

Государственное бюджетное профессиональное образовательное  
учреждение Краснодарского края  
«Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

"Особенности и специфика работы концертмейстера в классе  
хорового дирижирования "

**Методическая разработка**

Концертмейстер  
Томченко Е.С.

**Краснодар  
2021**

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ .....	5
2. ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ.....	6
3. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ЧТЕНИЮ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР.....	12
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	16
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	17

## ВВЕДЕНИЕ

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах». Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, появилось во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной, инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя они часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор – это музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Термин «аккомпаниатор» в методической музыкальной литературе больше адресован музыкантам-народникам, и прежде всего баянистам. Музыкальная энциклопедия же вообще не дает понятия «аккомпаниатор», в ней есть статьи «концертмейстер» и «аккомпанемент».

Проблему концертмейстерского искусства исследовали Л. Живов, Т. Петрушевская, С. Величко, Т. Чернышева, В. Подольская, К. Виноградова, Е. Брюхачева и другие.

Анализ литературы, посвященной концертмейстерскому мастерству, показал, что вопросу подготовки пианиста к работе в классе дирижирования не уделяется должного внимания. Роль концертмейстера в классе дирижирования частично затрагивается в трудах С.А. Казачкова, И.А. Мусина, посвященных профессиональному воспитанию дирижера.

## **1. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ**

### **Цель:**

изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера.

### **Задачи:**

- описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;

- выявить специфику деятельности концертмейстера в условиях работы с хоровыми партитурами.

## **2. ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

Можно выделить три основные вида работы концертмейстера с дирижерами:

- а) классная работа (роли «концертмейстер-педагог-исполнитель»). Концертмейстер - это, прежде всего, первый помощник преподавателя в процессе обучения и воспитания студентов. Будучи профессионалом, концертмейстер может дать немало ценных советов, начиная с выбора наиболее удобной аппликатуры при разучивании студентом партитур и заканчивая помощью в выражении художественно-образного содержания исполняемой музыки в процессе дирижирования.
- б) концертно-исполнительская деятельность (роль «концертмейстер»). Как известно, исполняемые хором произведения могут быть как a-cappella, так и в сопровождении оркестра или фортепиано. Концертмейстер аккомпанирует хору, подчиняясь дирижерским жестам.
- в) концертмейстер, как единственный исполнитель хорового сочинения (роли «концертмейстер-исполнитель»). Здесь пианист заменяет собой хоровой коллектив и исполняет хоровые партитуры на фортепиано в концертном варианте под управлением дирижера.

Рассматривая специфику концертмейстерской работы в классе дирижирования, трудно переоценить ее сложность и многоплановость. Положительным моментом является тот факт, если до прихода концертмейстера в класс дирижирования у него был опыт работы с хором. Такой специалист знает особенности хорового звучания: наличие певческого дыхания, особенностей вокальных штрихов (например, хоровое staccato исполняется несколько длиннее фортепианного),

необходимость точного снятия звука, которое на фортепиано часто проходит не замеченным, и так далее.

В классе дирижирования начинающий специалист впервые сталкивается с необходимостью исполнения хоровых партитур. Как правило, таких навыков у пианиста нет просто потому, что в рамках концертмейстерского класса консерваторий не предусматривается владение игрой и чтением с листа хоровых сочинений. Между тем, игра хоровой партитуры на фортепиано ставит перед концертмейстером как минимум следующие задачи:

- определение темпа, стиля, динамики, нюансировки, формы произведения;
- работа по одновременному прочтению, переложению с хорового состава для фортепиано и воспроизведению нескольких мелодических линий;
- часто необходимая аранжировка нотного текста (при исполнении, например, пяти-, шестиголосых партитур или партитуры с каким-либо сопровождением, что требует дополнительной работы);
- внутреннее представление хорового звучания во всем своеобразии его тембров, оттенков и ансамблевых сочетаний.

Приступая к игре, аккомпаниатор 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. Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный аккомпаниатор переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Существует упражнение,

когда клавиатура закрывается листом бумаги, в то время как пианист читает с листа нотный текст. Такое упражнение со временем помогает создать навык ориентирования на клавиатуре только путем тактильных ощущений.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться. 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. Овладение 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; 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. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепиано партии. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. 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.

Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения хоровых партитур на фортепиано относится умение

играть хоровые аккорды 4-х голосного гармонического склада с соблюдением равной силы звучания всех 4х голосов. Концертмейстер должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно, чтобы звучание всех голосов в аккорде было равномерным по силе звука. Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не верхний голос, как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, которые позволяют слышать басовую партию как устойчивую основу хорового аккорда более определенно, чем в фортепианном звучании.

Заканчивая разговор о проблеме звука, хочется еще раз подчеркнуть, какое огромное значение для концертмейстера имеют воображение, фантазия, развитые образные слуховые представления при работе в хоровом классе. Работая в хоровом классе, концертмейстеры должны помнить, что теперь они почти никогда не будут выступать в роли пианистов, но всегда в роли хора или оркестра. В этом привлекательность этой работы, но в этом и ее трудность.

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.

На этапах тренировки чтения аккомпанемента с листа эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития. Последовательность полезно поиграть с точным соблюдением длительности каждого аккорда. После достаточной тренировки такие

представления возникают чисто мысленным путем, без предварительного проигрывания и являются одним из важнейших условий быстрой ориентировки в тексте нового произведения. Для чтения нотного текста, изложенного на трех и более нотных станах, быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование (в частности, такие умения пригодятся концертмейстеру для чтения хоровой партитуры на занятиях хора).

Для хорошей ориентировки в нотном тексте аккомпаниатор должен выработать комплексное восприятие и в отношении мелодических связей. Мелодическое движение быстро воспринимается, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью. Образующиеся при этом слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями и мышечно-тактильными ощущениями. При повторной встрече с подобной интонацией (восходящее, нисходящее, арпеджированное движение, опевание и т.д.) пианист ее легко узнает и почти не нуждается во вторичном разборе.

Гармонизация мелодий по слуху, в отличие гармонизации как способа решения задач по курсу гармонии, - практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения.

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя мелодии – ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, баркарола и др. танцы, лирическая песня и т.п.). Показателем художественного качества аранжировки является также

умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе.

### 3. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ЧТЕНИЮ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР

При чтении хоровых партитур необходимо умение зрительно охватывать несколько нотных строк и воспроизводить на фортепиано. Теноровую партию, обычно записанную в скрипичном ключе, нужно играть октавой ниже, то есть в диапазоне своего реального звучания. Главным является вопрос распределения нотного текста между правой и левой рукой. При изучении партитур женских и мужских хоров партии сопрано, теноров обычно играют правой рукой; альтов, басов – левой.

В процессе игры возможны отступления: 1) если партия теноров в смешанном хоре написана в высоком регистре и далеко отстоит от басовой, удобнее играть ее правой рукой; 2) при «перекрещивании» голосов («низкий» записан выше «высокого» в отдельных местах партитуры) иногда следует передавать голос, фактически звучащий выше, в правую руку, а звучащий ниже – в левую; 3) в полифонических произведениях стремление к подчеркиванию основного тематического материала вызывает необходимость исполнять его той рукой, какой наиболее удобно. В любом случае не допускается при перебрасывании звуков голоса из одной руки в другую нарушение плавности голосоведения, «выпадение» отдельных нот из мелодической линии.

В большинстве случаев хоровая партитура исполняется точно. Но в приемлемых случаях иногда приходится ее упрощать. Изменение нотного текста, затрагивающее мелодическую линию, искажающее гармонию, снимающее существенный голос, недопустимо. Штрих *legato* – основа в пении. В хоровой музыке в основном все партии развиваются на началах плавного голосоведения, поэтому важно овладеть певучим, связным звуком от соединения отдельных хоровых созвучий, интонаций до законченных, осмысленных вокальных фраз. Здесь важно слышать движение каждого голоса и соединять звук одновременно в нескольких

голосах. Трудности возникают, если мелодия проходит в средних голосах или образуется в результате перекрещивания голосов. Для ясного выделения мелодической линии потребуются тщательная работа над техническим освоением произведения. Если исполняется партитура для смешанного хора, нужно слышать басовую партию и играть ее как устойчивую основу хорового аккорда. В практике чтения хоровых партитур нередко legato недостижимо при широком расположении голосов, поэтому, определяя аппликатуру, нужно обеспечить максимум связности в том голосе, который является ведущим. Хоровой партитуре иногда невозможно лишь на основе пальцевого соединения достичь связного движения голосов (при движении мелодии скачком; когда далеко отстоит басовый голос; при повторении одного и того же аккорда, если литературный текст не допускает образования разрыва между ними и т. д.). Для связывания звуков, плавного перехода их друг в друга можно использовать педаль, которая, увеличит певучесть, создаст более длительную протяженность.

