Министерство культуры и архивного дела Приморского края

ГАПОУ «Приморский краевой колледж культуры»

Методическая работа

Основы работы концертмейстера с хором

Преподаватель оркестровых дисциплин

ГАПОУ «Приморского краевого колледжа культуры»

Каневская С.Б.

Уссурийск

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Роль концертмейстера в творческом процессе……………………………………………………………………………3

Особенности профессиональной деятельности концертмейстера хора………..5

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Две ведущие функции концертмейстера хора………………………………...…9

Структурные уровни ансамблевого взаимодействия……………………….…11

Работа концертмейстера с различными видами нотного текста……………....13

Дирижёрский жест……………………………………………………………….20

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важность деятельности концертмейстера……………………………………25

Список используемой литературы……………………………………………27

ВВЕДЕНИЕ

Роль концертмейстера в творческом процессе

Искусству аккомпанемента посвящено немало работ. Вот ряд высказываний выдающихся музыкантов прошлого.

Великий французский композитор и 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 твёрдость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста. Ничто не ускользнёт 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 партнёра. Шкала звучания аккомпанирующей партии, некоторые ритмические моменты, выразительность штрихов, педали – всё 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 сознаёт степени своей ответственности, отказывается от проявления своей художественной индивидуальности или у него «короткая», он не может участвовать в «сотворении» песни, романса или арии. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше певцу, ибо сознание, что рядом его надёжный, чуткий друг, придаёт ему силы».

Несмотря на всё вышесказанное, в «Музыкальной энциклопедии» понятие «концертмейстер» определено очень скромно: «Музыкант, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им на 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».

Особенности профессиональной деятельности концертмейстера хора

Среди концертмейстерских специализаций деятельность концертмейстера хора является наиболее трудоемкой и специализированной. Концертмейстер хора работает с солистами, коллективом и его группами; он имеет дело с хоровой партитурой, где количество строк порой доходит до восьми и более, при этом голоса вследствие включения транспонирующего голоса (тенора) перекрещиваются, а нотные штили пестрят свободными сменами вокального и инструментального облика; концертмейстер работает с клавирной версией оркестровой партии, которую порой невозможно охватить десятью пальцами пианиста; он, наконец, подчинен не столько ансамблевым установкам и своим художественным находкам, сколько воле третьего лица — дирижера-хормейстера, мануальный язык которого концертмейстер должен понимать как свой собственный.

Цель данной работы - выявление специфических особенностей деятельности концертмейстера хора и формирования базовых знаний и умений, опираясь на собственный опыт работы и на научно - методическую литературу.

Задачи:

Описать две ведущие функции концертмейстера хора.

Проанализировать структурные уровни ансамблевого взаимодействия.

Познакомить с методами работы над различными видами текстов.

Осветить основы дирижёрской техники.

Актуальность этой работы состоит в том, что начинающие концертмейстеры хора найдут в ней полезную информацию и практические рекомендации для применения их в своей профессиональной деятельности.

Среди множества трудностей работы концертмейстеров в хоровом классе необходимо начать с проблемы дирижёра и концертмейстера. Эта проблема включает в себя несколько трудностей. Одна из них - умение играть «под руку», т. е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомиться с основными приемами дирижирования, с 2х, 3х, 4х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звука», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки.

Показ оттенков зависит от индивидуальности дирижера: например, одни показывают «форте» широким размашистым жестом, другие небольшим, но очень энергичным.

Концертмейстер сразу чувствует большую разницу между оркестровым и хоровым дирижированием. Она заключается в том, что главной задачей оркестрового дирижера является точный и ясный показ вступлений всем инструментам, четкий счёт и управление динамикой. А потому и жесты оркестрового дирижёра должны быть более крупными, простыми и понятными любому музыканту. Хоровой же дирижёр, прежде всего, отвечает за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) уж слишком деликатен, и жесты дирижёра должны быть более осторожными, особенно в момент рождения звука на ріаno. В этих случаях «точка» у дирижёра иногда бывает совершенно не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук.

