

Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
МБОУ ДО ДШИ №7

Методическая разработка

На тему **«Работа концертмейстера с вокалистами»**

Разработал концертмейстер
Булатова Н. Г.

КУРСК 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Работа концертмейстера с солистами	
1.1. Начальный этап.....	6
1.2. Дыхание.....	7
1.3. Интонация.....	9
1.4. Вокальная дикция	10
1.5. Педализация, агогика, баланс и др.....	11
1.6. Роль фортепианного вступления и заключения.....	13
Глава 2. Работа концертмейстера с хором.	
2.1. Применение концертмейстером основных музыкально-педагогических принципов в работе с хоровым коллективом.....	14
2.2. Начальный этап разучивания произведения.....	15
2.3. Взаимодействие с дирижёром.....	16
Заключение	18
Литература	20

ВВЕДЕНИЕ

Содержание концертмейстерской профессии – это и умение работать с солистом-партнером, проводить с ним репетиционную работу, формировать репертуар и исполнительские программы, выступать перед аудиторией и на концертной эстраде.

Для практической реализации содержания концертмейстерской профессии необходимы знания особенностей тех инструментов или голосов, которым концертмейстер аккомпанирует. Для работы с вокалистами необходимы знания особенностей певческого голоса, певческого слова и певческого дыхания, для работы с инструменталистами (струнниками, духовиками, народниками и т. д.) – техники исполнения и принципов звукоизвлечения; для аккомпанирования коллективу (хоровому, ансамблевому, танцевальному) – законов ансамблевого музицирования. Концертмейстер будет полезен солисту только тогда, когда сумеет хорошо разобраться не только во всех деталях, во всех тонкостях своей партии, но и в партии солиста. Концертмейстерская деятельность воспринимается двояко: как просто аккомпаниаторская, когда речь идет о сопровождающей, аккомпанирующей роли пианиста, и собственно концертмейстерская, когда концертмейстер-пианист в ансамбле воспринимается как полноправный партнер во всех аспектах работы и музыкального творчества.

Для концертмейстера, как и для любого другого музыканта, важно умение работать над своей партией и находить требуемое звуковое качество. Свободное владение партией фортепиано позволяет концертмейстеру значительную часть своего внимания и слуха обратить к партии солиста.

Нужно не только совершенствовать свой технический аппарат, но и развивать творческое воображение. Для того чтобы выразительно играть, необходимо слышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах. При этом нужно понимать, что изменить тембр фортепиано

физически невозможно, поэтому нужно учиться воссоздать образ, а не увлекаться звукоподражанием прялке, ручейку, фанфарам и т. д. в аккомпанементах иллюстративного характера. Тот, кто уделяет достаточно внимания звуковой технике, способен добиться интересных и красочных эффектов, что позволит вызвать у слушателя соответствующие звуковые ассоциации.

В поле зрения концертмейстера всегда находятся как минимум три нотных стана: партия аккомпанемента (два нотных стана) и партия солиста-партнера (один нотный стан). В связи с этим возрастает и объем его задач. Концертмейстеру необходима тщательная проработка не только своей партии, но и партий солистов, а в вокальной музыке – и поэтического текста. Только такое «отношение к делу» позволит концертмейстеру верно выстроить ансамбль, точно сочетаясь с художественными намерениями солиста-партнера.

Концертмейстерская профессия вбирает в себя и педагогическую составляющую: концертмейстер слышит солиста (солистов) «со стороны» и может дать совет относительно «реального» звучания и исполнения. Он также является «проводником» методических установок педагога, в классе которого работает.

Тщательная подготовка, основательное выучивание партий солистами – одно из условий успешного выступления на сцене. Большая доля ответственности падает здесь на концертмейстера. От его опыта и качества работы зависят уровень исполнительского мастерства солистов и перспективы их творческого роста. Чтобы находиться на уровне этих требований, концертмейстер должен быть высококвалифицированным, разносторонне образованным музыкантом. «Профессиональные советы грамотного и опытного концертмейстера хорошо организуют ход работы, определяют точность выучивания нотного текста, верность и адекватность стилю музыки и жанру произведения и т. д.» – указывает Егорова С. В. [4; 16].

Такой обширный круг задач, стоящих перед концертмейстером, требует от него многочисленных знаний в самых разнообразных областях музыки, часто не имеющих прямого отношения к фортепианному искусству.

