РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРЕ.

 ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ.

Где нет нутра ,там не поможешь потом.

Цена таким усильям медный грош…

Но без души и помыслов высоких

Живых путей от сердца к сердцу нет.

 (И.В. Гете «Фауст»)

 Крупнейший композитор современности Д.Д.Шостакович в одной из своих статей писал : «Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир великих чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище , совершенней. Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках».

 Несомненно , что самой широкой и массовой школой музыкального воспитания является хоровое пение. Нет более верного пути для приобщения людей к бесценным сокровищам классической музыки, к гениальным сочинениям великих композиторов прошлого, к сложным созданиям современных авторов, чем последовательное овладение вокально-хоровыми навыками и основами музыкальной грамоты.

 Хоровое пение на протяжении столетий было наиболее действенным видом массового музицирования. Передовые русские музыканты видели в пропаганде хорового пения основное средство эстетического воспитания и просвещения народа. Замечательной традицией отечественной хоровой культуры было пение с детских лет в хорах. Это понятно: ведь все стороны музыкального образования народа, весь рост хорового искусства зависит от уровня развития детской певческой культуры. П.И. Чайковский отмечал: « Нужно, чтобы широко распространилось и упрочилось обязательное обучение в низших учебных заведениях нашего Отечества».

 Эта задача является актуальной и по сей день, когда в обществе идет процесс переоценки ценностей, и можно наблюдать значительное снижение интереса к традициям отечественной культуры среди подрастающего поколения.

 Поскольку ведущей формой хорового исполнительства является коллективное музицирование, организованная работа преподавателей должна быть направлена на воспитание у учащихся чувства взаимоуважения и дисциплинированности . Нужно отметить, что при организации хора большое значение имеет коллектив сотрудников, который помогал бы руководителю в осуществлении поставленных им задач. Практика показывает, что помимо руководителя необходимо иметь хормейстера и концертмейстера хора.

Концертмейстер, обладающий высокими профессиональными качествами и знакомый с навыками вокально-хоровой работы, может не только аккомпанировать хору на уроках и концертах, но также заниматься с учащимися индивидуально, помогая им разучивать партии, а зачастую и замещать отсутствующего педагога, работая со всем хоровым коллективом.

Целью настоящей работы является более подробное рассмотрение особенностей профессиональной деятельности концертмейстера. К сожалению, этой теме не уделяется должное внимание в существующей методической литературе. Многие крупные музыканты склонны относиться к аккомпаниаторству свысока, между тем как профессия аккомпаниатора – самая распространенная среди пианистов и самая необходимая в музыкальной педагогике.

Концертмейстер нужен буквально везде - и в классе (по всем специальностям, кроме собственно пианистов), и на преподавательском поприще (класс концертмейстерского мастерства). Среди работ, посвященных непосредственно этой сложной и нужной профессии, можно отметить книги выдающегося английского музыканта Джеральда Мура, всю жизнь посвятившего искусству концертмейстерства и достигшего головокружительных высот. Именно он создал принципиально новый тип аккомпаниатора - художника, значительно подняв престиж этой скромной, казалось бы, музыкантской профессии.

Что же касается работы концертмейстера в хоровом классе ,то эта проблема остается без должного внимания со стороны исследователей, в то время как существует множество трудов, посвященных музицированию в камерных ансамблях и хорах. В связи с этим хотелось бы более подробно рассмотреть задачи концертмейстера и его значение в процессе хоровых занятий.

 ГЛАВА 1

 Аккомпаниатор…. В самом этом слове отражена специфика профессии. Французское слово ACCOMPAGNEMENT образовано от глагола accompagner – «сопровождать». Мелодию сопровождают ритм и гармония, здесь « сопровождение» подразумевает опору – ритмическую и гармоническую. Уже отсюда ясно, какая огромная нагрузка – даже в чисто формальном плане – ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всехкомпонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения.

 Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом понимании этого слова – он не только исполняет произведение со своими партнерами на концертной площадке, но и работает с ними на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с солистами художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи « технологии» ансамблевого исполнения. Помимо высоких профессиональных качеств пианиста-исполнителя, концертмейстер должен воспитать и развить у себя ряд специфических способностей, необходимых для успешной ансамблевой деятельности. Умение играть в ансамбле – очень важная сторона профессионального мастерства любого музыканта – исполнителя. Симфоническая, оперная, хоровая музыка требует для своего воплощения именно творческого объединения многих исполнителей. Совместное исполнение отличается от сольного прежде всего тем, что общий план и все детали интерпретации являются плодом коллективной фантазии всех участников ансамбля и реализуются их объединенными усилиями.

 Репетиционная работа в хоре, как и в оркестре, строится на принципах единоначалия. Главной фигурой здесь является дирижер, а его партнером и непосредственным помощником – концертмейстер. Успешность хоровых занятий зависит от творческой инициативности каждого из партнеров – хорового коллектива, дирижера и концертмейстера.

 Неотъемлемым качеством хорошего концертмейстера является прежде всего умение слушать и слышать. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации музыкального произведения, поэтому необходимо чутко реагировать на все указания дирижера, чувствовать настроение хорового коллектива, проникаясь его задачами и трудностями.

При совместном исполнении равно необходимо и умение увлечь других своим видением музыкальных образов, переживаниями, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний. Это относится к творческой работе аккомпаниатора и дирижера над созданием художественного образа.

Если дирижер непосредственно работает над хоровой партитурой, приемами звукоизвлечения, вертикалью , дыханием и фразировкой, концертмейстер, помогая ему во всех деталях, всегда несет ответственность за передачу настроения исполняемого произведения. Часто случается, что партия фортепиано призвана передать настроение музыки еще до того, как вступил голос. То же относится и к фортепианным интерлюдиям и постлюдиям, которые как бы «договаривают» то, что недосказано в стихах и мелодии голоса. Здесь необходимо умение играть свободно, выразительно, не торопясь, гибко, т.е. умение пользоваться rubato, строго контролируя при этом темп и ритм.

Концертмейстер должен уметь держать установленный на репетициях темп каждого из исполняемых произведений, помнить, какой темп наиболее удобен для хористов, уметь при необходимости легко переключаться на новый темп, помогая дирижеру и ведя за собой хор, обладать твердым чувством ритма.

Профессиональный аккомпаниатор должен обладать также вниманием совершенно особого вида. Это многоплоскостное внимание: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к партнерам (хору и дирижеру), которые являются главными действующими лицами. И все это должно восприниматься не дробно, а целостно – получается, что «круг внимания», если воспользоваться термином Станиславского , у концертмейстера обширный и сложный. Он обращает внимание на свои мышечные действия, на педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (который представляет собой основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением в вокальной партии; ансамблевое же внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Совершенствование этого многоплоскостного внимания требует напряжения всех духовных и физических сил.

Пианисту нужно всегда помнить, сто он владеет инструментом с огромным диапазоном звучания.

Поэтому получается,что творческий союз хор - фортепиано объединяет силы с различными динамическими возможностями. Это зависит в первую очередь от фактуры хоровой и фортепианной партии. Важной задачей аккомпаниатора является нахождение правильного звукового баланса между вокальной и инструментальной партией. Он должен всегда слышать вокальную партию сквозь звучание своего инструмента и также воспитывать у хористов внимательное отношение к фортепианному сопровождению как важнейшему фактору создания художественного образа произведения.

Одним из аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». На этом моменте хотелось бы остановиться подробнее, т.к. для пианистов, как известно, чтение с листа представляет особую трудность. Для пианиста - аккомпаниатора она усугубляется необходимостью мысленно слышать партию солиста.

С широко бытующим мнением о том, что чтение с листа является природным даром, нельзя согласиться. Навык чтения с листа, безусловно, может быть развит в процессе регулярных занятий и тренировок.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвуют слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Р.Шуман в «Советах молодым музыкантам» пишет: «Если перед тобой разложат сочинение, чтобы играть его с листа, пробеги его глазами в полном объеме». Чтение только глазами мобилизует внутренний слух исполнителя и позволяет «услышать» произведение до того, как оно будет воспроизведено на инструменте. « Внутреннее слышание» - необходимый элемент для лучшего осмысления незнакомого произведения. Владение этим навыком свидетельствует о степени профессиональной подготовки музыканта.

