

Автономное учреждение  
«Образовательное учреждение дополнительного образования детей  
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» муниципального образования  
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры  
городской округ город Радужный

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

***Система педагогической работы  
концертмейстера с младшими  
школьниками в классе  
академического вокала  
детской школы искусств***

Составила: Синюкова Флюра Людвикововна,  
концертмейстер

г. Радужный  
2015 г.

## Содержание

Введение . . . . .	3
1. Теоретические основы концертмейстерства . . . . .	5
1.1. Комплекс личностных качеств концертмейстера . . . . .	5
1.2. Комплекс профессиональных качеств концертмейстера . . . . .	8
1.3. Возрастные психофизиологические особенности детей младшего школьного возраста . . . . .	13
2. Система педагогической работы концертмейстера с младшими школьниками в классе академического вокала детской школы искусств . . . . .	17
2.1. Принципы педагогической работы концертмейстера с начинающими вокалистами в классе академического вокала . . . . .	17
2.2. Методологические основы педагогической работы концертмейстера с начинающими вокалистами в классе академического вокала . . . . .	20
2.3. Работа концертмейстера над фортепианной партией вокального произведения . . . . .	27
Заключение . . . . .	31
Список использованной литературы . . . . .	32

## ВВЕДЕНИЕ

Концертмейстерское искусство является неотъемлемой частью как музыкального исполнительства, так и образовательной деятельности преподавателя по классу фортепиано детской школы искусств (ДШИ). Концертмейстерство по праву относится и к музыкальной педагогике, поскольку концертмейстер, в отличие от аккомпаниатора, должен уметь осуществлять такие педагогические функции, как помогать солисту осваивать его партию, объяснять ансамблевые задачи.

В настоящее время концертмейстер – это одна из самых распространённых и востребованных профессий музыканта-пианиста. Суть этой профессии заключается в том, что пианист, аккомпанирующий солистам, решает не только ансамблево-исполнительские, но и педагогические задачи. Сформировавшись как самостоятельный вид деятельности, концертмейстерство является ярким примером сочетания в рамках одной профессии элементов педагогической, исполнительской, импровизационной и психологической деятельности.

В образовательном процессе ДШИ концертмейстеру принадлежит особая роль, которая заключается в слиянии психолого-педагогических и творческих функций. Концертмейстерская деятельность так не менее важна, чем работа преподавателя, а по мере ответственности в некоторых случаях даже превосходит последнюю, поскольку на сцене юные вокалисты выступают в ансамбле с концертмейстером. От того, насколько высок уровень его профессионального мастерства зависит успех выступления юного певца.

В классе вокала ДШИ концертмейстер является непосредственным участником педагогического процесса. Особенно важна роль концертмейстера в работе с начинающими вокалистами младшего школьного возраста. В этих условиях ему приходится быть не просто аккомпаниатором, но и чутким педагогом, тонким психологом и надёжным помощником юных вокалистов. Творческая деятельность концертмейстера являет собой совместно с преподавателем по классу вокала длительный и непростой процесс подготовки обучающегося к сценическому выступлению. Поэтому разработка системы педагогической работы концертмейстера с младшими школьниками в классе вокала в условиях детской школы искусств является актуальной.

В данной методической разработке под педагогической системой понимается определенная совокупность взаимосвязанных средств и методов, необходимых для создания организованного, целенаправленного педагогического влияния на формирование личности юного вокалиста с необходимыми вокальными умениями и навыками.

Основными задачами педагогической работы преподавателя по вокалу и концертмейстера с обучающимися в классе академического вокала детской школы искусств являются следующие:

- 1) создание условий, обеспечивающих музыкальное развитие детей, реализация их потенциальных вокальных возможностей;

- 2) эстетическое воспитание и формирование высоких духовных качеств обучающегося средствами вокального искусства, воспитание эмоционально-чувственной сферы обучающегося;
- 3) развитие личности, способной к творческому самовыражению через навыки и умения, приобретенные в процессе обучения вокалу;
- 4) приобщение обучающихся к основам музыкальной культуры, наследию русской и мировой классики;
- 5) обеспечение условий для обучения профессионально ориентированных детей с целью поступления их в средние и высшие учебные музыкальные заведения.

Для реализации поставленной цели разработана система педагогической работы концертмейстера в классе вокала в условиях ДШИ с обучающимися младших классов, которая будет представлена в данной методической разработке.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

## 1.1. Комплекс личностных качеств концертмейстера

Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерно-инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому так же способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений ввиду активизации концертной деятельности музыкантов.

Концертмейстерское умение включало в себя в те годы игру с листа хоровых и симфонических партитур, исполнение партии аккомпанемента в различных ключах, транспонирование фортепианных партий на любые интервалы. Со временем эта универсальность была утрачена, поскольку музыкальные специальности всё больше и больше дифференцировались. Стал бурно развиваться и усложняться репертуар для инструменталистов и вокалистов. Концертмейстеры стали специализироваться на работе с определёнными исполнителями. При этом ансамблевая область музицирования предполагала как наличие арсенала признаков пианистического мастерства, так и множества дополнительных качеств, в частности, таких, как общая музыкальная одарённость, воображение, артистизм, способность вдохновенного воплощения замысла автора в концертном исполнении. Музыкальным сообществом сознательно отвергались такие отрицательные личностные качества, как эгоизм, эгоцентризм, эмоциональная скупость, отчуждение, замкнутость, тщеславие и высокомерие.

Первое упоминание, касающееся ансамблевого исполнительства, можно найти в трактате Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине», где автор подчёркивал фундаментальную значимость сопровождения, а так же художественную роль ансамблевого взаимодействия. Последнего из перечисленных выше качеств можно достичь исключительно на основе человеческого контакта и взаимной эмпатии, что способствует дружескому сближению музыкантов. Автор с сожалением констатировал, что неискушённому слушателю деятельность концертмейстера представляется малозначительной, второстепенной, и смириться с этим может лишь человек скромный, до самозабвения преданный своей профессии.

Таким образом, было определено специфическое личностное качество концертмейстера – отсутствие желания главенствовать, что и явилось непременным атрибутом профессии.

Много позже Ц. Кюи писал, что в искусстве концертмейстера в первую очередь важны такие психологические особенности, как «музыкальность, гибкость, чуткость, способность примениться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно, подчиниться, где нужно, руководить им».

И. Гофман в своей книге «Фортепианная игра. Вопросы и ответы» так же особо выделял значение природных задатков, внутреннего чутья. Он отмечал, что обучение искусству аккомпанемента возможно лишь при опоре на уже

имеющиеся задатки и при наличии эмпатии. То есть на такие качества, которые по своей природе выходят за рамки специфической музыкальной одарённости в сферу психологии. «Опыт может сделать многое, но не всё. Чутьё - это свойство природное», - писал он.

В России, где психологическое направление в искусстве увенчалось созданием получившей всемирную известность системы К. Станиславского, усиление психологического начала в профессии было обусловлено особенностями русского «музыкального менталитета», сформированного под влиянием народно-песенной и романсовой культуры. К концертмейстерской чуткости и интуиции апеллирует большинство авторов немногочисленных научно-методических источников, накопленных за три столетия. Интуитивный уровень профессионального мышления и операционных действий, характеризующийся высокой скоростью креативных решений, для многих видов деятельности означает уровень мастерства, стоящий на порядок выше уровня ремесленного профессионализма. Он желателен для изобретателя, врача, следователя и педагога, но большинство людей достигают высоких результатов в профессии, обходясь и без интуиции.

