

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС.

***НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ
РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В
ХОРОВОМ КЛАССЕ.***

Методическое сообщение
Мормуль А.Р.

Нефтеюганск 2006 год

Помощь концертмейстера хормейстеру заключается в психологическом настрое коллектива на работу, в поддержании дисциплины, в создании определенных условий для работы хормейстера, в решении частных организационных вопросов. В обязанности концертмейстера может входить

Любой вид творческой деятельности, в том числе и аккомпаниаторство, осуществим лишь в том случае, если он подкреплён целым комплексом специальных знаний и умений. Так, для работы концертмейстеру необходимо владение основами теории и практики концертмейстерства, достаточное развитие музыкальных способностей, знание произведений разных стилей и композиторов, сформированность навыков и умений аккомпанирования, а также определенные философско-эстетические воззрения, эмоциональность и волевые качества.

Само название - «концертмейстерский класс» - указывает на то, что в процессе аккомпаниаторской деятельности уделяется равное внимание как работе концертмейстера с вокалистами и инструменталистами, так и исполнительскому творчеству аккомпаниатора. При изучении музыкальных произведений различных стилей и жанров необходимо помнить о таких элементах исполнительства, как: аппликатура, умение пользоваться педалью, штрихи, смена размеров и ритмов, звук (в данном случае разделение на мелодию и аккомпанемент), применение пианистических приемов.

Немалый интерес представляют психологический, философский, эстетический и культурологический аспекты деятельности концертмейстера. Именно они играют важную роль в творчестве аккомпаниатора, оказывая огромное влияние на музыкальное мышление и воображение, музыкальную память, эстетическую и нравственную стороны мировоззрения музыканта-исполнителя.

Творческая деятельность концертмейстера включает две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на четыре этапа: работа над произведением в целом, индивидуальная работа над партией аккомпанемента, работа с солистом, рабочее исполнение произведения целиком – создание музыкального исполнительского образа.

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы концертмейстера над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально – художественный замысел произведения.

Функции концертмейстера разнообразны.

Узко-профессиональные: уметь играть на рояле на достаточном профессиональном уровне, читать с листа произведения, транспонировать нотный текст, совершенствовать эти навыки, быстро овладевать материалом, упрощать клавиры, играть партитуру совместно с аккомпанементом.

Организационные: уметь самостоятельно проводить репетиции, оказывать психологическую поддержку солисту, психологическое воздействие на весь коллектив с целью помощи хормейстеру в его организации.

Помощь концертмейстера хормейстеру заключается в психологическом настрое коллектива на работу, в поддержании дисциплины, в создании определённых условий для работы хормейстера, в решении частных организационных вопросов. В обязанность концертмейстера может входить также : выполнение и отработка с артистами хора (учащимися) текущих заданий хормейстера, отслушивание звучания (в процессе работы над произведением) отдельных партий «со стороны» с целью выявления погрешностей баланса звучания хора как в целом так и выявления недочетов внутри отдельных партий. Задача предварительного отбора удачных дублей при осуществлении звукозаписи коллектива также может являться одной из функций концертмейстера. Внесение концертмейстером предложений по поводу исполнения либо трактовки произведения вносятся им в виде нотных пометок в партитуре. Частью работы концертмейстера является его помощь хормейстеру в просмотре и подборе репертуара.

Требования концертмейстера основываются на знании возможностей конкретного коллектива (специфики) в сопоставлении со знанием эталонных образцов исполнений. Умение сообразовать с общими требованиями частные проблемы певца, микшировать неизбежно возникающие у вокалиста недочёты исполнения нюансировкой аккомпанемента(обращать внимание -- -своё и певца- , например, на переходные ноты, не заставлять аккомпанементом певца форсировать их, но в то же время не провоцировать его на снятие голоса с дыхания и т.п.-т.е. индивидуальная работа) Предварительный прием партий и постепенное введение новых участников в коллектив, т.е. и отдельные репетиции-всё это те просьбы, на которые хороший концертмейстер в состоянии ответить согласием при естественном урегулировании финансовых вопросов. Знание особенностей однородного, смешанного, детского хоров необходимо уже для грамотного распевания коллектива, поэтому, помимо поддержания пианистической формы, концертмейстеру необходимо заниматься самообразованием в «вокально-хоровой» области знаний.

Работа концертмейстера с отдельно взятым солистом сводится к исправлению недостатков его работы на фоне бесконечного поощрения и поднятия его самооценки. На сцене концертмейстер «лучший друг» солисту. Обнаружение, закрепление и развитие личностного контакта – едва ли не самое важное предварительное условие результативности всех последующих совместных занятий. Мы должны считаться с особенностями мироощущения любого солиста - солиста, который на концерте будет всегда прав. У многих на этой правоте зиждется всё их мастерство ,а так же здоровье и реноме. Поэтому поддержка теплых, дружественных отношений с людьми, добродушие, чувство юмора, умение создать комфортную психологическую ситуацию - необходимое умение, необходимый навык и обязательная «профессиональная составляющая» личности хорошего концертмейстера . Особенностью нашей профессии является то, что её социальная сторона в деятельности настолько же, если не больше, важна для общего результата как и профессионально-техническая .