Цель работы – изучить и обобщить имеющиеся психолого-педагогические труды, методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера, для того чтобы укрепить собственные профессиональные позиции в качестве концертмейстера.

В соответствии с целью решались следующие **задачи**:

- изучить учебно-методическую литературу по данному вопросу;
- проанализировать характерные и необходимые для искусства аккомпанирования средства с учётом собственной многолетней практики.
- систематизировать формы, методы и приёмы работы концертмейстера с учащимися разных художественных специальностей.

Методом исследования в данной работе стали изучение и анализ существующих публикаций по проблемам творческой и педагогической деятельности концертмейстера, а также наблюдение за практической работой концертмейстеров и обобщение собственного многолетнего опыта работы в качестве концертмейстера.

Методологической основой работы послужили труды: С. В. Егоровой, С. С. Хавкиной-Трахтер, А. Н. Юдина, К. Л. Виноградова, А. А. Федотова и др.

Практическое значение работы состоит в том, что начинающие концертмейстеры найдут в ней много полезной информации и практических рекомендаций для применения их в своей профессиональной деятельности.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. В первой главе дается подробный анализ работы концертмейстера с вокалистами-солистами, во второй главе освещается специфика аккомпанемента хоровым коллективам.

Глава 1. Работа концертмейстера с солистами

1.1. Начальный этап

Пианист-концертмейстер, работающий в классе вокала, не только аккомпанирует певцам на концертах, но и готовит с учащимися новый репертуар. А. Н. Юдин уточняет, что «при занятиях с вокалистами, как правило, педагогическая составляющая гораздо больше, чем в работе с инструменталистами. Ведь при всех прочих равных обстоятельствах обще музыкальная подготовка у инструменталиста зачастую выше, чем у вокалистов» [19; 50].

Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста помимо фортепианной подготовки опыта сценических выступлений, ряда специфических знаний и навыков в области вокального искусства.

Основная масса необходимой «черновой» работы, которой полны «творческие будни» певца, – указывает К. Виноградов, приходится на долю концертмейстера. «Если концертмейстер не знает, что нужно для того, чтобы у певца какая-то фраза, звук, слово получились так, а не иначе, к какому идеалу хорошего исполнения нужно стремиться певцу, то есть если у самого концертмейстера не выработан высокий критерий требований к певческому исполнительскому искусству – коэффициент полезности его труда будет невысок» [3;112].

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 фактуру можно упростить.

Пианист должен в первую очередь уметь воспринимать партию солирующего голоса. Вначале необходимо научиться исполнять как можно более точно партию солиста без сопровождения. Неопытные пианисты вначале

испытывают трудности, связанные с тем, что непривычная группировка нот в вокальных партиях лишает ориентировки в тактовых долях. Вокальная мелодия и фортепианная ритмически трактуются по-разному в связи с наличием в первой словесного текста. Иначе, чем на рояле, исполняется в пении и ритм, выраженный равными долями. Вот что об этом говорит в своей книге Васина-Гроссман: «Модификация ритма вносится словами литературного текста, сближающими звуки, принадлежащие одному и тому же слову» [2; 43].

Концертмейстер должен выучить свою партию с той же тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Лишь когда пианист до конца уверен в себе, он не станет в звучании «прятаться» за певца. Подобно вокалистам, аккомпаниатор должен сначала учить новую вещь как единое целое и лишь затем работать над своей партией, сопровождая её пением. «Хотя аккомпанемент редко исполняется по памяти на публике, – пишет Л. Маккиннон, однако пианист должен знать произведение настолько хорошо, чтобы на ходу исполнять функции суфлёра – в критических ситуациях, требующих особенно глубокого знания музыки и свободы исполнения» [9; 101].

Начинать работу в классе следует всегда с раскрытия содержания, с выявления художественного образа и стиля произведения и, исходя из этого, искать характер звучания, краску, нюансы, темп и прочее. Чтобы уберечь себя от вредной привычки переучивания, нужно как можно раньше определиться с техническими приёмами.

В круг задач концертмейстера входит также поиск необходимых редакций тех или иных сочинений, сопоставление их с уртекстом для нахождения правильного решения в сомнительных местах текста.