Чем выше класс дирижёра, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем «не считает», он управляет звуком. Причем, настоящий мастер управляет незаметно, никогда «не давит» на хор, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук.

Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою музыкальную чуткость, а именно: концертмейстер + дирижёр + хор должны составлять слаженный ансамбль.

Умение слушать, играть с партнером (в данном случае с дирижёром + хор) - очень важная деталь профессионального мастерства концертмейстера, который с детства привык к индивидуальным занятиям как единственно возможной форме работы. Поэтому далеко не все хорошие солисты способны также успешно играть в ансамбле. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнёра своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнёра, понять его намерение и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание, что отнюдь не одно и то же.

Естественное сопереживание возникает как результат непрерывного контакта партнёров, их взаимопонимания и согласия.

Хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука.

Концертмейстер хорового коллектива очень часто будет чувствовать расхождение между жестами дирижёра и звучанием сопроводающего инструмента. Это происходит оттого, что природа звука вокального диаметрально противоположна инструментальному.

Например, партия баса должна исполняться густым «бархатным» звуком, обязательно богатым обертонами. Партия сопрано - легким «парящим» звуком, партия меццо-сопрано или альтов - более тёмным; партия тенора - более ярким, звонким. Так что эта задача: умение «пропеть» на инструменте мелодию, поддержать является свидетельством мастерства, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера и, не в последнюю очередь, от его любви к голосам, к хору.

Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения хоровых партитур относится умение играть хоровые аккорды 4хголосного гармонического склада с соблюдением ровной силы звучания всех 4х голосов. Концертмейстер должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно, чтобы звучание всех голосов в аккорде было равномерным по силе звука.

Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не верхний голос, как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, которые позволяют слышать басовую партию как устойчивую основу хорового аккорда более определенно, чем в фортепианном звучании.

Работая концертмейстером в хоровом, оркестровом классе, музыкант постоянно знакомится с новыми произведениями. Концертмейстеру необходимо иметь хорошие навыки чтения с листа. Необходимо также подчеркнуть, что при чтении с листа своей партии оркестровых произведений концертмейстер оказывается в очень нелегком положении.

Концертмейстеры не должны забывать, что музыка - искусство, существующее и развивающееся во времени, поэтому темп и метроритм произведения - его главные формообразующие элементы.

Итак, концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами. Концертмейстер должен быть хорошим исполнителем и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себе) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой).

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Две ведущие функции концертмейстера хора.

Концертмейстер хора - музыкант, помогающий группам хора и солистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах, осуществляющихся под руководством дирижёра.

Из данного определения мы можем вывести две функции музыканта - концертмейстера хора. Первая функция - 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; концертмейстер хора должен иметь хороший ансамблевый слух и навыки ансамблевого взаимодействия. Вместе с тем, относительная самостоятельность инструментальной партии сохраняет искусству концертмейстера хора возможность некоторого наклонения в концертирующую функцию музыканта. Ансамблевая функция есть общая универсальная функция для всякого музыканта - ансамблиста; её особенность применительно к концертмейстеру хора связана со специфическим музыкальным материалом, выслушиваемым и выстраиваемым инструменталиста на пути ансамблевого взаимодействия - с хоровым звучанием, хоровым массивом человеческих голосов. Отсюда возникает тембровая спецификация музыкального слуха концертмейстера, когда тембровый слух дополняется слухом вокально-хоровым. Концертмейстер, как виртуозный музыкант - инструменталист, 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», «инструменталист, аккомпанирующий хору». Эта функция подчёркивает особенность ансамблевого слуха музыканта «инструмент - хор» и ансамблевого материала в виде взаимодействия инструмента 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 дирижёра. Сейчас, когда дирижёрская техника обрела высшее совершенство, сконцентрировавшись в одном лице, концертмейстер хора является уже не предшественником, но помощником дирижёра, выполняя функцию аккомпаниатора-капельмейстера.