В любой хоровой партитуре встречаются музыкальные термины, условные обозначения, касающиеся характера исполнения и звуковедения, темпа, динамики. Необходимо внимательно прочитать авторские указания, не допуская небрежности к тексту, неточной игре. Как уже было сказано, от определения правильного темпа, показа его изменений будет во многом зависеть, насколько точно передан образ и содержание произведения. В начале нотного текста композитор обычно указывает темповое обозначение или показание метронома. В игре надо приблизиться к этому темповому ориентиру, чтобы не исказить замысел композитора. Важно придерживаться принципа: определение правильного темпа – есть основа исполнения.

Определенные сложности может вызывать исполнение хорового произведения с солистом. В первую очередь необходимо определить

соотношение тематического материала между партиями хора и сольным голосом. Наиболее часто основной материал излагается у солиста, в то время, когда у хора гармоническое сопровождение (пение с закрытым ртом, повторение отдельных слов текста и так далее). Иногда сопоставляется звучание хора и солиста, реже – основная мелодическая линия у хора. В работе над партитурой для хора с солистом главная задача заключается в ясном представлении особенностей их динамического и тембрального соотношения, особенно при их одновременном звучании.

Концертмейстер не может играть так, как слышит и понимает музыку он сам, а только так как слышит и понимает музыку студент-хоровик. Ведь ученику сложно заметить допущенные ошибки в дирижировании, если они не будут точно отражены в исполнении концертмейстера. Постижение произведения и передача его сути – это последовательные этапы исполнительского процесса. Особая ответственность ложится на плечи концертмейстера при проведении конкурсов исполнительского мастерства в рамках студенческих олимпиад по специальным дисциплинам. Здесь он выступает в двух ролях: в роли ведомого и в роли ведущего. В роли ведомого – так как выполняет все указания студента-дирижера, исполняет произведения по его «руке». В роли ведущего – так как концертмейстер более опытный исполнитель, он силой своего духа, уверенностью, эмоциями настраивает студента на успешное выступление.

Эмоциональность исполнения концертмейстера, как и в концертных выступлениях, так и в повседневной учебной работе, очень важна. Концертмейстер в классе хорового дирижирования – не просто механическое «озвучивание» хора. Так же, как и в исполнении произведений в ансамблях с другими музыкантами (с вокалистами, с инструменталистами) исполнение аккомпанементов и хоровых партитур должно быть музыкальным, высокохудожественным, эмоциональным.

Концертмейстер в определенной степени должен «вести» за собой студента, своим искусством настраивая его на яркое, выразительное, высокохудожественное исполнение произведения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа концертмейстера весьма сложна: во-первых, он является первым помощником педагога, как в классе, так и в воспитательной работе (взаимопонимание между педагогом и концертмейстером должно быть полным). Во-вторых, концертмейстер – «реально звучащий хор». В-третьих, концертмейстер обязан заменять педагога (при его отсутствии) и проводить занятия со студентами в классе. Анализируя все сказанное выше, мы приходим к выводу, что концертмейстер является посредником между педагогом и студентом. Однако он не должен вмешиваться в сугубо дирижерские, «узко технологические вопросы». Существенное значение имеет отношение педагога к концертмейстеру как к ассистенту, проводнику своих принципов, идей. Концертмейстер – творческий партнер у начинающего дирижера и преподавателя.

Итак, что же должен уметь пианист-концертмейстер и каковы его роль и функции в индивидуальных занятиях по дирижированию? Прежде всего, он должен быть исполнителем-художником. Профессия концертмейстера немислима также без владения навыками чтения с листа и транспонирования. Однако и этого недостаточно. Концертмейстер должен уметь самостоятельно работать со студентом над произведениями, уметь играть хоровые партитуры, разбираться в мануальной технике, быть коммуникабельным и уметь строить творческие взаимоотношения и с преподавателем, и со студентом в классе.

Таким образом, в деятельности концертмейстера на уроках «Хоровое дирижирование» объединяются педагогические, психологические и творческие функции.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974
2. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000
3. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М., 2004
4. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа (О работе концертмейстера), 1974
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996.
6. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед. ун-т; Ред. колл: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998
7. Старчеус М.С. Слух музыканта. М., 2003
8. Стоковский Л. Музыка для всех нас. Советский композитор. М., 1963