Для концертмейстера же интуитивный уровень – главный критерий профессионального мастерства, который невозможно заменить ни высоким уровнем исполнительского искусства, ни педагогическими способностями, ни даже их суммой. И, если по типологическим признакам концертмейстер может быть отнесён и к исполнителям и к педагогам, то по требованиям, которые профессия предъявляет к интуитивным свойствам, это музыкант, обладающий таким психологическим свойством, как эмпатия, позволяющая налаживать с партнёром по ансамблю любого возраста, уровня исполнительских способностей и черт характера музыкальное и человеческое взаимопонимания. Не случайно В. Чачава назвал сутью концертмейстерского искусства триединство солиста, аккомпаниатора и равноправного партнера.

Концертмейстерская работа, помимо всего прочего, во многом зависима и от внешних обстоятельств, что проявляется в постоянной смене творческих партнеров, репетиционных и сценических площадок, ускоренных сроках подготовки концертных программ, широком диапазоне часто возникающих нестандартных ситуаций в процессе концертных выступлений, которые требуют быстрого реагирования.

Так же очень важна и психологическая компетентность концертмейстера, проявляющаяся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений. В таких ситуациях концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроения. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сценофобии, страха перед повторением ошибок. Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям окружающего мира. Поэтому, в ряду многих

музыкальных профессий, концертмейстерство наиболее требовательно к универсальным коммуникативным способностям. Рассматривая личностные качества концертмейстера, важно упомянуть так же об особом типе его внимания. Оно должно быть многоплоскостным – распределенным не только на обе играющие руки, но и на исполнение солиста. Это тип целостного, а не дробного внимания. Оно требует от концертмейстера больших затрат физических и духовных сил. Излагая вопрос о личностных качествах концертмейстера нельзя не сказать и о важнейшей роли воображения. Без развитого воображения нет артистизма. Это основополагающая черта, определяющая способность человека к творчеству. Дж. Мур писал о том, что развитое воображение важнее технических навыков в работе концертмейстера. Богатое воображение создает образы, и исполнитель обретает вдохновение, следуя им, продумывая звучание каждой фразы.

Итак, в настоящее время для осуществления деятельности концертмейстера пианист должен обладать такими личностными качествами, как концертмейстерская интуиция, мобильность, гибкость, быстрота реакции, отсутствие желания в доминировании, эмпатия, которые позволяют обеспечить ансамблевое единство и художественную целостность музыкальной концепции.

## 1.2. Комплекс профессиональных качеств концертмейстера

Многие ученые-теоретики и педагоги-практики отмечают, что развитие современного общества, характеризующееся нарастающим объемом и сложностью информационных потоков, динамизмом и скоростью социальных процессов, изменило требования как к личностным, так и профессиональным качествам пианиста-концертмейстера.

Концертмейстер должен обладать не только особыми психологическими свойствами личности, но и владеть суммой профессиональных навыков. В последнее время в музыкальной педагогической среде все чаще изучается проблема профессиональной мобильности концертмейстера, которая, по мнению Т.В. Лудановой, является одним из основополагающих факторов, обеспечивающих стабильность творческого процесса и достижение художественного результата.

Категория профессиональной мобильности достаточно широко изучена в научной литературе. В психолого-педагогических исследованиях ученых Е.А. Никитиной, С.Л. Новолодской, Б.М. Игошева, Г.В. Меденковой, Л.В. Горюновой, Ю.И. Калиновского, И.В. Никулиной и др. она трактуется:

- как качественная характеристика личности специалиста, обеспечивающая способность быстрого реагирования на изменения в профессиональной сфере;
- как динамическая характеристика личности, обуславливающая успешность адаптации к изменяющимся условиям;
- как внутренний механизм развития человека, способного реализовать свою потребность в определенном виде деятельности;
- как готовность к профессиональному росту и самореализации.

Кандидат педагогических наук Бутова И.А. определила, что профессиональную мобильность концертмейстера можно определить по следующим критериям:

- когнитивно-деятельностный (объем и качество специальных концертмейстерских знаний, результативность исполнительских умений, слаженность ансамблевых действий);
- личностно-психологический (сформированность ценностного отношения к концертмейстерской деятельности, осознанность мотивации, быстрота и адекватность эмоционально-психологического реагирования);
- социально-коммуникативный (скорость установления коммуникативных связей, быстрота социально-творческой адаптации, разнообразие и адекватность моделей поведения).

Организация педагогической работы концертмейстера с обучающимися младших классов академического вокала детской школы искусств предполагает наличие у концертмейстера следующих когнитивно-деятельностных качеств:

1. Уметь читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого.
2. Владеть навыками целостного зрительного и слухового охвата трехстрочной партитуры, включая слово, так как обилие репертуара,

находящегося в работе с обучающимися в классе академического вокала, не создает условий для заучивания текстов, и их приходится играть всегда по нотам, поэтому от концертмейстера требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

3. Владеть навыками игры в ансамбле (прежде всего, уметь слушать и слышать солиста, подстраиваться под него).

4. Уметь транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо для работы с вокалистами (это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент).

5. Знать основы вокала: постановку голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию.

6. Уметь «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; иметь навыки импровизации, то есть играть простейшие стилизации на темы известных композиторов; без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.

7. В совершенстве овладеть навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией (это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с маленькими вокалистами, еще не имеющими устойчивой интонации, а также на начальном этапе разучивания песен и вокализов).

8. Уметь исполнять клавиры опер и кантат в соответствии с требованиями инструментовки различных стилей и эпох.

9. Уметь выполнять переложения, не нарушая при этом замысла композитора.

10. Знать историю музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Если рассматривать непосредственную деятельность концертмейстера, то главной её особенностью является принятие интерпретации исполняемого произведения партнёра по ансамблю, выработку общего мнения по поводу исполнения и одновременно транслирование через партию фортепианного сопровождения образно-эмоционального содержания вокального сочинения.

В процессе аккомпанирования слуховое внимание пианиста проходит ряд характерных этапов развития и формирования. Первый этап связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую пианисту необходимо прочно выучить и уверенно исполнять. Вторым этапом является восприятие партии солиста, которую пианист также разучивает, подпевая себе во время исполнения. Третьим этапом – постепенное слияние обеих партий в ансамбль. Наконец, четвёртым этапом – заключительным, когда в слуховом сознании пианиста обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый ансамбль.

Все перечисленные этапы очень значимы. Нарушение их последовательности или недостаточная работа над тем или иным этапом может стать причиной неудачного исполнения. И, наоборот, достижение такого исполнительского ансамбля является ярким свидетельством концертмейстерского мастерства пианиста. Разумеется, для этого ему необходим определённый набор специальных умений, связанных с такими понятиями, как синхронность исполнения (например, при взятии и снятии звука, выдерживании пауз, фермат, синкоп), соразмерность звуковедения, соблюдение единого ритмического пульса, динамики, фразировки, штриха и т.д.