1. На первой репетиции в партии аккомпанемента нет решимости допустить, но при этом значительная и безошибочное использование – обязательно, потому что первое впечатление от музыки самое сильное, самое запоминающееся и длительное. Базовое для сознания учащихся.

Концертмейстеру желательно заботиться и о своем личностном росте. Это приблизительно как:

талантливый педагог + бездарный ученик = 0 результата

И: талантливый ученик + бездарный педагог = тоже 0 результата, но, чем больше мы заботимся о профессиональном и личностном совершенствовании, тем больше у нас «сфера притяжения» и тем больше шансов работать с хорошими учениками и добиваться вдохновляющих результатов с ними. Потому что в первую очередь нас и к нам притягивают личностные качества. « По Сеньке - и шапка»

Даже в случаях несовместимости творческих позиций концертмейстеру желательно организовать работу так, чтобы солист советовался с ним и в этом случае концертмейстер, опираясь на требования руководителя, собственные знания, и не нарушая норм субординации, может и должен способствовать разрешению спорных вопросов в пользу здравого смысла и служения Искусству. Все спорные вопросы в коллективе преодолеваются легче, если между хормейстером и концертмейстером распределены ролевые соотношения и существуют договорённости. Воспитать коллектив – задача трудная и требующая очень часто нестандартных решений и неординарных действий. Дуализм(парность:) человеческого восприятия, человеческого сознания предполагает ситуацию притяжения одних требований при обязательном отрицании других. Особенно актуально это в отношении работы с подростками – их критичность и максимализм, а так же изменяющиеся личностные установки и потребности могут стать неявным тормозом усилий педагога. Если педагог мягок - конфликт будет явным и поэтому не длительным. Если педагог авторитарен – конфликт может быть длительным по причине своей не проявленности «во вне». И в том и другом случае отвлекая энергию на разрешение конфликта, с точки зрения продвижения по Учебному плану, мы теряем время и силы. Предупреждение ненужных конфликтов в процессе работы даёт распределение ролей, которое может выглядеть, например, следующим образом: в ситуации когда хормейстер идет через сопротивление (по пути принуждения), концертмейстер предлагает другой путь, тот же самый, но без возникновения реакции отторжения (по принципу «хороший – плохой») и т.д.

Концертмейстеру необходимо поддерживать авторитет руководителя собственным авторитетом. Внешне, его работа ограничивается присутствием и игрой на репетициях, но уже само присутствие концертмейстера организует учащихся, а если оно дезорганизует, то это означает что возможно что – то в работе упущено.

Хотелось бы ещё раз обратить внимание аудитории на некоторые частные аспекты нашей работы, незаслуженно недооцениваемые неопытными концертмейстерами:

1. На первой репетиции в партии аккомпанемента погрешности допустимы, но при этом знание партитуры и безошибочное её исполнение - обязательно, потому что первое впечатление от музыки самое сильное, самое запоминающееся и, главное, базовое для сознания учащихся.

2. Солист находится на уроке в том состоянии, когда он прислушивается к себе и собственным телесным ощущениям (особенно начинающие). Аккомпанемент в больших количествах в этой ситуации не нужен, даже подыгрывание мелодии может его смущать, особенно это касается начинающих певцов, мальчиков в период и после мутации. Необходимо давать настройку, отслеживать фальшивую интонацию только по требованию педагога, на более позднем этапе, можно ему подыгрывать мелодию, а затем давать частично аккомпанемент (вступление, заключение, сокращать аккомпанемент) потому что телесные ощущения певца важнее, чем любой аккомпанемент. На более позднем этапе певцу потребуется поддержка. Необходимо попрактиковаться в подсказывании слов в процессе игры.

3. Важен процесс совместного овладения произведением. Нужно заранее определиться с тем какой эмоциональный опыт должен обрести учащийся и каков будет эмоциональный фон при разучивании программы. Как и для врача, то, что в анамнезе не менее важно текущей клинической картины, так и для опытного концертмейстера: удача солиста- результат грамотно спланированного накопления навыков и эмоциональной стабильности на протяжении разучивания произведения. Артистизм необходим и как инструмент воздействия на ученика на всех этапах разучивания программы. Чем ниже уровень учащегося, тем терпеливее поддержка концертмейстера.