1.2. Дыхание

Концертмейстеру следует изучить законы дыхания – не только художественно-певческого, учитывающего логику фразы, но также

дыхания как физического процесса. Если в жизни процесс дыхания осуществляется произвольно, то в пении он сознательно регулируется. Нельзя и забывать того, что певец не может тянуть ноту бесконечно.

Аkkомпаниатору должны быть хорошо известны возможности дыхания данного солиста, максимальная для него продолжительность певческого звука. «Различные по характеру произведения требуют различного дыхания» - указывает в своей статье Хавкина-Трахтер [16; 136]. Дыхание всегда и расходуется по-разному: если интервалы удобны, мелодия плавная, оно берётся экономно и его достаточно на большую музыкальную фразу. В широкой кантилене, или же если фраза содержит неудобные интервалы, запас дыхания у певца может иссякнуть раньше.

Запас дыхания у певца также бывает разным в зависимости от физического состояния исполнителя и его психологической настроенности в данный момент. Чем же пианист может помочь певцу? Если пианист ощущает, что дыхание солиста короче, чем в установленном ранее темпе, то нужно незаметно ускорить темп, помня при этом, что всякое ускорение вызывает необходимость в последующем замедлении. Особое внимание требуется и на долгих звуках. Певец должен быть уверен, что пианист поможет ему закончить фразу, даже если звук будет чрезмерно удлинён. Для того чтобы фортепианная фраза не исчерпала себя раньше, чем закончится долгий звук у певца, аккомпаниатор должен вовремя начать замедление. Вот какой практический совет даёт Хавкина-Трахтер: «Если на протянутом звуке композитором указано *ritenuto*, то пианист должен своё *ritenuto* сделать только во *второй* половине длящегося звука (особенно если он находится в конце фразы), первую же половину играть в темпе. Это помогает «подстраховать» солиста на случай нехватки дыхания. Аналогичный приём можно рекомендовать, если в партии певца представлена фермата; следующие после этой ферматы фраза или аккорды в партии фортепиано надо играть в темпе, а фермату делать позже» [16; 137]. Иногда для усиления

выразительности певец может петь на одном дыхании несколько фраз, а иногда - для большей художественной убедительности, берёт как бы «полу вдох», даже если физического дыхания взято достаточно.

Для прохождения партии полезно использовать дирижёрский жест. Для этого партию сопровождения упрощают и передают одной руке, другой соответственно дирижируют. Пользуясь этим видом работы, концертмейстер должен учесть время, необходимое для вдоха. Взятие вдоха за $1/8$ или $1/16$ (в зависимости от темпа) до доли, на которой вступает певец, избавит последнего от неритмичного пения.

Основной закон ансамбля - дышать одновременно с певцом. Нужно следить за совпадением моментов дыхания, чтобы не создавалось впечатление своеобразной синкопы: «фортепиано – певец». Важно установить места, где одновременная пауза-дыхание может нарушить замысел композитора.

1.3. Интонация

Шендерович указывает, что «На разных участках работы требования к концертмейстеру варьируются. В самодеятельности, в учебных заведениях, в концертных организациях, в театрах обязанности концертмейстера имеют разное содержание, однако его основная техническая база, его орудие действий сводится к одному – к умению создать в своём представлении наиболее точный и конкретный звуковой образ певческих интонаций» [18; 42].

«Чистая» интонация в пении – понятие гораздо более тонкое, нежели правильная интонация на фортепиано с его фиксированной шкалой звуков. Большие и малые секунды, терции и прочие интервалы могут быть то «шире», то «уже» в зависимости от ладовых функциональных значений данного интервала к конкретной мелодии. Даже один и тот же звук получает различную интонационную окраску в зависимости от тональных отклонений,

кода, например, основной тон превращается в терцовый. В таких случаях тонкий интонационный слух концертмейстера может быть нужнее, чем абсолютный. Начинающим концертмейстерам полезно знать, что такой слух необходимо развивать. Ощущение остроты интонации хорошо вырабатывается в специальных классах скрипки и виолончели, а также при посещении занятий опытного хормейстера с хором.