 Что же должен сделать исполнитель, впервые видящий незнакомый нотный текст? Мысленно определить основную ладо-тональность, темп, размер, общий характер произведения; представить себе основной тип изложения и ведущий ритмический рисунок, заметить моменты смены фактуры и ключевых знаков. При чтении с листа допускается некоторое упрощение нотного текста, не искажающее музыкальное содержание произведения.

Непосредственно приступая к игре, пианист должен смотреть и слышать немного вперед, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием текста.

 Хорошему чтению с листа способствует знание стиля композитора, школы, страны, эпохи. Оно подразумевает представление о совокупности наиболее употребляемых выразительных и технических приемов, свойственных этому стилю или отдельному композитору.

Задачи аккомпаниатора при чтении с листа имеют свои специфические особенности, учитывая наличие солистов. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солистов в их намерениях, создавая единую исполнительскую концепцию произведения, обеспечить поддержку в кульминациях.

Развитие этих навыков возможно при хорошем чувстве ритма у аккомпаниатора и ощущении им ритмической пульсации, единой для всех участников.

Немаловажно также для концертмейстера умение читать хоровые партитуры и транспонировать нотный текст в удобную для хора тональность, так как не всегда имеются необходимые тесситурные возможности для исполнения произведения в тональности оригинала.

Аккомпаниатору очень важно бережно относиться к слову, чутко реагировать на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове, в стихах. Ему нужно «вжиться» в песню, как и певцам, внешний вид его, выражение лица должно соответствовать общему эмоциональному настрою произведения. Концертмейстер обязан точно знать, о чем поется в той или иной вокальной фразе, дабы оказать эмоциональную поддержку исполнителю ( хору).

 В заключении хочется еще раз подчеркнуть, что аккомпаниатор и хор представляют собой единое целое, подлинный творческий союз, успешная деятельность которого возможна лишь при полном согласии и взаимопонимании. При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие «исполнительское творческое переживание» трансформируется в родственное ему, но отнюдь не тождественное понятие «творческое сопереживание исполнителей». Естественное и яркое сопереживание возникает как результат непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения. Термин « общение» принадлежит , как известно, Станиславскому, который считал умение «общаться» с партнером обязательным элементом актерского мастерства.

В природе актерского общения и общения музыкантов есть много сходного. И в том и в другом случае живой и прочный контакт артистов и их крепкая, по выражению Станиславского, «внутренняя сцепка» является обязательным условием художественной правды и совершенства. В музыкальном творчестве общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми исполнителями своей роли и умения подчинить частности своего исполнения достижению общей цели. Таким образом, чем прочнее контакт пианиста и хора, чем дольше они общаются и работают вместе, тем лучше и продуктивнее результаты их совместного творчества, тем выше их художественное мастерство.

 ГЛАВА 2

 Работа концертмейстера в хоровом классе имеет ряд особенностей, которые связаны со спецификой хорового исполнительства. Это и присутствие дирижера, руководящего репетициями, и различные тембровые и динамические возможности каждой хоровой партии и , конечно, тот факт, что вокальная партия непосредственно связана со словом, стихотворным текстом. Для успешной концертмейстерской деятельности на этом поприще желательно быть знакомым с азами дирижирования, дирижерским жестом, иметь навык работы с хором при первоначальном разучивании партий.

 Наиболее сложным является начальный этап работы с хоровым коллективом. Сперва руководитель и концертмейстер знакомятся с индивидуальными особенностями хористов. Тут же происходит распределение по партиям.

 На занятиях хора нужно быть особенно внимательным к состоянию здоровья учащихся, так как звукоизвлечение у вокалистов происходит из собственного «живого» инструмента и полностью зависит от внутреннего состояния певца. Также необходимо учитывать возрастные особенности учеников. Уже, начиная с 12 лет , девочки бурно развиваются физически и эмоционально. Расширяется диапазон их голосов, активнее включается в работу грудной резонатор, ярче выявляются тембры. Здесь очень важно предостеречь ребенка от форсирования звука, перенапряжения голосового аппарата.