4. В тот момент, когда мы играем полностью аккомпанемент его надо играть: а) форте, б) мягко. То есть: уверенно и неназойливо.

5. Желательно обращать внимание более не на сам удар молотка, (не на внешне-ритмическую сторону), а на тянувшийся звук во внутридолевой пульсации.

Другое дело в группе, им не до тянущегося звука, они половину общего звучания не слышат, зато хорошо слышат соседа, и «стадный» инстинкт проявляется во всей красе. Следовательно, ритмическая сторона игры здесь важнее, чем все особенности и нюансы туше. Ритм выступает как организующая сторона. Изменения в фактуре аккомпанемента сводятся к приведению одного к более лапидарному виду для более внятного ощущения ритмической пульсации в условиях гармонии. Здесь можно применить карандаш, ключ, отстукивая внутридолевую пульсацию т.е. применять наиболее действенное средство в конкретный момент разучивания, а не просто честно и бездумно отыгрывать свои ноты. Этой практики придерживались такие мастера как Н. Голованов и А. Юрлов.

6. Желательно играть, строчку одного голоса удваивая её в октаву выше (для сопрано) или ниже (для альты), рельефнее обозначая зону мелодии, потому что, пение в хоре в отношении строя не есть абсолютное звуковысотное интонирование, а это пение зонное, т.е. звучит не

камертонная нота «ля», а зона ноты «ля». Удвоение или окружение мелодии поющих таким аккомпанементом существенно ускоряет и облегчает процесс разучивания. И задачу правильного интонирования.

7. концертмейстеру важно тоже отслеживать соблюдение особенности певческой манеры звучания коллектива, потому что бывает, что дирижер не всегда и не всё слышит со своего места. Об этом знают все дирижеры, но не все концертмейстеры обладают тактом, чтобы вовремя помочь уставшему Маэстро.

8. Как можно больше равнодушного (в смысле: «бесстрашного») вида и как можно меньше равнодушия. Первое избавляет от беспокойства солиста – второе гарантирует всем спокойствие после выступления.

Каждый, кто занимается аккомпанементом, знает, что в нашей профессии главный учитель это - опыт практики. Тем не менее, ссылки на литературу могут существенно обогатить этот опыт верным направлением. Поэтому ниже приведён список рекомендуемой литературы как прямо, так и косвенно относящейся к нашей теме.

1. Б. Милич. «Воспитание ученика пианиста»
2. Е. Тимакин. «Воспитание пианиста»
3. А.А. Шмидт-Шкловская. «О воспитании пианистических навыков»
4. М.Г. Богомаз. «О воспитании пианистической свободы»
5. сб. статей «Индивидуальное обучение музыке»
6. Д. Алексеев. «История исполнительского искусства»
7. Д. Алексеев. «История фортепианного искусства» чч. 1.2.
8. Л.А. Баренбойм. «Аппликатурные принципы А. Шнабеля»
9. И.А. Щапов. «Фортепианная техника»
10. А. Кандинский. «О духовном в искусстве»
11. Е.А. Либерман. «Творческая работа пианиста с авторским текстом»
12. Э. Лайнсдорф. «В защиту композитора» М. Искусство. 1990
13. сб. «Вопросы фортепианной педагогики» вып. 4
14. сб. статей «Мастера советской пианистической школы»
15. М. Друскин «Пассионы и мессы И.С.Баха»
16. В. Оссовский. «Воспоминания. Статьи. Исследования»
17. С. Рахманинов. «Десять признаков прекрасной фортепианной игры»
18. А. Шнабель. «Ты никогда не станешь пианистом»
19. М. Лонг. «За роялем с Дебюсси»
20. К. Игумнов. «Мои пианистические принципы»
21. сб. статей «Мастера зарубежной исполнительской школы». М. Музыка. 1982
22. Г. Коган. «Лекции по истории исполнительского искусства»
23. Г. Коган. «У врат мастерства. Работа пианиста»
24. Г. Коган. «Ферруччо Бузони»

25. Ф. Бузони. «Советы пианистам»
26. Н.К. Метнер. «Записные книжки»
27. А. Гаккель. «Лекции» (аудиозаписи)
28. Г.Аберт. «Моцарт»
29. Я. Мильштейн. «Лист»
30. И. Гофман. «Ответы на вопросы о фортепианной игре»
31. А. Рубинштейн. «Короб мыслей»
32. Е.Шендерович. Преодоления пианистических трудностей в клавирах.
33. Е.Шендерович. В концертмейстерском классе.
34. Н.Брянская. Навык игры с листа, его структура и развитие. сб. Вопросы муз. педагогики. вып.4.: М.Музыка 1984- 86гг

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ
РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В
ХОРОВОМ КЛАССЕ

Историческое соотношение
Музыка и Р.

Нефтекамск 2006 год