Структурные уровни ансамблевого взаимодействия

В основе исполнительского плана концертмейстера хора, как и всякого музыканта, лежит тщательное изучение текста. В условиях хорового искусства текст концертмейстера является инструментальной составляющей общего ансамбля, на взаимодействие с которым нацелен инструменталист. При этом, сознание ориентировано на виды ансамблевого взаимодействия, которое осуществляет концертмейстер хора вследствие сочетания в своём лице двух функций - ансамблиста и аккомпаниатора - капельмейстера. Таких видов можно выделить четыре.

1. Наиболее очевидный вид общего ансамбля открывается инструменталисту с нотным текстом произведения, предназначенного для хора и инструмента.

Здесь ведущей выступает первая функция, т. е. инструменталист - ансамблист.

Называют его ансамбль первого рода. Слух концерстмейстера сообразуется с особенностями хорового строя и звучанием хора.

2. Нотный текст произведения для хора а сареllа не содержит инструментальную партию, но предполагает участие. Здесь ведущей становится вторая функция концертмейстера хора - аккомпаниатор-капельмейстер. В отличие от ансамбля первого рода, его называют нулевой ансамбль. Партия группы хора выступает в работе концертмейстера как его собственная, слух пианиста идентифицируется со слухом поющих.

3. Нотный текст произведения для хора и оркестра в клавирном переложении. В этом случае моноинструментальное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и вместе с тем отвечать инструментальной специфике. Такой двуслойный ансамбль называют ансамблем второго рода. Соответственно, инструменталист пропускает через себя оркестровые звучности, настраиваясь на ансамблевое взаимодействие хор/оркестр через тембровые способности своего инструмента.

4. Тщательное изучение и исполнение текста, с которым работает инструменталист, включает еще одну составляющую: однако это не ноты - это исполнительский план дирижёра.

Концертмейстер смотрит не только в ноты, но и на дирижёра. Это требует от исполнителя понимания языка дирижёра, схватывания его смысловых устремлений. Через понимание дирижёрского языка лежит путь к постижению концертмейстером хора исполнительского замысла дирижёра.

Не концертмейстер хора и не хор, а именно дирижёр является в хоровом искусстве фундаментальной структурой. Исполнительский план концертмейстера хора - есть воплощение исполнительского плана дирижёра, сообразно инструментальной лепте в общем ансамбле участников. Этот, четвёртый структурный уровень ансамбля, который называют полным ансамблем, поскольку здесь в сознании концертмейстера включаются одновременно все ранее рассмотренные текстовые взаимодействия, подчинённые в конечном счете не нотной, а жестовой языковой составляющей музыкально-художественного текста.

На этом уровне в тесном взаимодействии в сознании работают обе концертмейстерские функции - и функция ансамблиста и функция аккомпаниатора-капельмейстера. Здесь становятся очевидными и специфические способности концертмейстера хора: наличие развитого темброво-хорового слуха и хорошей зрительной реакцией. Концертмейстер хора должен обладать чрезвычайно высокой техникой зрительных переключений - смотреть то на нотный текст, то на дирижёра; переключения осуществляются мгновенно и являются постоянным фактором. Наряду с ними, восприятие пианиста направленно и на звучание хоровых голосов, и на качество ансамбля.

Работа концертмейстера с различными видами нотного текста.

Концертмейстер хора имеет дело с различными видами нотного текста: тексты для хора а capella, тексты произведений для хора и фортепиано, тексты оркестровых переложений (клавиры). Работа над каждым видом текста требует определённых, специфических приёмов их освоения.