Для реализации вышеназванных требований концертмейстеру необходимо свободно владеть разными видами фортепианной техники – мелкой, крупной, октавной, аккордовой – и, конечно же, иметь так называемую «ансамблевую фокусировку слуха», которая заключается в соотношении звучания рояля со звучанием голоса солиста-вокалиста. И дело тут не только во взаимном прислушивании партнёров друг к другу, но в ясном понимании функций каждой партии в создании художественного образа.

Это умение фиксировать различные параметры вокальной партии – манеру звуковедения и тембральных особенностей в одном случае, метроритмическую точность, артикуляцию и дикцию вокалиста – в другом. То есть, при всей интенсивности музыкальной палитры следует всегда слышать голос вокалиста «сквозь» звук рояля, тем более что природа звука вокального диаметрально противоположна природе звука фортепианного.

Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстеру возможно только при активной работе слуха. Кроме того, нужны тренировки для отработки таких моментов, как одновременность вступления. Это достигается незаметным, но достаточно понятным для концертмейстера волевым жестом солиста. Если произведение начинается с сильной доли, то исполнить синхронно это проще, нежели исполнить фразу из-за такта. Этот момент требует дополнительной отработки и особой договорённости партнёров. Сделать это несложно, если партнёры чувствуют нужный темп ещё до начала исполнения. Тогда будут точно выдержаны паузы, ферматы, длинные ноты.

Один из основоположников вокального камерного исполнительства А.Л. Доливо писал: «...певец и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени оценить это музыкальное содружество. Если певец по наитию слетевшего к нему вдохновения изменит своё толкование песни тут же, на эстраде, чуткий друг мгновенно разгадает его замысел, новый «угол преломления» песни. Такой пианист уже за несколько тактов чувствует силой интуиции художника малейшие изменения, которые произойдут в движении песни, и последует за ними. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и выгоднее певцу, ибо сознание, что с ним его надёжный, чуткий друг, придаёт ему силы».

Ещё более сложные задачи встают перед слухом концертмейстера тогда, когда ему приходится работать над репертуаром вокального ансамбля. Хорошее знание партий каждого голоса, создание ясного слухового представления общего звучания всех голосов требуют от пианиста тщательной тренировки и укрепления внутренних слуховых представлений, серьёзного пересмотра личных исполнительских привычек. Особое внимание следует уделить вопросу вокального дыхания. Естественно, что все цезуры (если таковые не обозначил автор, их указывает преподаватель по классу вокала) концертмейстер обязан учитывать при исполнении аккомпанемента.

Творческое участие концертмейстера особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, - в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения.

Есть ещё одна область в исполнительстве концертмейстера, требующая внимания. Речь идёт о мелодическом движении басового голоса в партии левой руки. Вследствие своего низкого регистрового положения он обычно скрыт от сознательного восприятия. В то же время ясность мелодического движения басовой линии предопределяет характер и качество общего звучания.

Необходимо отметить, что исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступления в концертах, участие в конкурсах, педагогическая работа и т.д. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом-концертмейстером.

В связи с этим важным условием профессионализма является наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Многие концертмейстеры знают, что, как бы хорошо ни была отрепетирована программа, при сценическом выступлении всегда возможны разные отклонения и неожиданности, как творческие находки, так и потери, как у солиста, так и у концертмейстера. Если в период подготовки к сценическому выступлению у концертмейстера имеются совершенно определенные режиссерские и педагогические функции, то сценическое выступление требует ещё более специфичных профессиональных качеств.

Концертное выступление – это глубоко творческий процесс, когда юный певец выражает сиюминутное чувство и переживание, передает эмоции, переполняющие его в данный момент. Поэтому концертмейстер должен быть готов к некоторым изменениям трактовки юным вокалистом, вызванные приподнятым сценическим состоянием певца, его волнением. На сцене концертмейстер должен тонко ощущать нюансы певческого и психологического состояния ребенка. Юный вокалист может быть «не в голосе». Чтобы вдохновить ребенка, концертмейстер может постараться особенно проникновенно или, наоборот, особенно приподнято исполнить фортепианное вступление, сольные реплики, и таким образом дать вокалисту

соответствующий эмоциональный и волевой «заряд». Следовательно, концертмейстер может способствовать появлению у ребенка верной психологической настройки. Но и самому концертмейстеру она также необходима.

Концертмейстерство – это профессия, в которой индивидуальный путь совершенствования и высота планки мастерства определяется специфическими особенностями характера и личными притязаниями специалиста. Залогом успеха творческой деятельности концертмейстера является гармоничное сочетание всех её составляющих.

Профессиональное мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля.

Таким образом, концертмейстер класса академического вокала ДШИ должен быть настоящим универсалом, мастером своего дела, но самое главное – чутким педагогом, т. е. обладать всеми основными педагогическими качествами, необходимыми при работе с детьми различных возрастов, в том числе знать особенности возрастной психологии и педагогики, владеть различными методиками обучения детей, а также выработать свой, определенный стиль общения с обучающимися и свою определенную педагогическую систему, отвечающую требованиям современного гуманно-личностного обучения и личностно-ориентированных технологий.

### 1.3. Возрастные психофизиологические особенности детей младшего школьного возраста

Работа пианиста-концертмейстера в школе искусств занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки исполнения вокальных музыкальных произведений в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского вокального исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

В связи с этим концертмейстеру необходимо знать возрастные физиологические и психологические особенности детей младшего школьного возраста.

Традиционно в отечественной психологии выделяют три возрастных периода школьного возраста – младший школьный возраст, подростковый и ранний юношеский. Каждый из них характеризуется ведущей для данного возраста деятельностью, психическими новообразованиями и кризисами, возникающими на границах этих периодов. «Календарное» ограничение данных возрастных периодов носит условный характер и варьируется в зависимости от социально-исторических условий и личности учащегося (согласно периодизации Д.Б. Эльконина).

Младший школьный возраст (6-11 лет) называют вершиной детства. Утрачивается детская непосредственность в поведении, хотя ещё сохраняются и легкомыслие, и наивность, и взгляд на взрослого снизу вверх. Появляется значимая деятельность – учебная, в процессе которой приобретаются не только новые знания и умения, но и определённый социальный статус. Происходит смена интересов, ценностей ребёнка, меняется весь уклад его жизни. Независимо от того, когда ребёнок пошёл в школу, в 6 или 7 лет, он в какой-то момент своего развития проходит через кризис. Считают, что в этот период прекращается активная деятельность вилочковой железы, в результате чего снимается тормоз с деятельности желез внутренней секреции, начинают вырабатываться такие половые гормоны. Наблюдается отчетливый эндокринный сдвиг, который сопровождается бурным ростом тела, увеличением внутренних органов, вегетативной перестройкой.

Подобные изменения требуют от организма большого напряжения и мобилизации всех резервов организма, что приводит к повышенной утомляемости и нервно-психической ранимости. В этот период вступают в действие высшие корковые механизмы, ребенок медленно, но неуклонно начинает переходить от эмоциональной жизни к жизни сознания.