 При распевании важно добиться единого ансамблевого звучания, закрепить реакцию на дирижерский жест, работать над правильным дыханием. Концертмейстер использует те распевки, которые дает хору педагог. Среди них может быть распевание на одном, двух, трех звуках legato, упражнения на staccato, пение закрытым ртом. Можно использовать в качестве распевок отрывки мелодий из известных инструментальных и вокальных сочинений. Здесь пригодится умение транспонировать мелодии в различные тональности, обязательно также выразительно исполнить отрывок, чтобы вызвать у хористов интерес и желание спеть данную мелодию. На таком музыкальном материале удобно работать над укреплением дыхания, развитием ровности и силы звука, он дает хороший эмоциональный настрой для дальнейшей работы хора.

 Далее следует разучивание произведений текущего репертуара. Среди учащихся, поющих в хоре, встречаются совсем не знакомые с музыкальной грамотой или недостаточно хорошо ее усвоившие. Их слух еще не привык к самоконтролю, приблизительное по высоте или ритму пение кажется им правильным и чистым, а чуть более сложный ритм вызывает большие трудности . При работе с такими детьми следует уделять больше внимания азам певческого искусства, интонации, дыханию, ритму.

 Но прежде чем бороться с нечистой интонацией и другими недостатками, нужно обязательно познакомить хористов с музыкальным произведением , постараться увлечь их этой музыкой, текстом, чтобы с самого начала они хотя бы в общем плане поняли и почувствовали замысел композитора, основной характер, развитие, кульминации произведения.

 Для знакомства с произведением желательно несколько раз сыграть его вместе с вокальной строчкой (мелодией), а еще лучше, если преподаватель споет ее с сопровождением фортепиано.

 Хоровые занятия строятся по-разному в зависимости от способностей детей ,их подвинутости, состояния певческого аппарата. Можно работать над произведением по отдельным кускам, потом соединяя их, но часто бывает целесообразно дать возможность исполнить все произведение целиком, после чего указать на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

 Если хористы творчески активны, можно пройти за урок несколько произведений.
Количество пройденных сочинений зависит, во-первых, от уровня их трудности; во-вторых – от степени завершенности работы над ними; в-третьих – от терпения, внимания учащихся и, наконец, от состояния певческого аппарата, к которому нужно относиться очень бережно, особенно если дети не имеют достаточной певческой подготовки. Номожно весь урок посвятить одному произведению, что подчас приносит больше пользы, чем работа над всей программой.

 Необходимого результата следует добиваться постепенно. Так, не нужно, например, в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Лучше еще раз повторить не получившееся место на следующем уроке и искать новые пути для устранения фальши, так как неточность интонации может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание – причины, приводящие к интонационной неточности. Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратить на них внимание учеников. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами, продублировать мелодию и т.д.

 Одной из серьезных проблем для хористов часто является ритмическая сторона исполнения. Они недостаточно осознают, что музыка вне ритма не существует, что ритмическая четкость, ясность определяет ее смысл, характер. Поэтому концертмейстеру необходимо отучать хористов от небрежного отношения к ритму, объяснять выразительное значение точек, пауз, фермат и т.д., чтобы они стали необходимой принадлежностью исполнения музыки. Ученики могут считать вслух, дирижировать, чтобы осознать, почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности.

Много приходится работать и над «пением в пении», т.е. кантиленой, пением legato, чтобы одна нота плавно, без толчков и замираний переходила в следующую. Педагог объясняет принципы правильного, не поверхностного дыхания, работает над протяженностью гласных, т.к. поются именно гласные звуки, и концертмейстер должен за этим все время следить. Вспомним слова Шаляпина: «Гласные – душа пения», «… гласные – река, согласные – берега». Нужно пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней последующую согласную относить мысленно к следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласных, но не кончаться ими. Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, т.к. в дикции большая роль отводится согласным звукам.

Пению legato помогает умению думать вперед, слышать заранее. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Очень важно уметь петь legato на фоне стаккатного аккомпанемента, тогда как плавный , певучий аккомпанемент облегчает задачу вокалиста, помогая ему.

 Концертмейстер под руководством педагога учит хористов правильно распределять силу звука на протяжении всей пъесы. Следует объяснить детям, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах – тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким верхним нотам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает – слушатель устает от однообразного громкого пения.

