниатор не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. При этом ему будет казаться, что он достиг звукового баланса, но подобное исполнение не доставит удовольствия ни искушенному слушателю, ни певцу, лишенному столь нужной ему поддержки». Можно заметить, что относительно концертмейстера хора этот вопрос еще более усложняется. Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями – это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен учитывать, что любой хоровой коллектив обладает возможностями, намного превосходящими возможности одного певца и по динамике, и по гармонической насыщенности, а потому и игра

концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной. В работе непосредственно с хоровым массивом звуковой баланс нужно искать не менее тщательно и стараться не быть ни «под» хором, ни «над» ним. Это во многом похоже на игру с оркестром, необходимо по-иному дополнять звучание хора в ансамблевых моментах.

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

Пианистическое мастерство концертмейстера.

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

Этапы работы над фортепианной партией.

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

1. Предварительно зрительное прочтение нотного текста. Музыкально-слуховое представление.
2. Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий.
3. Выявление стилистических особенностей сочинения.
4. Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей.
5. Выучивание своей партии и партии солиста.
6. Анализ вокальных трудностей.

Постижение художественного образа сочинения. Составление исполнительского плана.

1. Правильное определение темпа. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.
2. Репетиционный процесс в ансамбле с солистом.
3. Воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

Методические опыты освоения навыка чтения с листа.

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

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

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

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

музыкального сочинения очень важны навыки упрощения композиторского текста и отбор самого главного.

В концертмейстерской практике используются разнообразные приёмы упрощения нотного текста: 1. преобразование или опускание подголосков и украшений 2. облегчение или перемещение аккордов 3. преобразование разложенных гармонических фигураций в основные гармонические функции; 4. преобразование ритмических усложнённых последовательностей на элементарную пульсацию. Однако следует подчеркнуть, что не всякое облегчение музыкального текста обязательно меняет фактуру изложения. Иногда и без этого изменения можно достичь существенного упрощения посредством более удобного распределения какого-либо пассажа, аккордов, мелодического голоса между обеими руками. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры солирующего голоса, гармонической основы произведения. Чем совершеннее навыки чтения нотного текста с листа у музыканта, тем меньше упрощений делается им при исполнении.

Методические рекомендации концертмейстера к исполнению хоровых произведений.

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

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

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

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

Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений,

слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука. Концертмейстер хорового коллектива очень часто чувствует расхождение между жестами дирижера и фортепианным звучанием. Это происходит от того, что природа звука вокального противоположна фортепианному. Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание.

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

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

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

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

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

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

Заключение.

Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов.

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

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

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

В заключении хочется сказать, что специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, требует не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знания основ певческого искусства, также отличного

музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Литература:

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. –С. 156-178,270.
2. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
3. Готлиб А. Заметки о чтении с листа / А. Готлиб. – М.: Сов. музыка, 1958. – № 3. – С. 104-106.
4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М., 1963. — 674 с.
5. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. –М 1996. 76
6. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М.: Музыка, 1961.
7. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. – №2. – С. 38-40.
8. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. – №4. – С. 52-55.
9. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором //Музыка в школе. – 2001. – №5. – С. 72-75
10. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972.