Кризисными новообразованиями являются:

- 1) непроизвольная произвольность - ребенку нравится играть во взрослого, выполняя систему требований, «как у взрослых»;
- 2) интеллектуализация аффекта - в переживание эмоций вносится рациональный компонент. Если раньше ребенок спонтанно выражал свои чувства, то теперь он пытается анализировать, уместно ли здесь проявление

своих чувств. В результате этого нарушается естественность в их выражении, появляются формы, которые взрослые принимают за кривляния и ужимки;

3) соподчинение мотивов - способность выделить приоритеты, расставить акценты, «должен» может победить «хочу». Это интеллектуальный момент, позволяющий адекватно оценить будущий поступок с точки зрения его результатов, отдалённых последствий. Но одновременно это и момент эмоциональный, поскольку определяется личностный смысл поступка – его место в системе отношений ребёнка с окружающими. Ребёнок внешне уже не такой, как внутренне, хотя в значительной мере ещё будут сохраняться открытость, стремление выплеснуть эмоции на окружающих, сделать то, что очень хочется. Чисто кризисным проявлением дифференциацией внешней и внутренней жизни детей обычно становятся кривляние, манерность. Эти внешние особенности так же, как и склонность к капризам, конфликтам начинают исчезать, когда ребёнок выходит из кризиса и вступает в новый возраст.

Кризис 7 лет не является очень сложным. Желание быть взрослым, лежащее в основе кризиса, можно удовлетворить через включение ребенка в систему трудовых операций, помощь по дому, а также через более раннее начало обучения. Для педагогически запущенных детей это последний срок, последняя возможность нагнать в интеллектуальном отношении благополучных сверстников. Позже срабатывает феномен Маугли, т.к. 3/4 от общего развития умственных способностей человека происходят до 7 лет, причем 2/4 падает на возраст до 4 лет, но это не означает раннего обучения, т.к. только к 6-7 годам головной мозг ребенка достигает величины мозга взрослого человека, только к 6-7 годам у ребенка формируется внутренняя речь, т.е. речь становится орудием мысли.

Согласно возрастной периодизации Д.Б.Эльконина, каждый возрастной период характеризуется определенной социальной ситуацией развития (отношение ребенка к действительности), ведущей деятельностью, в которой интенсивно происходит овладение ребенком этой действительностью, основным новообразованием, возникающим к концу каждого периода.

Возраст от 6 до 7 лет считается в возрастной психологии необычайно важным в плане появления психологических новообразований, позволяющих ребенку перейти на новый этап возрастного развития, т.е. стать младшим школьником, овладеть новым видом ведущей деятельности - учёбой. Познавательная деятельность мотивируется любознательностью и желанием общаться с умными людьми, поэтому основной задачей является формирование познавательного мотива средствами предметов.

Характеристика психических процессов этого возраста показывает, что:

- преобладает непроизвольное внимание, которое может поддерживаться в течение 1-2 часов; появляются первые попытки в организации произвольного внимания; объем внимания невелик, распределение слабое, случайная избирательность; внимание управляется внешними признаками;
- в течение данного периода восприятие становится более целенаправленным, отмечается неуверенность в дифференциации мелких деталей, ребенок

схватывает лишь общее впечатление, изображение знака, а детали для него не важны; категориальность восприятия способствует соединению восприятия с мышлением;

- память и воображение уже должны быть сформированы, т.к. эти психические функции являлись главными психическими новообразованиями предыдущих периодов; ребенок должен обладать элементарными мнемоническими приемами; память получает мощный толчок, но прочность запоминаемого материала может не измениться; развивается словесно-логическая память с соответствующими приемами запоминания;
- к 7 годам абстрактное мышление у детей еще только начинает формироваться; критерием развития мышления может выступать количество вопросов, задаваемых ребенком;
- по мере взросления у младших школьников выявляется поляризация полов, при этом наряду с поляризацией появляются и первые признаки влечения к противоположному полу, первые признаки сексуальности, у девочек это обычно окрашено в романтические тона, у мальчиков влечение к противоположному полу зачастую выражается в грубой форме; важно обеспечить на этом этапе социально приемлемое и поощряемое проявление естественных тенденций ребенка.

Доминирующей функцией в младшем школьном возрасте становится мышление. Интенсивно развиваются сами мыслительные процессы, соответственно, от интеллекта зависит развитие остальных психических функций. Завершается наметившийся в дошкольном возрасте переход от наглядно-образного к словесно-логическому мышлению. В конце младшего школьного возраста проявляются индивидуальные различия: среди детей психологами выделяются группы «теоретиков», которые легко решают учебные задачи в словесном плане, «практиков», которым нужна опора на наглядность, и «художников» с ярким образным мышлением. У большинства детей наблюдается относительное равновесие между разными видами мышления. В процессе обучения у младших школьников формируются научные понятия, влияющие на становление словесно-логического мышления и основывающиеся на развитых житейских понятиях. Память развивается в двух направлениях – произвольности и осмысленности. В учебной деятельности развивается произвольное внимание.

У большинства детей в 7-8 лет уровень развития голоса еще так незначителен, что он развивается по мере приобретения правильных вокальных навыков при легком негромком звуке, спокойном дыхании, четком слове с хорошо произнесенными гласными и согласными.

Голосовой механизм маленьких детей 7-8 лет очень эластичен и податлив. Чем раньше ребенку прививаются здоровые навыки звукообразования, тем скорее устанавливается взаимосвязь между слухом и голосом. В основе рациональной работы над развитием музыкального слуха должно лежать воспитание с ранних лет ладового чувства. Поэтому все первые вокальные упражнения поются на тонических мажорных трезвучиях, начинающихся с различных устоев.

Звукообразование до 9-10 лет идёт по фальцетному типу в одном регистре – головном. Далее голос постепенно приобретает микстовый (смешанный) характер. Голоса детей звучат с большей силой, обогащаются обертонами, увеличивается и диапазон. Эти звуки начинают отличаться от верхних и нижних нот. Крепнет середина диапазона, который может расширяться. Голос приобретает силу и новые краски. У одних детей голос расширяется вниз по диапазону, у других вверх. Происходит дифференциация голосов на высокие – сопрано у девочек и дисканты у мальчиков, и низкие – альты у мальчиков и девочек.

У детей младшего школьного возраста сила голоса невелика, индивидуальные тембры почти не проявляются. Ограничен и диапазон голоса, редко выходящий за пределы октавы. Это обстоятельство приносит значительные трудности в подборе репертуара, и в то же время подчеркивает ту ответственность и то внимание, с которыми нужно подходить к работе по постепенному расширению диапазона звучания. Голосовой аппарат в этом возрасте может работать как в фальцетном, так и в грудном режиме. Однако с позиции охраны голоса целесообразно использовать фальцет и легкий микст. Этому голосообразованию соответствует легкое серебристое, преимущественно головное, звучание. Работу по организации звука целесообразно строить на игровой основе. Если произведение написано в удобной тесситуре, детский голос звучит естественно, петь тогда легко и приятно. Неразвитый диапазон голоса заставляет нередко прибегать к транспонированию вокальных произведений в более низкие тональности,

Целенаправленное и своевременное воспитание музыкального слуха на ранних этапах обучения ведет к умению слышать в коллективе друг друга и следить за правильностью исполнения. Чем раньше дети научатся слышать голос товарищей, тем раньше у них разовьется контроль собственного голоса и умение отличать крикливое пение от мягкого и здорового.

Итак, младший школьный возраст – начало школьной жизни. Вступая в него, ребёнок приобретает внутреннюю позицию школьника, учебную мотивацию. Учебная деятельность становится для него ведущей. От её результативности зависит развитие личности младшего школьника. Успешная учёба, осознание своих способностей и умений качественно выполнять учебные задания приводят к становлению чувства компетентности – нового аспекта самосознания, который наряду с развитием сферы произвольности можно считать центральным новообразованием младшего школьного возраста.