Хоровая партитура для хора а capella. Освоению данного вида текста в практике концертмейстера хора может способствовать методический опыт А.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 и различного количества строк, и группировки нот и фразировочных лиг. Согласно А. А. Мирошниковой, в случае, когда невозможно сыграть партитуру полностью, несмотря на правильно подобранную аппликатуру, 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». Нужно отметить, что это утверждение применимо к любому инструменту, помимо фортепиано;

• «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 движений 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». Кроме того, «динамические возможности вокального исполнения тесно связаны с тесситурой, используемой в произведении: в высокой тесситуре голос у певца звучит более напряженно и с большей силой, в низкой - имеет значительно меньшую звучность». Наконец, в жанре, а capella разнообразна и важна драматургическая роль пауз;

как и в различных других формах концертмейстерского мастерства, в хоровой практике на репетициях, а иногда и в концертных выступлениях, хоровое произведение поется в транспорте. «Развивать навыки транспонирования целесообразно на материале изученных ранее несложных партитур».

Тексты произведений для хора и фортепиано/инструмента.

Умение быстро ориентироваться в тексте, по мысли Е. Шендеровича, является одним из самых главных навыков работы концертмейстера. Речь идёт о способности охвата как вокального текста, так и фортепианных событий, их единении на пути формирования целостного музыкального образа.

Важно внимание к поэтическому ряду, роль «поэтического воображения» концертмейстера. Нередко именно инструментальная партия становится носителем изобразительной образности произведения.

• Достижение ансамбля. «В отличие от инструментального ансамбля, который однороден по своему составу, вокально-инструментальный объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями, обусловленными особенностями жанра. Этот вид ансамбля неоднороден, в чем заключено главное препятствие на пути к его постижению(...). Иногда молодые пианисты слабо ощущают специфику ансамбля с певцом, подчас не видят нотного стана, раскрывающего посредством мелодии и поэтического текста смысл произведения, не учитывают органических пауз, особенностей дыхания певца и связанной с ним длительности нот, не знают законов строения вокальной фразы - ее логики, выразительного произнесения слова в пении». (Е. Шендерович)

Звуковой баланс. Часто неопытный концертмейстер старается 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 искушённому слушателю, ни певцу, лишённому столь нужной ему поддержки». Относительно концертмейстера хора этот вопрос ещё более усложняется. Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями - это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен, кроме вышеуказанного, 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.

Единство замысла. В достижении ансамбля динамического, ритмического, тембрового, едва ли не первостепенную важность имеет единство творческих устремлений, I. е. единство замысла, интерпретации. Концертмейстер хора 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, ещё до первого ауфтакта дирижёра. Стремление объединиться в творческих устремлениях с партнёром, будь то вокалист, дирижёр или хоровой ансамбль, одно из главных условий успешного ансамбля. По мнению Е. Шендеровича, «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнёр-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом, - это основное условие для работы ... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера».

• Инструментальное мастерство концертмейстера. Вместе с тем, в данного рода нотных текстах, пианист остается мастером именно фортепиано. В фортепианной технике пианиста, как и в технике певца или скрипача, подразумевается мастерство звукоизвлечения, воспроизведение звуков не только красивых, но и разнообразных по оттенкам». Особенно важны фрагменты фортепианного соло, где «аккомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца, голос рояля должен сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях, потому как если на певце сосредоточены взоры слушателей, то слух их открыт равным образом и голосу, и звукам фортепиано». (Дж. Мур). Напомним, что такие заметки применимы для любого аккомпанирующего инструмента.

Тексты оркестровых переложений (клавиры)

• По мнению Е. Шендеровича, специфика фортепианных партий в клавирах опер и концертов заключается в некоторой перегрузке фактуры, которая подчас содержит много неудобных и зачастую неисполнимых мест. Практика профессиональной деятельности подсказывает, что повседневная работа концертмейстера хора и вокальных классов вынуждает применять различные способы упрощения клавиров и желательно это делать без потери качества звучания, тембров, искажения голосоведения; среди более конкретных пианистических рекомендаций можно назвать следующие:

а) различные виды клавирных трудностей можно преодолеть более удобным распределением рук (например, собрать весь гармонический фон в левой руке, оставив правой одну или две гармонических ноты, и это сразу придаст ей большую свободу и эластичность, а играемой мелодии - большую выразительность. Художественный смысл сохраняется, а процесс игры заметно упрощается, что дает пианисту возможность гораздо больше внимания уделить звучанию инструмента;