Проблемы с точностью интонации возникают у вокалистов при излишне форсированном или, наоборот, недостаточном дыхании, при не сохранении единой вокальной формы в сменяющихся гласных, при переходах из одного регистра в другой и т. д. Подобных трудностей встречается немало, и помощь концертмейстера в поиске и преодолении причины затруднений очень важна для исполнителя. «Певцы во многих случаях сами достаточно разбираются в тонкостях интонирования, но чуткое концертмейстерское ухо, слушающее «со стороны», будет всегда полезно и нужно любому из них» – верно замечает Виноградов [3; 116].

1.4. Вокальная дикция

Забота вокалиста о дикции должна быть не меньшей, чем забота о голосе. Звучание и значимость слова так же важны, как красота, ровность и диапазон голоса. Вот как об этом пишет К. Виноградов: «Если говорить о технике дела, то основные требования чёткой, осмысленной дикции сводятся к тщательной артикуляции прежде всего согласных букв, и особенно в корнях и окончаниях слов, а также когда они группируются по несколько кряду» [3; 117].

Вокальный педагог Н. М. Малышева отмечала, что «вокальная дикция, так же как и искусство пения, включает в себе два элемента: творческий и технический. Элементом творческим является художественное распределение смысловой содержательности (веса) слова в зависимости от художественных задач, на него возложенных, от

идеи и смысла исполняемого произведения. Техническим элементом дикции является умение чисто, полноценно петь гласные и четко произносить согласные. Поток гласных не должен нарушаться вклинивающимися в него согласными. Все гласные в пении должны звучать чисто, ясно, и их «вокальное ядро» не должно претерпевать заметных трансформаций при их смене» [10; 10]. Концертмейстер должен понимать все особенности певческого произношения, вообще, и, по отношению к конкретному произведению, в частности. Исполнение концертмейстером партии сопровождения будет напрямую зависеть от вокального слова поющего.

Работая над вокальным произведением, нужно бережно обращаться с литературным текстом, вникать в замысел автора. Необходимо знать, чем навеяно то или иное стихотворение, при каких обстоятельствах возникло. «Слово оказывает прямое воздействие на его игру, аккомпаниатор реагирует на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове», – отмечает В. Н. Чачава в предисловии к книге Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор» [12;10].

Концертмейстеру важно знать аспекты, связанные с певческой орфоэпией (от греч.*Ortho*– правильный и *épos* – речь). Орфоэпия – единственно возможный или предпочтительный вариант произношения по сравнению с другими вариантами, менее соответствующими системе, нормам языка и правилам произношения. В учебном пособии для музыкальных вузов «Искусство концертмейстера» В. Н. Чачава пишет, что концертмейстеру «Необходимо знать, почему некоторые звуки, обычно редуцируемые в речи, не могут редуцироваться в пении, что дикция и орфоэпия – разные понятия. Это касается любого языка» [17; 4].

1.5. Педализация, агогика, баланс и др.

Аккомпанируя вокалистам, концертмейстер должен особенно тщательно продумывать педализацию. Не снятая вовремя педаль может

погубить фразу певца, внести в неё смысловой диссонанс. Пианист-аккомпаниатор должен обладать хорошо развитым ритмическим чувством, быть ритмическим фундаментом для певца.

Важно помнить о силе звучания. Фортепиано как аккомпанирующий инструмент должно звучать чуть слабее певческого звука. Но разница в силе звука должна быть минимальной. Нужно избегать двух распространённых ошибок: попытка «перекрыть» певца или игра серым, бескрасочным звуком.

Едва ли не самым частым камнем преткновения в аккомпанементе является агогика вокального исполнения. А. Люблинский говорил по этому поводу следующее: «Малоопытному ансамблисту агогические отступления певца представляются произвольными, неожиданными, а подчас и «незаконными» <...> Мельчайшие агогические отклонения, содействующие естественности и выразительности музыкального произнесения, малодоступны точным обозначениям и регламентации – в них проявляются в основном индивидуальное ощущение, вкус, эмоциональность исполнителя. Для малоопытного аккомпаниатора эта сторона исполнения представляет наибольшие трудности» [8; 61].

Одна из главных проблем, волнующих аккомпаниатора – проблема баланса между голосом и фортепиано. Дж. Мур метко справедливо замечает, что единственный человек в зале, который слышит голос певца хуже, чем вся аудитория, это сам аккомпаниатор. Поскольку певец стоит лицом к публике, а к нему спиной, на сцене мы воспринимаем ложный баланс. Нелегко подобрать нужное соотношение звука между певцом, поющим в полную силу и аккомпаниатором, который воспринимает голос солиста как «скромный шёпот, доносящийся сквозь органное звучание аккордов» [12; 88]. Учитывать нужно и то обстоятельство, что голоса сильные, но низкие, не требуют мощного аккомпанемента.