## **2. СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ В КЛАССЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

### **2.1. Принципы педагогической работы концертмейстера с начинающими вокалистами в классе академического вокала**

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо сопровождения юным певцам на концертах, входит помощь обучающимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера являются педагогическими. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства.

Работа концертмейстера с обучающимися младшего школьного возраста класса академического вокала ДШИ строится на общепедагогических и дидактических принципах. Педагогические принципы – это основные идеи, следование которым помогает педагогу (преподавателю, концертмейстеру) наилучшим образом достигать поставленных целей.

#### **Общепедагогические принципы, их характеристика, особенности реализации в классе академического вокала**

Принцип природосообразности. Педагогический процесс в классе академического вокала следует строить согласно возрастным и индивидуальным особенностям обучающихся; преподаватель и концертмейстер должны знать зоны ближайшего развития, определяющие возможности обучающихся, опираться на них при организации воспитательных отношений; направлять педагогический процесс на развитие самовоспитания, самообразования, самообучения детей.

Принцип гуманизации. Это принцип социальной защиты растущего человека, принцип очеловечивания отношений обучающихся между собой и с преподавателем, концертмейстером, когда педагогический процесс строится на полном признании гражданских прав обучающегося и уважении к нему.

Принцип целостности. Данный принцип предполагает целостное и гибкое использование преподавателем и концертмейстером различных форм и методов педагогического воздействия с целью достижения оптимальных результатов образовательного процесса по отношению к каждому ребенку.

Принцип демократизации. Данный принцип предполагает предоставление обучающимся, как участникам образовательного процесса, определенных свобод для саморазвития, саморегуляции и самоопределения, самообучения и самовоспитания.

Принцип культуросообразности. Данный принцип предполагает, что воспитание и образование обучающихся в классе академического вокала ДШИ основываться на общечеловеческих ценностях и строиться с учётом

особенностей этнической культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

Принцип единства и непротиворечивости действий учебного заведения и образа жизни обучающегося. Данный принцип направлен на организацию комплексного образовательного процесса, установление связей между всеми сферами жизнедеятельности обучающихся, обеспечение взаимной компенсации, взаимодополнения всех сфер жизнедеятельности.

Принцип профессиональной целесообразности. Данный принцип предполагает отбор содержания, методов, средств и форм организации педагогической работы преподавателя и концертмейстера с детьми младшего школьного возраста, обучающихся в классе академического вокала ДШИ, с целью формирования у них важных качеств, знаний, умений и навыков.

### **Дидактические принципы, их характеристика, особенности реализации в классе академического вокала**

В классической дидактике наиболее общепризнанными считаются нижеследующие дидактические принципы.

Принцип научности обучения предполагает соответствие содержания образования уровню развития современной науки и техники, опыту, накопленному мировой цивилизацией. Данный принцип требует, чтобы для усвоения обучаемым предлагались подлинные, прочно установленные наукой знания (объективные научные факты, концепции, теории, учения, законы, закономерности, новейшие открытия в области вокального искусства) и при этом использовались методы обучения, по своему характеру приближающиеся к методам изучаемой науки (вокального искусства).

В основе принципа научности лежит ряд закономерностей: мир познаваем, и объективно верную картину развития мира дают знания, проверенные практикой; наука в жизни человека играет все более значимую роль; научность обучения обеспечивается, прежде всего, через содержание образования.

Принцип доступности требует, чтобы содержание, объем изучаемого и методы его изучения соответствовали уровню интеллектуального, нравственного, эстетического развития обучающихся, их возможностям усвоить предлагаемый материал.

При слишком усложненном содержании изучаемого материала у детей снижается мотивационный настрой на учение, быстро ослабевают волевые усилия, резко падает работоспособность, появляется чрезмерное утомление. Ребенку предлагается тот вокальный репертуар, который соответствует его вокальным данным и психофизическим особенностям.

Вместе с тем принцип доступности не означает, что этот репертуар должен быть упрощенным. Исследования и практика показывают, что при упрощенном содержании снижается интерес к учению, не формируются необходимые волевые усилия, не происходит желаемого развития учебной работоспособности. В процессе обучения слабо реализуется его развивающая функция.

Принцип сознательности и активности требует осознанного усвоения знаний в процессе активной познавательной и практической деятельности. Сознательность в обучении вокалу – это позитивное отношение обучаемых к урокам вокала, понимание ими сущности проблем постановки голоса, дыхания, дикции, артикуляции, убежденность в значимости получаемых знаний. Сознательное усвоение знаний обучаемыми зависит от ряда условий и факторов: мотивов обучения, уровня и характера познавательной активности, организации учебного процесса преподавателем и концертмейстером, применяемых методов и средств обучения и т. д.

Активность обучаемых – это их интенсивная умственная и практическая деятельность в процессе обучения вокальному искусству. Активность выступает как предпосылка, условие и результат сознательного усвоения знаний, умений и навыков в области вокальной техники, вокальной музыки.

Принцип наглядности означает привлечение различных наглядных средств в процесс усвоения обучающимися знаний в области музыки и формирования у них различных вокальных умений и навыков. Эффективность обучения зависит от степени привлечения к восприятию всех органов чувств человека. Чем более разнообразны чувственные восприятия вокального материала, тем более прочно он усваивается.

Например, специфическим видом наглядности является словесно-образная наглядность. К этому виду относятся яркие словесные описания или рассказы об интересных случаях или фактах, различного рода звуковые средства (видео и аудио записи концертов известных вокалистов). Другим видом наглядности является практический показ обучающим тех или иных действий: показ преподавателем на уроках способов исполнения вокальных произведений, выполнение конкретных практических операций (вокальных, артикуляционных, дыхательных упражнений) совместно с преподавателем и концертмейстером и т.п.

## **2.2. Методологические основы педагогической работы концертмейстера с начинающими вокалистами в классе академического вокала**

Практика показывает, что в наше время в школы искусств зачастую принимаются дети, не обладающие ярко выраженными музыкальными способностями, но желающие обучаться музыке и вокалу в частности. Поэтому в процессе работы с начинающими вокалистами (особенно обучающимися младшего школьного возраста) преподаватель и концертмейстер сталкиваются с рядом трудностей:

- неточное интонирование;
- неритмичное пение;
- плохое владение дыханием;
- недостаточно активная артикуляция и дикция;
- психологические проблемы;
- боязнь сцены.

В образовательном процессе важным моментом является психологическая совместимость всех его участников. Урок, как живой процесс, определяется множеством разнообразных факторов. Следует выделить особую эмоциональную окрашенность занятий, умение диагностировать психофизическое состояние учащегося, предвидеть и обеспечивать его музыкальное развитие. В такой атмосфере учащийся постепенно научится получать удовлетворение от самого процесса, а не только от результата.

На начальном этапе обучения юные вокалисты не имеют представлений об основах правильного владения дыханием, не могут сформировать звук, тем более грамотно выполнить звуковедение, поэтому значительное внимание уделяется распеванию и работе над разнообразными упражнениями на задержку дыхания, артикуляционной активности, ровности голоса в различных регистрах. И здесь концертмейстеру необходимы педагогические и творческие навыки.