б) в случае далекого расхождения голосов нужно менять фактуру так, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения (можно допустить иногда потерю одной гармонической ноты);

в) можно прибегнуть к чередованию рук в случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры;

г) повторяющиеся ноты редко удобны из-за несовершенств механики инструментов и тугости многих современных роялей и пианино, их можно распределить между руками (двойной штрих). Ломаные октавы можно исполнять также martellato;

д) тремоло и сокращенную запись метрически ровных последовательностей нужно строго дифференцировать, и сначала показывать весь аккорд, а потом чередовать его части;

е) интервальные последовательности можно упростить для достижения нужного темпа и блеска в легких и непринуждённых пассажах. В разбросанных аккордах облегчения бывают необходимы. Можно укрупнить длительности и сократить количество повторов, можно иначе распределить руки.

2. «Фортепианная инструментовка» (термин Д.Д. Благого), требуемая от рояля, и красочность звучания - не та красочность, которая присуща природному его тембру, а «иллюзорная», исходящая из особенностей оркестрового звучания, - это основные требования к концертмейстеру, исполняющему оркестровые переложения. Главным является то, что нужно максимально приблизить звучание к оркестровому, одновременно делая изложение фортепианной партии более пианистичным. Хорошему хоровому концертмейстеру нужны такие способы переложений, чтобы были слышны основные группы и инструменты оркестра, но, главным требованием должна быть пианистичность изложения.

Возможно стоит обратить внимание на следующие детали:

а) механическое перенесение штриховых обозначений из партитуры в клавир также недопустима, так как не все оркестровые штрихи помогают более ясному воплощению оркестровой специфики на рояле. Характерная для большинства клавиров ошибка заключается в несоответствии между динамическими оттенками, проставленными в партитуре (учитывающими реальную звучность различных оркестровых групп и инструментов) и механическим перенесением этих оттенков в клавир, ведь forte альтов и forte трубы - совсем разные оттенки;

6) в плане приближения к оркестровым тембрам очень важными являются вопросы звукоизвлечения. Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных инструментов. Различие в способах звукоизвлечения служит основным препятствием этому. В этом случае может помочь известная «рессорность» кисти, прикосновение способом «поглаживания» клавиш. При исполнении аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, первой необходимостью является фиксация пальцев и кисти, потому как выровненность пальцев при взятии аккорда создаст иллюзию необходимой звучности. Применение педали должно быть в этом случае ограничено.

в) Достижения замечательных аккомпаниаторов в исполнении оркестровой музыки на фортепиано могут считаться творческими в прямом значении этого слова. Дело в том, что каждый клавир - это, по существу, условность, допускающая самые различные степени отступления от подлинника, оркестровой версии. В этом смысле концертмейстер хора, как и оперный концертмейстер, имеет «художественное право» на изменение той или иной редакции, вплоть до купюр.

Дирижёрский жест

Концертмейстер хора должен понимать язык жестов дирижёра. Сам концертмейстер выступает в роли одушевлённого инструмента, становится для дирижёра своеобразным аналогом «клавиатуры».

Дирижёрский язык жестов можно разделить на безусловный и условный (в терминологии Соколова).

Безусловные жесты делятся на выразительные (эмоции) и изобразительные (игровые движения, способы звукоизвлечения).

Условные жесты - это собственно техника дирижёра – совокупность приёмов, основанных на общепринятых правилах.

Функции правой и левой руки в дирижировании разграничиваются. Правая рука отмечает размер произведения, устанавливает темп, дирижирует аккомпанементом, т. е. концертмейстером. Она же показывает вступление, нюансы, помогает отдельным партиям хора выполнять наиболее трудные для интонирования места мелодии. Это разграничение достаточно условно, так как для усиления значения важного в данный момент элемента и для большей доходчивости применяются обе руки в параллельном движении.