Особую трудность представляют сочинения, написанные в подвижном темпе, в мелодии которых отсутствуют паузы. Певец обычно за счёт

быстрого вдоха укорачивает *первые* ноты, и пианист должен дать певцу возможность незаметно перевести дыхание: движение фортепианной партии не должно прерываться, чтобы «пульс» пьесы, её ритм не на секунду бы не задерживался.

Нельзя контролировать певца только на одной, сильной доле такта, не обращая должного внимания на фактуру всего такта. В вокальной партии всегда много мелких нот и текста, требующих для должной выразительности отклонений от ровного движения. Здесь контроль должен осуществляться пианистом буквально на каждом звуке. Особенно трудны перемены на коротком отрезке произведения, в одном такте. Необходимо выработать привычку в случае замедления темпа певцом «расставлять» длительности, сохраняя метр, либо «сжимать» – в случае ускорения.

Необходимо помнить, насколько важен для певца басовый голос – фундамент гармонии. Певец, слыша бас, лучше ощущает гармоническую окраску своей мелодической линии. Кроме того, басовый голос нередко служит для певца метроритмическим ориентиром.

1.6. Роль фортепианного вступления и заключения

Чрезвычайно важна роль фортепианного вступления. Вступление должно образно соответствовать духу произведения, тонко предварять начальные фразы партнера. Лишь в таком случае интродукция воспримется как истинное введение к художественному действию. Играя вступление к вокальному произведению, пианист сразу же определяет общий темп. Перед тем, как начать, надо сосредоточиться и мысленно пропеть первые такты вокальной строчки в уловленном заранее с солистом темпе.

В заключениях аккомпаниатор должен добиваться той же сосредоточенности и эмоциональной напряженности, которая была создана его совместным выступлением с солистом. Недопустимо воспринимать заключение как музыку, с которой нужно побыстрее развязаться, поскольку она задерживает аплодисменты публики.

Глава 2. Работа с хором

2.1 Применение концертмейстером основных музыкально-педагогических принципов в работе с хоровым коллективом.

В работе с певческим коллективом многое зависит не только от хормейстера-дирижера, но и от концертмейстера. Работа концертмейстера с детским хором имеет свои особенности, отличные от подготовки вокалистов.

Концертмейстер должен уметь не только на достойном уровне исполнить фортепианное сопровождение к хоровому произведению, но и сыграть саму хоровую партитуру. Он должен уметь распеть хоровой коллектив и задать ему певческий тон. Подчеркнём, что не только от дирижёра, но и от профессионализма концертмейстера зависит правильность выбора упражнений для распевания хора.

Особенности учебного процесса в школе таковы, что отдельные занятия концертмейстер проводит в отсутствие дирижёра. Учитывая это обстоятельство, пианист обязан знать все тонкости работы с детским хором, знать основные приёмы вокальной техники и творческие аспекты, присущие вокальному искусству. Педагогическая особенность работы концертмейстера заключается также в знании принципов подбора репертуара, технических и творческих особенностей составления различного типа музыкальных программ для хоровых и ансамблевых коллективов и планов репетиционной работы с ними. Концертмейстер должен хорошо ориентироваться в содержании учебно-репетиционной деятельности, уметь анализировать результаты проведённой работы, репетиций и выступлений.

В его обязанности может входить контроль таких творческих параметров, как чистота интонации, слитность голосов, точность выполнения ритмического рисунка, верный характер вокального звучания, грамотные фразировка и певческое слово и др.

Е. И. Кубанцева справедливо замечает: «Аккомпаниатор любого хорового коллектива в процессе работы обязан учитывать основные музыкально-педагогические принципы: воспитание музыкантов в процессе изучения произведения, требование творческой дисциплины, систематичность в работе, развитие музыкально-слуховых данных, музыкального мышления, чувства ритма и художественного воображения у исполнителей, выбирая доступный учебный репертуар» [7;75].

