

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА КАЛИНИНГРАДА
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ Р. М. ГЛИЭРА»
236010 г. Калининград, ул. Огарева, 22 Тел/факс: 21-24-44; glier-school@mail.ru



Методическая разработка

«Работа концертмейстера в вокальном классе»

Разработчик:
концертмейстер ДМШ им. Р. М. Глиэра
Солодихина Ирина Александровна

г. Калининград,
2022

«Работа концертмейстера в вокальном классе»

Концертмейстер - самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства).

Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

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.

В искусстве аккомпанемента фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, которая исчерпывается чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра.

В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции.

Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста и при этом сохранить свой индивидуальный облик.

Хороший концертмейстер должен обладать тонким музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст и сразу отличать существенное от менее важного.

В работу концертмейстера в вокальном классе входит много обязанностей: знать свою партию, знать партию солиста, помогать педагогу в выборе

репертуара, участвовать в поиске интерпретаций произведения, найти контакт с учеником. Помогать ему почувствовать уверенность в своих силах. Помогать, стараться донести до сцены задуманное, сглаживать неприятности, непредвиденные моменты на выступлении. Настраивать ученика перед выступлением, а также, поддержать, найти нужные слова после выступления.

Быть на подхвате у педагога, если необходимо заменить его во время урока. Для этого концертмейстер должен обладать рядом качеств человеческого и профессионального характера. Важным для формирования творческой личности ученика, для создания истинно творческой атмосферы в классе я считаю одинаковое понимание, чувствование и ощущение музыки у педагога и концертмейстера. Некое партнёрство.

Какими же психологическими особенностями должен обладать концертмейстер? Мобильной реакцией, вниманием, находчивостью в неожиданных ситуациях, выдержкой, волей, чуткостью, пытливостью. Концертмейстер-психолог должен обладать эрудицией и знанием человеческой души. Встал вокалист, и ты уже чувствуешь его намерения, к примеру, как он возьмет первую ноту или как он подаст первую фразу и т.д.

Важно быть для солиста «стеной», надёжной опорой.

Концертмейстер обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

Ориентироваться на качество голоса.

Выбирая характер и темп движения, мы исходим из того, что представляет из себя вокалист (его голос). Одно и то же произведение можно «подать» по-разному. Если голос лёгкий, то можно сыграть подвижней, если голос более тяжёлый, то и фортепианная партия- шире, внушительнее, с более плотной фактурой.

Рояль – инструмент ударный, с молоточковой механикой, и физически Legato на нем исполнить невозможно. Только благодаря ушам, что человек представляет

в голове, насколько он умеет интонировать, от этого зависит певучая, мелодичная манера исполнения. Важно уметь предслышать звук и знать, как его извлечь.

Слышать, как он длится, переходит в следующий звук. Если звук последний во фразе, то услышать его окончание. Не один звук на инструменте не может быть взят бесконтрольно. Как многие вокалисты ориентируются в своём творчестве на мастеров итальянской школы *bel canto*, так и у пианистов - кантилена, потребность петь на инструменте является основой. И здесь очень важно использовать вес руки.

Использования педали у концертмейстеров в вокальной музыке.

Стоит весьма аккуратно подходить к вопросу использования педали. Нельзя мелодическую линию исполнять на одной педали. Часто она носит чисто ритмический характер, используется по сильным доля. Может гармонически высвечивать, раскрашивать ту или иную гармонию. К взятию педали нужно очень трепетно относиться! Это не педаль газа, взятая на несколько километров!

Лишняя, затяжная педаль лишает музыкальный материал ясности, может разрушать стилистику произведения. Педальный гул вносит ощущения поднятого со дна ила.

Иногда концертмейстеры обильной педалью пытаются сгладить какие-нибудь шероховатости, недоученность, как бы завуалировать. От этого становится только хуже. Полезнее в качестве рабочего момента как раз наоборот отказаться полностью от педали и попытаться всю фактуру связать пальцами. Тем самым активизируя слуховой контроль и заставляя ухом доставать звук со дна клавиши, интонируя и подключая естественный вес и дыхание руки. Можно использовать вес кисти, до локтя, вес всей руки от плеча.

Теперь хочется поговорить о наиболее, на мой взгляд, важных вещах. Это - музыкальная мысль, фразировка, цельность произведения, смысловая наполняемость и связь с драматургией произведения.

Очень важно, чтобы вокальное произведение не распалось по форме. Для этого нужно понимать, куда логически направлена мысль. Знать драматургию произведения. Где завязка, развитие, кульминация, развязка. Цеплять, будто

нанизывая одну фразу на другую, выстраивая длинную музыкальную мысль в едином энергетическом потоке. Ни в коем случае нельзя приседать перед каждой сильной долей.

Важно досконально знать текст произведения, понимать его композицию, смысловые акценты, запятыя.