Важнейший элемент дирижёрского жеста - предупреждение. Значение предупреждения также важно, «как и мысль, предваряющая слово, как разбег перед прыжком или взмах руки перед ударом» (В. Соколов).

Основой техники дирижирования является совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов. Предупредительный жест в музыкальной терминологии называется *ауфтакт* или замах.

Функции дирижёрского жеста в значении «ненотной составляющей» концертмейстерского текста, следующие:

- показ размера, в котором написано произведение;

- показ начала пения или вступление концертмейстера;

- показ окончания пения, снятие;

- управление темпом исполнения, показ нюансов и характера звуковедения;

- указание по строю.

Каждая функция выражена по-разному.

Показ размера - это рисуемая в воздухе дирижёрская схема, отмечающая количество долей в такте. Движение руки по дирижёрской схеме отражает очень важный элемент музыки - чередование сильных и слабых долей.

Первая, как самая сильная - сопровождается движением руки вниз, последняя, как самая слабая - движением руки вверх. Эти доли существуют в пространстве строго на разных уровнях. Промежуточные доли могут быть на одном уровне и располагаться вправо и влево от вертикального движения руки, отмечающего первую долю. В дирижерском жесте существуют четыре момента: замах, падение, точка, отражение. Совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов выражается еще и в том, что отражение от предыдущей точки плавно переходит в замах к последующей.

Показ начала пения.

В жесте дирижёра, указывающего начало пения, следует различать три элемента:

* 1-й элемент - когда поднятая рука «собирает» внимание певцов и концертмейстера. Это очень важный момент, так как концертмейстер не видит всех певцов и только глядя на дирижёра может понять, что хор уже сосредоточен на исполнение. Здесь все, и хор, и концертмейстер, и дирижёр непосредственно включаются в процесс исполнения;
* 2-й элемент - показ момента вдоха. Это организует певцов сделать единовременный вдох, от которого зависит точное одновременное вступление хора. Концертмейстер делает свой «замах», как и дирижёр, для достижения полного ансамбля с первой же ноты и для того, чтобы понять, каков будет темп, ибо по протяжённости жест дыхания должен быть равен одной доли такта.
* 3-й элемент - вступление. Отражает в себе темп, нюанс и характер произведения и идет в направлении той доли, на которую вступает хор. Хор, в случае вступления на второй половине доли такта, дыхание берёт на первой её половине, следовательно, жест дирижёра на эту долю выполняет две функции - и дыхания, и вступления. Этот жест энергичный и ясный, и концертмейстеру важно столь же четко организовать своё «туше», ведь от этого будет зависеть единовременность вступления.
* 4-я функция дирижёрского жеста - «снятие». Этот жест указывает окончание пения и также содержит три момента: «внимание», «приготовление» и «снятие». В комбинации движения он соответствует жесту «вступления», но должен быть более резким и акцентированным (с учётом динамики данного места) и с обязательным отскоком кисти, фиксирующим момент снятия.

Показ вступления партии хора - очень сложный момент, особенно в полифонических произведениях. Правильность показа определяется степенью сохранения четкости схемы. Концертмейстер должен следить за руками дирижёра и знать, что правая рука даёт вступление альтам и басам, а левая - сопрано и тенорам. Бывают исключения, - с целью усилить значение жеста может осуществляться показ правой рукой (а иногда и сразу двумя) сопрановой партии. Это делает жест более убедительным и выразительным.

Важное средство художественной выразительности, имеющее отношение к темпу - фермата. Очень часто фермата встречается в конце произведения, ей предшествует замедление темпа. Протяженность ферматы только отчасти подчиняется правилам. Чаще она диктуется чувством меры и вкуса дирижера. Концертмейстер должен точно следовать за предшествующем фермате замедлением темпа и четко уловить её окончание.

Приёмы и характер звуковедения не приведены в какую-нибудь определенную систему, но общие закономерности всё же можно проследить.