Если рассматривать структуру педагогической и творческой деятельности концертмейстера в классе вокала с учащимися младших классов ДШИ, то здесь имеют место две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение. Рабочий процесс делится на 4 этапа:

1) работа над произведением в целом: создание музыкального образа и его трансформация в процессе разворачивания формы. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при знакомстве с нотным и поэтическим текстами произведения;

2) индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая в себя отработку текстовых трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, выразительность динамики и т.п.;

3) работа с солистом предполагает безупречное владение фортепианной партией, знание вокальной партии и совмещение музыкально-исполнительских действий. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

4) предконцертные репетиции заключаются в исполнении произведения целиком, от начала до конца.

### **1) Рабочий процесс**

Начальный период обучения будущего музыканта в ДШИ – едва ли не важнейший в его музыкальной биографии. Именно в это время закладывается отношение к музыке, как к искусству, формируются базовые исполнительские умения и навыки. Особенно важно, чтобы в атмосфере сотворчества преподавателя по классу вокала, обучающихся младших классов и концертмейстера проходил первый этап музыкального воспитания. Очевидно, что каждый участник образовательного процесса, незаменим. Концертмейстер вместе с преподавателем по классу вокала участвует в выборе программы. В его обязанности входит подбор и адаптация музыкального материала к индивидуальности каждого ученика. При этом критериями отбора репертуара для учащегося-вокалиста становятся его индивидуально-личностные характеристики, интересы, музыкальные данные, диапазон его голоса, артистичность, а также задачи, которые преподаватель по вокалу ставит перед учеником.

Любая совместная деятельность подразумевает партнёрские взаимоотношения, поскольку наибольшая её эффективность достигается посредством равной заинтересованности всех её участников. Даже там, где так же имеется разница в статусе и возрасте, элемент партнёрства во взаимодействии обеспечивает гармоничность такого сотрудничества. Вместе с тем концертмейстер вместе с преподавателем осуществляет музыкально-теоретическое образование учащегося, прививают ему чуткое отношение к поэтическому и музыкальному тексту.

Современная педагогика и особенно педагогика музыкальная, которая имеет дело с творческим процессом, в качестве важнейшего принципа выдвигает принцип сотрудничества. Как отмечает П. Хазанов, в ситуации, «когда преподаватель работает над художественным образом совместно с учеником», речь идёт о «субъект-объект-субъектном» взаимодействии, где наиболее предпочтительным будет диалог. В ещё большей степени это касается концертмейстерской деятельности, подразумевающей ансамблевое взаимодействие. Концертмейстер вместе с преподавателем осуществляет музыкально-теоретическое образование учащегося, прививают ему чуткое отношение к поэтическому и музыкальному тексту. Музыкально неграмотный певец, который не способен проанализировать содержание и форму произведения, определить его характер, не сможет самостоятельно работать, и всегда будет зависеть от педагога или концертмейстера.

Концертмейстерская работа основывается на всестороннем анализе совместно с учеником фортепианной и вокальной партий произведения, на выявлении стилистических особенностей, технических трудностей, поиска средств выразительности. Концертмейстеру полезно познакомить ученика с творчеством композитора, историей создания произведения, спецификой жанра, формы сочинения; объяснить ученику, в чем состоит авторский замысел и что нужно сделать, чтобы его раскрыть.

Юный вокалист и концертмейстер – это ансамбль, в котором фортепиано отведена далеко не второстепенная роль. Партия сопровождения подчас помогает точно определить границы музыкальной фразы. Ведь в работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не только текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опорные точки. Иногда встречается и обратное. Увлечшись музыкой, ученик недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах. Таким ученикам надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от мелодии.

Нередки случаи, когда чисто интонирующие дети достаточно убедительны в вокальном отношении, но артикулируют неактивно, словесный текст непонятен слушателям. Одна из причин – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Ученик должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными.

Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания произведения. Педагог и концертмейстер должны разбудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово; в других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно а, я), которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы с помощью педагога, а затем и концертмейстера ученик следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми» (то есть произнесенными в разной вокальной манере) и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску.

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом. Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства.

Рассмотрение типичных форм аккомпанемента должно направить внимание исполнителя на ряд важных моментов:

- 1) содержательность различных фактур и их смен;
- 2) роль шаговой основы в сопровождении, особенно в танцевальных формах;
- 3) процесс возникновения мелоса в движении гармонической опоры.

В помощь преподавателю по вокалу, концертмейстер может сочинять необходимый материал, должным образом обеспечивающий задания преподавателя. Подбор и исполнение разнообразного сопровождения воспитывает у детей гармонический слух, развивает чувство стиля и жанра, а также вносит разнообразие в многократные повторения одних и тех же упражнений.

Развитию гармонического слуха у обучающихся так же способствуют такие виды творческой деятельности, как импровизация и аранжировка. Многие песни, особенно народные, не имеют авторского сопровождения, и в их исполнении детьми необходима инструментальная поддержка. Освоение фактурных формул различных жанров – необходимая составляющая работы концертмейстера. Основным показателем удачной аранжировки является умение скомбинировать в одном произведении несколько формул одной фактуры, например, разнообразить куплеты, незаметно ввести в аккомпанемент элементы мелодии, что особенно важно в работе с маленькими вокалистами. Очень важно при этом не только найти правильную гармонию, но и помочь учащемуся в освоении стилистики произведения и сохранении при этом тонкости ансамблевого исполнения.

Эти общие задачи следует дополнить рассмотрением основных выразительных средств, которые наиболее ярко иллюстрируют принцип конкретизации музыкального содержания в исполнении, а именно: артикуляции, агогики и динамики. Момент понимания образа, метода его воплощения поэтом и композитором, роли того или иного исполнительского средства, особенностей технологии «вокальной речи» становится необходимой опорой художественности сопровождения и ансамблевого контакта.

В вокальной музыке надёжным аргументом является словесный текст. То, что в инструментальной музыке может быть предоставлено произвольности вкуса, в вокальном аккомпанементе обретает убедительную художественную мотивировку. Конкретность образа подсказывает более точную меру штриха. Едва ли не самым частым камнем преткновения в аккомпанементе является агогика вокального исполнения. Малоопытному ансамблисту агогические отступления певца представляются произвольными, неожиданными. Многие вокалисты не безгрешны в этом отношении. Однако нарушения меры не опровергают самого принципа. Надо ясно понять, что вокальное исполнительство не «покушается» на основы музыкального ритма – живая ткань музыки насыщена вокальностью, песенностью. Чем яснее это будет пианисту, тем осмысленнее будет и его сольная инструментальная «речь».

В формальном отношении агогика представляет собой ускорение или замедление движения, не приводящее к перемене среднего темпа. Применительно к фразам, предложениям и более крупным построениям термины агогики (*accelerando*, *ritardando* и др.) достаточно ясны. Мельчайшее же агогические отклонения, содействующие естественности и выразительности

музыкально-речевого произнесения, малодоступны точным обозначениям и регламентации – в них проявляются в основном индивидуальное ощущение, вкус, эмоциональность исполнителя.