Педагог и концертмейстер, работая над выразительным произнесением текста, дикции, должны уметь разбудить у учеников фантазию, воображение, помочь проникнуть в образное содержание произведения и использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

 Для правильного прохождения произведения очень важно, чтобы хористы привыкали слушать не только себя, но и фортепианное сопровождение, чтобы они поняли, что партия рояля не фон, а очень важная часть той музыки, которую они исполняют. Поэтому необходимо обращать внимание на некоторые паузы, гармонические модуляции, отдельные аккорды, интервалы, объяснять неожиданно появляющиеся знаки альтерации как в вокальной строчке, так и в аккомпанементе, ибо каждый из них имеет свое музыкальное назначение.

Концертмейстер помогает также педагогу и в выборе хорового репертуара. Используя свои знания в области хоровой музыки, он может подсказать и посоветовать то или иное произведение. Здесь могут быть переложения для детских хоров русских и зарубежных авторов, народные песни, современные и джазовые произведения. Большой интерес представляют также хоровые переложения инструментальной и вокальной музыки. При выборе репертуара обязательно надо учитывать степень подготовленности детского хора, его возможности, интересы и восприимчивость.

 Из всего вышесказанного видно, что задачи концертмейстера очень сложны и разнообразны. Концертмейстер – первый помощник педагога , друг и наставник хорового коллектива.

Концертмейстеру важно всегда быть в подтянутом творческом состоянии, не играть недоученные произведения, благожелательно и добросовестно заниматься с учениками , ибо бездушные и формальные занятия приводят к аналогичному отношению детей к этим занятиям.

Являясь помощником педагога, концертмейстер не только учит с хором репертуар, но и в значительной мере помогает учащимся усваивать указания преподавателя. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее взаимопонимание между ними и даже «рабочая терминология» у них становится общей.

Во времена концертных выступлений хора концертмейстер должен быть особенно внимателен и чуток. Учащиеся от волнения могут забыть темп, не вовремя вступить, «сползти» с тональности. Концертмейстер должен компенсировать, если это необходимо, темп, а часто настроение и характер, а в случае надобности незаметно подыграть мелодию. Но все эти сугубо профессиональные задачи, требующие большого внимания и сосредоточенности, никоим образом не должны помешать самому пианисту творчески участвовать в процессе исполнения. Он должен быть спокоен и собран, передавать свою уверенность и настроение партнерам.

Знание специфических певческих проблем и задач должно органично войти в сознание каждого концертмейстера, работающего с детским хором. Стать хорошим хоровым концертмейстером может лишь тот, кто понимает всю сложность и многообразие этой профессии и по-настоящему любит хоровое искусство.

 Список литературы:

1.Абелин.ЛМ. Как организовать детский хор. - Работа с детским хором. Сборник статей под ред. В.Г.Соколова. М.,"Музыка."1981.
2.Овчинникова.Т.Н.Об отборе репертуара для работы с хоровыми коллективами школьников. -Работа с детским хором. М."Музыка",1981.
3.Сафонова. В.И.Некоторые особенности вокального воспитания.- Работа с детским хором. М."Музыка"1981.
4.Работа в хоре. Сборник статей под ред. Д.Л.Локшина. Профиздат,1960.
5.Д.Благой. Современные тенденции в развитии советского камерно-ансамблевого исполнительства.- Музыкальное исполнительство. Сборник статей вып.10.М."Музыка"1979.
6.Н.Делициева. О воспитании певца - художника.- Музыкальное исполнительство. Сборник статей. вып.10.М."Музыка"1979.
7.Г.А.Дмитревский. Ансамбль хора.- Работа с хором. Сборник статей под ред.Б.Г.Тевлина.М.,1972.
8.Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор. М.,Радуга,1987.
9.Дж. Мур. Воспоминания. М.,Радуга,1987.

10.Дж. Мур. Разборы и размышления. М, Радуга,1987.
11.А.Д.Готлиб. Основы ансамблевой техники. М."Музыка"1971.
12.Т.Воскресенская. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента.- О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. Л.1986.
13.И.Радина. О работе концертмейстера со студентом- вокалистом.- О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. Л.1986.