Показу forte соответствует напряжённый корпус и кисти рук, показ ріаnо сопровождается мягкостью движения рук и спокойной постановкой корпуса. Crescendo сопровождается постепенным напряжением всего дирижёрского аппарата, a diminuendo - постепенным смягчением.

Резкий быстрый взмах руки на дыхание требует от хора и концертмейстера forte и пения/игры в быстром темпе, широкий и мягкий взмах - piano в медленном темпе. Штрих legato виден хору и концертмейстеру по мягкой, слегка отстающей от движения запястья кисти, а staccato узнаётся по пружинистым, острым взмахам кисти.

Специфичны жесты дирижёра-хормейстера, способствующие улучшению строя, коррекции трудных в интонационном отношении мест, требующих необходимого повышения либо понижения интонации, иногда в партитуре такие места, опасные тенденцией к занижению и завышению, отмечены соответствующими стрелочками вверх или вниз.

При разучивании партии с отдельной группой хора концертмейстер должен уметь всё остальное сыграть. При этом ему важно помнить, что интонационные погрешности у певцов происходят не из-за плохого слуха, а из-за несовершенной вокализации, нарушений закономерностей звуковедения при форсировке дыхания или, наоборот, при слабости его, при неумении сохранить единую вокальную форму в сменяющихся гласных буквах, при недостаточно тренированных переходах голоса из одного регистра в другой - особенно у женских голосов. Концертмейстер должен уметь быстро установить первопричину затруднений и помочь преодолеть её.

Психологически здесь неуместны негативные формы оценки, главное - правильно формулировать те или иные цели.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важность деятельности концертмейстера.

B деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические и творческие функции. Совершенно ясно, что в хоре основная часть этой работы ложится на плечи хормейстера, но и от аккомпаниатора требуется не менее внимательное участие.

Мастерство концертмейстера хора глубоко специфично. Оно требует от музыканта не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей вокально - хорового звучания, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур.

Деятельность концертмейстера требует от музыканта умения работать с различными видами текстов, применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики - в их взаимосвязях.

Для руководителя хора концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник.

Для участников хора концертмейстер - наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер - оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с хоровым коллективом, в собственном музыкальном совершенствовании.

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

Специфика работы концертмейстера хора требует от него особого универсализма, мобильности.

Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остаётся «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Л.М. Методика преподавания хорового дирижирования:

учебное.пособие — М.: Музыка, 1969

1. Безбородова Л.А. Дирижирование /Л. А. Безбородова - М., Просвещение, 1985.
2. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово — М: Музыка, 1972
3. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальныхвузов / Ред.-сост. и автор предисловия М.Смирнов. - М.: Музыка, 1974.
4. Виноградов К. О спецификетворческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца /Сост. М. Смирнов. - М.: Музыка, 1988
5. Готлиб А. Заметки о чтении с листа / - М.: Сов.музыка, 1958
6. Достал Я. Обучение первоначальным аккомпанементам / Я. Достал //

Ребенок за роялем. — М., 1981

1. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище - М., 1966
2. Инюточкина Н.В. О проблемном содержании педагогического этапа концертмейстера с певцом —Харков, 2003.
3. Инюточкина Н.В. Феномен пианиста- концертмейстера / Н. В. Инюточкина., Харьков. - 2010.
4. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы - Л., 1972.
5. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке — М.: Радуга, 1987
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия - М., 1972.
7. Никитская Е. С. Кафедра концертмейстерского мастерства. Очерки. -

Харьков, 1992

1. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе / Е.

С. Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов /Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. -Харьков, 1990

16. Никитская Е. С. Чтение с листа в концертмейстерском классе / Е. С.

Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов /Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. -

Харьков, 1990

1. Обухова О. В. Концертмейстерском классе - М., 1980.
2. Смирнов М.А. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных музыкантов // Ребенок за роялем. — М., 1981
3. Соколов В.Л. Работа с хором - М., Музыка. - 1967.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога — М.: Музыка, 1996.
5. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора — Л.: Музыка, 1972