Опытные мастера ансамбля воспринимают ритмические отступления солиста преимущественно тонким ощущением его артистических намерений. Такая чуткость, безусловно, является наиважнейшей способностью ансамблиста. В вокальной музыке наиболее отчётливо выступает агогика интонаций. Она особенно ярко проявляется в экспрессивности интервального скачка. Ход мелодии на большой интервал всегда свидетельствует о значительном эмоциональном сдвиге. Концертмейстеру не следует воспринимать агогические отступления солиста как неожиданность, случайность, произвол: он должен понять их логичность и эмоционально-смысловую оправданность, воспринять и усвоить художественный образ и все тонкие оттенки музыкальной речи персонажа. Именно это и составляет основную предпосылку ансамблевой синхронности.

Динамика – одно из наиболее действенных средств индивидуальной интерпретации. В зависимости от конкретной художественной функции, в сопровождении может быть использован весь диапазон силы звучания, от крайнего *pianissimo* до предельного *forte*. Кривая динамики, так же как уровень звучности, подчиняется солирующему голосу и определена содержанием. Мельчайшие динамические нарастания и падения (микродинамика) служат интонационному звукосопряжению, равно как естественности и выразительности слова и фразы, и во многих случаях они выступают в совместной связи с агогикой.

В вокальной музыке сюжет, персонаж во многих случаях подсказывают и динамику аккомпанемента. Тем не менее, всегда следует учитывать меру силы, аккомпанируя, к примеру, лирическому сопрано или драматическому тенору и соответственно этому регулировать весь динамический план. Разумеется, надо считаться и с индивидуальными данными исполнителя. Тесситура голоса также является важнейшим регулятором динамики.

Чем интонационно богаче сопровождение, тем ярче его образ. Это одна из основных проблем артистического перевоплощения аккомпаниатора-художника. Психологическая настройка дружелюбия, сопереживания, пристального и трепетного внимания ко всем перипетиям событий, чувствований, оттенкам речи воплощаемого солистом персонажа – вплоть до полного слияния с ним – создаёт подлинно высокое качество ансамбля. Так называемое «аккомпаниаторское чутьё» есть не ремесленническое умение следовать за солистом синхронно и динамически, но способность почувствовать замысел и намерения солиста и с добровольной послушностью и осторожной инициативой сочетать с ними трактовку своей партии.

Таким образом, специфика педагогической работы концертмейстера с начинающими вокалистами на этапе рабочего процесса заключается в том, что он должен обладать такими личностными и профессиональными качествами, как виртуозное владение инструментом, методикой, педагогическим

мастерством, образовательными технологиями, организационными навыками, общей эрудицией; уравновешенность характера.

## **2) Концертное исполнение**

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и начинающего вокалиста над музыкальным произведением. Его главная цель – совместное раскрытие музыкально-художественного замысла произведения при высокой культуре исполнения сочинения. Важным фактором успешной концертной деятельности является умение создать контакт с аудиторией. Учащимся младших классов ДШИ свойственна застенчивость и неуверенность, и именно концертмейстер помогает преодолеть эти черты личности, которые препятствуют самовыражению юного музыканта. В значительной степени это касается публичного выступления, когда ученик испытывает наибольшее волнение.

Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости. Ребёнок может растеряться в любой момент. Концертмейстер помогает ему преодолеть трудности, мешающие исполнению, особенно на сцене, где ребёнок подвержен наибольшему волнению. Опытный педагог-концертмейстер ободряющим словом, жестом помогает выступающему устранить напряжение перед концертом, а во время концерта помочь избавиться от излишнего волнения своей выразительной игрой, которая увлечёт солиста и поможет ребёнку проникнуть в содержание произведения, подведёт к предчувствованию динамических нюансов, штрихов. Самообладание так же необходимо для концертмейстера, он должен знать, что ошибок и поправок при выступлении не должно быть, не допустимы также их мимические выражения.

Как известно, выход исполнителя на концертную эстраду относится к категории стрессовых ситуаций и предполагает адаптацию к особому, отличному от рабочего состоянию. С чем же приходится сталкиваться и юному вокалисту и концертмейстеру?

Прежде всего, с новыми, непривычными условиями: акустикой концертного зала, освещением, заполненностью публикой, шум в зале и др. Юного вокалиста могут отвлечь неожиданные внешние раздражители и, как следствие, исполнитель может забыть слова, неточно воспроизвести мелодию, выйти за метроритмические рамки вокального произведения. Концертмейстер в этой ситуации должен вовремя «подхватить» ученика, если он перескочил на другой эпизод; заполнить паузу в момент забывания слов; помочь продолжить и закончить произведение; вернуть уверенность в себе. Для этого необходимо обладать очень быстрой реакцией.

Иногда даже способный исполнитель-ученик запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать

образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы

Выразительное исполнение концертмейстером вступления, проигрыша, а если отсутствует то или другое, то партии сопровождения, создает необходимое эмоциональное состояние, способное увлечь солиста и помочь ему проникнуть в содержание произведения, а значит сконцентрировать внимание учащегося на художественной стороне исполнения и избавить от излишнего волнения. Во время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, всецело помогает маленькому партнёру, стараясь при этом не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность.

Таким образом, методология педагогической работы концертмейстера с юными вокалистами заключается в глубоком понимании природы вокального искусства, взаимодействия инструмента и голоса, а так же в поиске разнообразных методов и освоении современных педагогических технологий. Необходимо всегда помнить о том, что концертмейстерство – это искусство, а концертмейстер в образовательной сфере – и пианист, и аккомпаниатор, и исполнитель, и педагог.

### **2.3. Работа концертмейстера над фортепианной партией вокального произведения**

В практической работе с вокалистами концертмейстеру ДШИ приходится встречаться с самым разнообразным по характеру, жанрам, стилистике репертуаром. Работа концертмейстера над фортепианной партией основывается на всестороннем анализе музыкального произведения. Анализ необходим для выявления стилистических особенностей и технических трудностей сочинения. Он способствует более глубокому пониманию нотного и литературного текста, помогает концертмейстеру в составлении исполнительского плана произведения и нахождения выразительных средств для его воплощения.

Начальный этап работы – это прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е. зрительный отбор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения аккомпанемента, размер, темп, музыкальную форму, диапазон вокальной партии. Более того, такой анализ дает возможность осознать идейный смысл произведения и отметить его особенности литературного текста. Знакомство с творчеством композитора и историей создания музыкального сочинения будет способствовать пониманию стиля и специфики жанра изучаемого произведения.

Существенной частью работы является воспроизведение нотного текста на фортепиано. На этом этапе намечаются элементы фразировки и кульминация сочинения, создаются представления о темпе и динамике. Сначала необходимо проиграть произведение целиком, а потом уже учить его по частям.

Концертмейстерская деятельность представляет собой ту область искусства, где в большей степени, чем в других, исполнителю необходимо работать над мелодией в ее выразительном значении. Поэтому очень важно выполнять все указания автора относительно динамических нюансов, темпов и прочих обозначений. Не следует также забывать о выразительном значении цезур, ведь дыхание для певца важнейшая составляющая исполнительского мастерства.

Огромную роль в работе над фортепианной партией играет аппликатура. Практический опыт показывает, что при разучивании это может казаться не столь важным, но впоследствии отрицательно сказывается на исполнении сочинения.

Е. Кубанцева выделяет несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения:

- предварительно зрительное прочтение нотного текста, его музыкально-слуховое представление;
- первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий;
- ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал;
- выявление стилистических особенностей сочинения;
- отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей;
- выучивание своей партии и партии вокалиста;

- анализ вокальных трудностей;
- постижение художественного образа сочинения;
- составление исполнительского плана;
- правильное определение темпа;
- нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах;
- проработка и отшлифовка деталей;
- репетиционный процесс в ансамбле с вокалистом;
- воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

На заключительном этапе работы большое значение имеет отбор выразительных средств и окраски звучания.