Музыка вообще похожа на нашу речь. В ней также присутствуют все законы речи- динамика, движение, точки, запятыя, крупные, мелкие построения, интонационные переключки по принципу вопроса и ответа.

В работе над цельностью произведения очень полезно проработать линию баса с вокальной партией. При этом найти логическое единство, общность движения, учитывая вокальную фразировку, дыхание, смысловые акценты, запятыя, скачки на большие интервалы.

Чем шире у вокалиста интервал, тем эластичнее время. Это как шаг в хореографии – чем больше шаг, тем больше требуется времени. И в этом надо помочь вокалисту, усилив состояние натяжения, проинтонировав этот скачок, используя временную агогику.

Несколько слов о метроритме.

Ритм –это каркас, фундамент всего произведения. Особое средство выразительности. Так выдающийся итальянский композитор, певец и вокальный педагог Джулио Каччини писал «Музыка- прежде всего речь и ритм, и лишь затем звук». Интересно, что при этом Каччини считался одним из основателей сольного пения, облечённого в художественную форму, благодаря чему полифоническая музыка лишилась своего безусловно преобладающего значения.

Но ритмический пульс («раз –два-три-четыре») – это не клетка. Даже в марше есть сильная и относительно сильная доля. Общепринятая установка о необходимости соблюдения ритмической строгости и ровности в исполнении старинной музыки отнюдь не должна противоречить характерному для эпохи барокко «живому ритму» - достаточно гибкому, во многом подчиняющемуся риторическим законам.

И вот в ритмически устойчивое состояние вторгается синкопа. Она даёт ощущение аритмии. При этом, чувствовать опору в сильной доле после синкопы очень важно.

Достаточно часто в фортепианной партии вокального произведения используется тремоло. Его важно не перегружать. Акцентировать только сильные доли, показывая гармоническую краску, облегчая «бульканье», создавая эффект «дрожания». Перегрузка тремоло может привести к утяжелению в восприятии вокальной партии, к общему оседанию темпа.

Работа с текстом.

Иногда как бы «замыливается», теряется смысл текста. Где подлежащее, где сказуемое? Кульминация? Надо постоянно возвращаться к работе текстом.

Где запятые, сквозное развитие, подчеркнуть значимость слов с большой смысловой нагрузкой, сделать их «вкусно», выразительно!

Пару слов о клавирных переложениях оперной музыки.

Часто они бывают неудобными. Поэтому их можно адаптировать под свои руки. Это не сразу получается. Умение приходит с практикой.

Как и навыки чтение с листа и транспонирование.

Без них в вокальном классе не обойтись. Так или иначе, но практически на каждом уроке приходится что – то постоянно читать с листа.

Навык чтения с листа связан с развитием внутреннего слуха, музыкальным сознанием, аналитическими способностями.

От пианиста требуется быстрое ориентирование в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное

прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа.

В случае транспонирования на полутон достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков. В процессе транспонирования с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, септаккорд), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т.д.

У нас на практике одно и то же произведение дети вокалисты могут петь в разных тональностях.

При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием, состоящий в следующем. Если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше». А при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже».

Если произведение готовится на конкурс и надо его транспонировать на тон и более. Иногда приходится садиться и переписывать полностью произведение вместе с вокальной партией в нужной тональности. Можно на специальных сайтах заказать несколько вариантов транспонирования в соседние тональности и потом из них уже выбирать подходящую.

Иногда на уроках концертмейстер заменяет преподавателя. К каким же формам работы он прибегает?

Распевки, работа над формой, над цельностью произведения, работа с текстом, с артикуляцией. Иногда прошу читать текст как стихотворение, выразительно, находя смысловые акценты, по-разному эмоционально окрашивая те или иные построения. Особенно это касается куплетной формы. Предлагаю ребёнку сыграть его вокальную партию на инструменте. Пропеть на

определённый гласный звук, для большей кантилены. Или на звук» Р» для расслабления певческого аппарата, активизации дыхания.

Концертмейстер – опора, подмога, надёжный единомышленник солисту. Грамотный, профессиональный, чуткий концертмейстер всегда ценится в музыкальных коллективах, сообществах. Главное – двигаться всегда вперёд, находиться в постоянном творческом поиске и профессиональном росте!

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга 2-я, Интонация. – М.: Музыка, 1947

Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М., 1978

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

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

О работе концертмейстера: Сборник статей / Ред.-сост. М. А. Смирнов. – М., 1974.

Садовников В. И. Элементы художественно-исполнительского становления певца. О принципах вокально-музыкального исполнительства // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 4. / В. И. Садовников. – М., 1969

Хавкина-Трахтер Р. С. Работа в концертмейстерском классе: Некоторые общие соображения // Вопросы фортепианной педагогики / Под ред. В. Натансона. – М.: Музыка, 1976