Для того чтобы составить комплексное впечатление о звучании сочинения, нужно сыграть вокальные партии в совмещённом виде на рояле, а также ознакомиться с каждой партией отдельно путём интонирования её голосом со словами. После этого нужно присоединить гармоническую основу в зависимости от наличия аккордовых звуков в вокальных партиях. Партитура при таком совмещении естественно упрощается – выиграть все звуки не представляется возможным.

2.2 Начальный этап разучивания произведения

На начальном этапе разучивания нужно показать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса партитуры. При таком виде работы очень пригодится умение хорошо читать с листа хоровую партитуру и совмещать её с аккомпанементом. Показ пианиста должен быть очень выразительным, точно передающим художественные задачи, заложенные композитором. Нужно правильно подобрать характер звучания, продумать фразировку, динамическое развитие, агогику, определиться с моментами кульминаций. При показе хоровых партитур очень важно соблюдать правила вокально-хоровой музыки: плавное голосоведение, певучий звук, грамотное исполнение штрихов, чёткое выдерживание длительностей, соблюдение цезур для взятия дыхания и т. д. Игра пианиста должна максимально приблизиться к хоровой звучности. Передавать вокальное звучание можно при помощи следующих пианистических

приемов: пальцевое *legato*, исполнительское туше, совмещение двух и более голосов в одной руке, использование технических приемов игры и т. д.

Следует учесть, что пианистам свойственно немного «сдвигать» темпы при проигрывании хоровых партитур. Связано это с невозможностью достигнуть на рояле такой же протяжённости звучания, какой обладают человеческие голоса или инструменты оркестра. Справиться с этой проблемой поможет чёткое высчитывание и выдерживание каждой длительности.

При ознакомлении с новым произведением очень важно заинтересовать детей, произвести на них нужное впечатление, вызвать у них желание разучивать то или иное музыкальное произведение. Концертмейстер должен уметь показывать на инструменте необходимое звучание и желаемое исполнение и подкреплять их четко, грамотно и аргументировано сформулированными требованиями и пожеланиями.

В случае если аккомпанемент к хоровому произведению является переложением (клавиром) оркестровой партитуры, пианист должен максимально приблизить фортепианную партию к звучанию оркестра. Тут поможет как внимательное прослушивание оригинальной версии в записи, так и ознакомление с основами оркестровых стилей композиторов. Если оркестровое переложение неудобно для исполнения, концертмейстер может сделать аранжировку, ничего не меняя в содержании музыкального материала и одновременно делая изложение фортепианной партии более пианистичным.

2.3. Взаимодействие с дирижёром

Работа в хоровом коллективе и в классе хорового дирижирования требует от концертмейстера хорошо развитых навыков исполнения точно «по руке» дирижера, понимания дирижерских движений и тонкостей, связанных с выразительностью исполнения.

Концертмейстер должен хорошо такие приёмы дирижёрской техники, как показ вступлений и снятий, пауз и фермат, динамических оттенков, *crescendo* и *diminuendo*, акцентов и колористических приемов, дирижерское решение фраз, отдельных интонаций и т. д.

Концертмейстер должен понимать «язык» дирижерского жеста, чутко, верно и точно реагировать на характер и движения этого жеста, на требования, намерения и творческую волю дирижера.

Концертмейстеру необходимы знания различных типов и видов хоров, организационных структур хора, жанров и форм хорового исполнения, понимание всех видов, особенностей и компонентов хорового письма и средств хоровой выразительности, знания тембральной окраски, диапазона и границ тесситуры каждой хоровой партии.

Работа в хоровом, ансамблевом коллективе, в классе хорового дирижирования требует хорошей психологической совместимости хормейстера-дирижера и концертмейстера-пианиста. Не секрет, что психологическая комфортность в работе во многом определяет и ее творческий результат, творческие достижения.

Заключение

Основной круг вопросов, составляющих содержание работы концертмейстера в вокальных классах, довольно обширен. Необходимо запастись немалым количеством навыков и знаний, необходимых для этой специальности. Из каких же источников черпать эти знания? Необходимой литературы по данному вопросу очень мало, а ту, которая есть, не так легко найти. Каждому начинающему концертмейстеру приходится пока что самостоятельно докапываться до многих истин. Следовательно, решающее значение на этом его поприще будет иметь самообразование, собственная профессиональная пытливость, умение по крупицам извлекать опыт работы с певцами, хоровыми коллективами, инструменталистами, хореографами и т. д.