Работа концертмейстера над фортепианной партией предполагает упражнение концертмейстера в чтении нотного текста «с листа». Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении «с листа», с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако чтение «с листа» не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Владение навыками чтения «с листа» связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру сложного сочинения. Решающим условием успеха является способность «расчленять» фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

Прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте. Для этого чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек (мотивов, попевок), и кончая музыкальными фразами, периодами и т.д. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку.

При комплексном подходе к прочтению нового музыкального текста главной задачей является правильное расчленение текста на комплексы звуков, образующих в совокупности осмысленное сочетание. Единовременный охват таких сопряженных звуков вызывает слуховое представление, которое закрепляется в музыкальной памяти. Накопление в памяти слуховых представлений в дальнейшем ускоряет процесс чтения «с листа». Одной из наиболее распространенных форм типовых связей является связь звуков в гармоническом плане и связь гармонических комплексов друг с другом. Для чтения нотного текста, изложенного на трех и более нотных станах, (в вокальных произведениях с сопровождением рояля) быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование.

Для хорошей ориентировки в нотном тексте концертмейстер должен выработать комплексное восприятие и в отношении мелодических связей. Мелодическое движение быстрее воспринимается, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально – смысловой принадлежностью. Образующиеся при этом слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и мышечно – тактильными ощущениями. При повторной встрече с подобной интонацией (восходящее, нисходящее, арпеджированное движение, опевание и др.) пианист ее легко узнает и почти не нуждается во вторичном разборе. Единовременный охват мелодических образований, начиная от простейших интонационных ячеек до развернутых мелодий, особенно важен при прочтении полифонизированной ткани, что встречается в аккомпанементах нередко.

При чтении аккомпанемента «с листа», помимо умения расчленить фактуру сочинения на составные гармонические и мелодические комплексы, важно ощутить характерность, присущую различным композиторским стилям.

Чтение «с листа» аккомпанемента – процесс еще более сложный, чем чтение обычного изложения для двух рук. Тот, кто читает «с листа» часть трехстрочной и многострочной партитуры, должен зрением и слухом следить за солистом или другими исполнителями и координировать с ними свое исполнение. Поэтому для чтения «с листа» аккомпанемента необходимо, прежде всего, овладеть навыками целостного зрительного и слухового охвата всей трехстрочной партитуры, включая слово. Е. Шендерович, исходя из многолетнего опыта работы в концертмейстерском классе, предлагает поэтапную методику овладения навыком чтения аккомпанемента «с листа».

Такой навык формируется из нескольких стадий постепенного охвата трехстрочной партитуры:

1. Играются только сольная и басовая партии. Пианист приучается следить за партией солиста, отвыкает от многолетней привычки охватывать только фортепианную двухстрочную партитуру.

2. Исполняется вся трехстрочная фактура, но не буквально, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук, иногда меняя последовательность звуков, снимая удвоения. При этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом.

3. Пианист внимательно читает поэтический текст, затем играет одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом надо запомнить, в каких местах располагаются цезуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация.

4. Пианист полностью сосредотачивается на фортепианной партии; хорошо «выгравшись» в аккомпанемент, подключает вокальную строчку (которую поет солист, или подыгрывает другой пианист, подпевает сам аккомпаниатор, воспроизводит магнитофон).

При чтении аккомпанемента опытный концертмейстер знает, что в первоначальном варианте часть украшений можно опустить, можно брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы ритмические и гармонические пропуски необходимых басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа, фактурные упрощения сводятся к минимуму.

Приступая к игре, концертмейстер должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1 – 2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Целесообразно использовать при этом указанные в тексте паузы и повторы фраз для подготовки к тому, что следует дальше. Исполнение с листа всегда показывает степень «слышания» произведения «внутренним слухом».

Все вышесказанное можно отнести к умению играть «с листа» как таковому. Но задачи концертмейстера при чтении «с листа» аккомпанемента имеют еще и свои специфические особенности, учитывая наличие солиста. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем, при необходимости, быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля. При этом с увеличением числа исполнителей (вокальный ансамбль), пианист становится его организатором.

Для беглого чтения «с листа» аккомпанемента ансамблевых сочинений концертмейстер должен в совершенстве овладеть техникой игры различных типов фортепианной фактуры, сделав эти занятия регулярными.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа концертмейстера включает в себе художественную и педагогическую деятельность. Оба этих аспекта особенно отчетливо выявляются в работе с юными вокалистами – учащимися младших классов детских школ искусств. Специфика работы концертмейстера в школе искусств универсальна и многофункциональна, требует владения большой суммой психологических и профессиональных качеств. При этом он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общей коллективной деятельности и не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий.

Концертмейстер в классе академического вокала это музыкант, который бескорыстно любит своё дело, отдавая всецело профессии. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, а также отличного музыкального слуха, специальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур. Кроме того он должен обладать обширными знаниями из области музыкально-теоретических дисциплин, истории искусств, педагогики и психологии.

Для педагога по классу академического вокала концертмейстер – первый помощник и музыкальный единомышленник, для обучающихся в классе академического вокала ДШИ концертмейстер – и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь не каждый пианист, оно завоевывается уважением к личности ученика, наличием солидных знаний, высоким уровнем профессионального мастерства. Только обладающий подобными качествами специалист может стать незаменимым и надёжным партнером в соотношении «педагог – юный вокалист – концертмейстер».

В заключение хочется сказать, что работа концертмейстера с детьми младшего школьного возраста в классе академического вокала существенно отличается от работы концертмейстера, имеющего дело с вокалистами-профессионалами. Работая в классе академического вокала детской школы искусств, концертмейстеру необходимо быть не просто хорошим пианистом, но и замечательным ансамблистом (уметь слушать и слышать юного вокалиста, подстраиваться под него и всячески ему помогать), чутким педагогом, реагирующим на изменяющееся поведение детей, тонким психологом, умеющим снять психологические зажимы и устранить моральный дискомфорт перед сценическим выступлением, а также мудрым, доброжелательным, эрудированным человеком, и, самое главное, – любить детей.

## Список использованной литературы

1. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. – М., 2002, № 6.
2. Бутова И.А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже. – Электронный ресурс. / И.А. Бутова. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-professionalnoi-mobilnosti-muzykanta-kontsertmeistera-v-protssesse-obucheniya-v>.
3. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
4. Выготский Л.С. Проблема обучения и умственного развития в школьном возрасте // Избр. психологические исследования. – М., 1956.
5. Гофман И. Фортепьянная игра. – Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Пер. с англ. М.: Музгиз, 1961.
6. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966.
7. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Под ред. А.П. Зориной. Л.: Гос. муз. издат-во, 1961.
8. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980.
9. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2.
10. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4.
11. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5.
12. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / Под ред. А.Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1972 г.
13. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. /Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987.
14. Никешичев М. Первый Всероссийский оперный конкурс-фестиваль концертмейстеров «Диалог во имя цельности» // Фортепиано. – 2001. – № 1.
15. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
16. Шендерович Е.В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: 1996.