

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ В КЛАССЕ ВОКАЛА

*Селезнева Ирина Петровна,  
концертмейстер  
МБУДО «ОДШИ им. Д. Б. Кабалевского»*

***Аннотация:** в статье раскрывается специфика работы концертмейстера, уделяется внимание особенностям ансамблевого исполнительства. Даны методические рекомендации концертмейстерам в классе вокально-хоровых дисциплин.*

***Ключевые слова:** концертмейстер, исполнитель, певческое дыхание, литературный текст, слуховое восприятие, ансамбль.*

В хоровом коллективе концертмейстер является фигурой незаменимой, важнейшим компонентом музыкально-исполнительского процесса. Самое слово «ансамбль» (от фр. ensemble - единство) ставит перед исполнителем задачу строгого согласования совместного исполнительского замысла.

Концертмейстер не только исполняет произведение с певцом или хором на концертной эстраде, но и работает с ними на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ними художественную «концепцию» интерпретации, вникая во все мелочи «технологии» ансамблевого исполнительства.

С самого начала работы следует обратить внимание на разницу сольного и ансамблевого исполнения. Надо привыкнуть не отделять в сознании фортепианную партию от остального как нечто самостоятельное.

На первых порах пианист обычно бывает поглощён только своей партией и теряет, пытаясь следить за солистом. Координировать свои действия с партнёром можно играя для начала произведения с достаточно лёгкой фортепианной фактурой, в значительной мере устраняя заботу о ней.

Начинать можно с ознакомления с аккомпанементом к обработкам народных песен. Затем перейти к старинным романсам, где есть «гитарный» аккомпанемент только аккордами, либо разложенными созвучиями, затем переходить к более подвижной фактуре.

К числу основных технических задач относится общность темпа, ритмического движения (замедления, ускорения) и динамики исполнения. Нужно ощущать фразировку солиста, хора, певческое дыхание, воспринимать цезуры, осознавать роль гармонической основы (баса) как фундамента.

Начинать работу над произведением следует всегда с раскрытия содержания, с выявления художественного образа и стиля произведения и,

исходя из этого, искать характер звучания, краску, нюансы, темп и прочее.

Остановимся на нескольких вопросах, правильная постановка которых дает в дальнейшем свободную ориентировку концертмейстеру.

**ДЫХАНИЕ.** Концертмейстеру необходимо знать, что если процесс дыхания в жизни осуществляется непроизвольно, то в пении он сознательно регулируется. Различные по характеру произведения требуют различного дыхания. Певец по-разному дышит, если он поёт народную мелодию, спокойную и глубокую, или сочинения, написанные в быстром, подвижном темпе, в мелодии которых отсутствуют паузы. Примерным материалом может послужить произведение «Ах ты, душечка» в обработке Н. Иванова.

Чем же пианист может помочь певцу? Искусство концертмейстера заключается в том, что он должен верно ощущать запас дыхания у певца. А оно почти никогда не бывает одним и тем же, оно зависит и от физического состояния исполнителя, и от его психологической настроенности.

Дыхание, как любой другой компонент музыкального исполнения, служит, в конечном итоге, художественной выразительности образа. Поэтому немаловажную роль в исполнении играет так называемое художественное дыхание, не подчиняющееся обычным физическим канонам.

Основной закон ансамбля - дышать одновременно с певцом, с хором. Надо следить за совпадением моментов дыхания, чтобы не создавалось впечатления своеобразной синкопы: «фортепиано – певец».

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ.** Работая над вокальными и хоровыми произведениями, концертмейстер должен бережно обращаться с литературным текстом, вникать в замысел автора, видеть всё, что написано в нотах, и чувствовать, что выражают все эти текстовые знаки. Чтение текста - это чтение контекста. Очень важная черта пианиста - чрезвычайная чуткость к слову. Слово оказывает прямое воздействие на его игру, концертмейстер реагирует на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове. Особенно наглядно это проявляется в строфических, куплетных песнях: исполнителям необходимо избегать монотонности, всякий раз варьировать интонацию в зависимости от смысла слов, новых психологических поворотов. («Вижу чудное приволье», обр. Н. Иванова).

**СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ.** Недостаточное слуховое гармоническое развитие сказывается прежде всего в небрежном отношении к звучанию басового голоса - фундамента гармонии, ладовой опоры. Он важен для певца-солиста и потому, что певец, слыша бас, легче ощущает гармоническую окраску своей мелодической линии, и потому что басовый голос нередко служит для певца метро-ритмическим ориентиром.

Концертмейстер должен тщательно продумывать педализацию. Следует

помнить, что в камерном ансамбле с певцом смена педали должна производиться в полном контакте не только с гармоническим составом звуков вокальной партии, но и фразой. Не снятая вовремя педаль может погубить фразу певца, внести в неё смысловой диссонанс. (А. Гурилев, «Радость-душечка»).

**ВОПРОСЫ ТЕМПА И РИТМА.** Эта проблема наиболее сложная: здесь многое зависит от художественной индивидуальности исполнителей. Главная задача пианиста - приводить к «стержневому», единому темпу все отклонения, которые допустят певец или хор.

**ПАУЗЫ.** Большое внимание следует уделять паузам. Пианист должен очень точно «заполнять» время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить общий ритмический рисунок (М. Глинка «Жаворонок»).

**ЧУВСТВО АНСАМБЛЯ.** В вокальной партии всегда много мелких нот и текста, требующего для должной выразительности исполнения отклонений от ровного движения. Здесь контроль должен осуществляться пианистом буквально на каждом звуке – тогда любое растягивание или убыстрение темпа будет удобно для исполнения обоим участникам ансамбля. Надо выработать привычку в случае замедления темпа певцом «расставлять» длительности, сохраняя метр, либо «сжимать» в случае ускорения.

С этих простейших приёмов собственно и начинается воспитание чувства ансамбля. Без них добиться настоящего единства и сплочения очень трудно. Пианист-концертмейстер должен обладать хорошо развитым ритмическим чувством, быть ритмическим фундаментом для певца.

Общность динамических оттенков - еще один неотъемлемый компонент ансамбля. Концертмейстеру нужно следить за малейшими изменениями в силе звучания голоса или хора (В. Гаврилин «Мама»).

**О СИЛЕ ЗВУЧАНИЯ.** Фортепиано как сопровождающий инструмент должно звучать чуть слабее певческого звука. Какова бы ни была динамическая шкала в сочинении, соотношение это надо соблюдать. Но разница в силе звука должна быть минимальной. Наиболее распространены две ошибки. Первая - попытка «перекрыть» голос певца, другая крайность - игра серым, бескрасочным звуком. Большое внимание следует уделять качеству фортепианного звука. Звук должен быть певучим, разнообразным. Рекомендуется развивать творческое воображение концертмейстера. Иногда способность услышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах, помогает пианисту выразительно сыграть свой текст, вызывая у слушателя соответствующие звуковые ассоциации (А. Пахмутова «Беловежская пуща»).

Концертмейстер должен выучивать свою партию с той же

тщательностью, с которой он готовит сольный репертуар. Только тогда, не связанный трудностями и неожиданностями, сможет он свободно следовать за певцом, чувствовать его намерения, гибко и чутко откликаться на все динамические и темповые изменения, внимательно реагировать на внезапные или случайные отклонения солиста от заранее намеченного плана и сохранять ансамбль. Лишь, когда пианист до конца уверен в себе, он не станет в звучании «прятаться» за певца.

#### **Библиографический список**

1. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: 1988.
2. Смирнов М. О работе концертмейстера. М.: Музыка, 1974.
3. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе // Вопросы фортепианной педагогики/вып. 4. М.: 1976.
4. Чачава В. Аккомпаниатор - художник. М.: 1987.