Специфические особенности аккомпанемента тому или иному инструменту или певцу во многом отличаются и постигаются, прежде всего, серьезной практикой. Достойный личный опыт – вот, что в значительной мере позволит концертмейстеру создать единый звуковой, драматургический и ансамблевый комплекс со своим партнёром и выразить художественные задачи исполняемой музыки.

Профессия концертмейстера – мобильная и творческая. Она требует от музыканта инициативы, безграничной любви к своему делу и заинтересованности в результате. Успех в творческих профессиях зависит от желания и умения трудиться, постоянной совершенствования исполнительского мастерства, потребности в самостоятельных поисках чего-то нового и интересного, желания поделиться всем, что знаешь и умеешь с партнёрами по совместной музыкальной деятельности и учениками.

Методы работы концертмейстера, как и методы работы педагога, в конечном счёте, определяются сущностью и задачами исполнительского творчества в целом. Нужно научиться самому слышать и понимать музыку, и суметь воспитать в учащихся понимания важности этого умения. *Слушать,*

это ещё не значит *услышать*, так что можно «расслышать» все звуки музыкального произведения, но не «услышать» музыку как произведение искусства. Б. В. Асафьев говорил по этому поводу следующее: «Музыку слушают многие. А слышат немногие, в особенности инструментальную. Слышать так, чтобы ценить искусство,— это уже ... умственный труд, умозрение» [1; 8].

В искусстве имеет ценность лишь содержательное, искреннее и правдивое исполнение. Внешне приукрашенное исполнение никого никогда не убедит.

«Если исполнитель играет с душой, публика и критика всегда простят ему несколько фальшивых нот, простят даже небольшую осечку памяти (если заметят, что бывает далеко не всегда) и тот, кто знает об этом, будет меньше бояться ошибок, а следовательно и меньше ошибаться» мудро замечает Л. Маккиннон [12; 127].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга 2-я, Интонация. – М.: Музыка, 1947. – С. 8.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М., 1978.
3. Виноградов, К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: Сборник статей / Сост. М. А. Смирнов. / К. Л. Виноградов. – М., 1988. – С. 156-178.
4. Егорова С. В. Специфика подготовки студента в концертмейстерском классе // Искусство и образование на рубеже тысячелетий: Материалы Всероссийской межвузовской научно-практической конференции «Тенденции развития современного музыкального образования» / С. В. Егорова. – Тула, 2000. – С. 131-136.
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория, методика, практика: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. Л. Живов. – М., 2003.
6. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Госмузиздат, 1961. – 67с.
7. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студ. высш.пед.учеб.заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 192 с.
8. Люблинский А. П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972. –81 с.
9. Маккиннон Л. Игра наизусть. / Перевод с английского, вступительная статья и примечания Ф. Соколова / Л.: Музыка 1967. – 143 с.
10. Малышева Н. М. О пении. Из опыта работы с певцами: Методическое пособие – М.: Советский композитор, 1988. – 134 с.

11. Мирзоева М. М. Анализ исполняемого вокального произведения. // Вопросы вокальной педагогики. – Выпуск 2. / М. М. Мирзоева. – М., 1964. – С. 5-51.
12. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / Пер. с англ. Предисловие В. И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987. – 432 с.
13. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. – М., 1985.
14. О работе концертмейстера: Сборник статей / Ред.-сост. М. А. Смирнов. – М., 1974.
15. Садовников В. И. Элементы художественно-исполнительского становления певца. О принципах вокально-музыкального исполнительства // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 4. / В. И. Садовников. – М., 1969. – С. 112-136.
16. Хавкина-Трахтер Р. С. Работа в концертмейстерском классе: Некоторые общие соображения // Вопросы фортепианной педагогики / Под ред. В. Натансона. – М.: Музыка, 1976. – С. 134-146.
17. Чачава В. Н. Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. 1 курс. – СПб.: Композитор, 2007. – 168 с.
18. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.
19. Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. / А. Н. Юдин. – СПб., 2008.
20. Яковлева, А. С. Из истории классификации певческих голосов // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: Сборник научных трудов. Ред.-сост. В. В. Березин / А. С. Яковлева. – М., 1991. – С. 65-81.

