

ГБПОУ СО  
«Свердловский мужской хоровой колледж»

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

НА ТЕМУ:

**«ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ  
ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ»**

Концертмейстер:  
Пирогова С.В.

Екатеринбург, 2025

## **АННОТАЦИЯ**

Методическая разработка «Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования» освещает деятельность концертмейстера в классе хорового дирижирования и посвящена актуальным проблемам аккомпанемента в работе со студентами музыкального отделения педагогического колледжа.

Работа включает в себя четыре раздела и список использованной литературы. В ней отражены особенности формирования концертмейстерских навыков в классе хорового дирижирования, т.к. концертмейстерская деятельность является наиболее распространенной формой исполнительства для пианиста. Важной частью работы является раздел, определяющий весь спектр умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера.

Работе свойственна актуальность, логическая последовательность, методическая грамотность, соответствие содержания потребностям в работе концертмейстера, ориентированность на реальный учебный процесс.

Особо хочется обратить внимание на раздел: «Чтение хоровых партитур». Он представляет собой достаточно подробную систему рекомендаций в более сложной области деятельности концертмейстера, что сможет оказать реальную помощь в работе.

Рекомендуется для практической деятельности студентов и педагогов в классе хорового дирижирования.

## Содержание

1. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера
2. Особенности работы концертмейстера на уроках дирижирования.
3. Требования к работе концертмейстера.
4. Рекомендации по чтению хоровых партитур.
5. Список литературы

## **ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРОВОМ КЛАССЕ**

В данной методической работе рассматривается ряд вопросов концертмейстерской деятельности, а именно: основные способности, умения и навыки, необходимые концертмейстеру, а также специфические особенности работы пианиста-концертмейстера с хоровым коллективом.

### **1. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера**

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от «*akkompagner*» – сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах» (18, с 270.). 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.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных **психологических качеств**. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп. Нужно обратить внимание на возможные изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором (надо учитывать, что некоторые указания, например *tenuto*, даются иной раз только в вокальной партии и не отражаются в фортепианной). Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа.

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 метrorитмической 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.

## **2. Особенности работы концертмейстера на уроках дирижирования**

Работа концертмейстера на уроках дирижирования значительно отличается от занятий с вокалистами, солистами-инструменталистами и имеет свои специфические особенности. Хор, как природный музыкальный инструмент, способен на разные оттенки звука, от нежного

«пианиссимо» до мощного «фортиссимо», оставаясь вместе с тем верным своей певческой природе. Профессиональный концертмейстер всегда должен помнить о голосовой, певческой природе хорового звука, и даже исполняя произведения, где присутствуют оттенки мощного «форте», никогда не переходить на форсацию звука. Наоборот, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Пианист-концертмейстер в процессе работы должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание, активная дикция и др.

Одним из главных факторов, отличающих концертмейстера хора от пианистов, аккомпанирующих солистам, является тот, что ему необходимо постоянно следить за жестами дирижера во время исполнения, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники (понятие «ауфтакта», «точки», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки соответствующие простым и сложным размерам). В целом это называется способностью концертмейстера понимать дирижерские жесты и намерения. Нужно помнить также, что показ оттенков, штрихов и других выразительных средств во многом зависит от индивидуальности дирижера.

На занятиях концертмейстеру (на этапах разучивания репертуара) иногда по просьбе дирижера нужно показывать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения с листа, умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Благодаря владению данными навыками концертмейстер добивается выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передавать авторский музыкальный текст, создавать целостный художественный образ, при этом важно взять нужный темп, верно распределить кульминации, агогику и др. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания и т.д.) Это поможет хористам точнее понять сущность нового произведения.

В ходе учебного процесса пианист должен знать и учитывать такие моменты, как степень знания студентом музыкального материала, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных хористов, их музыкального мышления, художественного воображения.

В процессе творческого взаимодействия с хоровым коллективом концертмейстер участвует как минимум в четырех разных видах общего ансамбля. Наиболее очевидный вид общего ансамбля открывается пианисту с нотным текстом произведения, предназначенного для хора и фортепиано, когда концертмейстер выступает непосредственно в роли ансамблиста-аккомпаниатора и является соратником и помощником дирижера в создании музыкального образа, следуя его жесту во время исполнения и составляя единый ансамбль с хором.

Нотный текст произведений для хора а cappella не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения. Пианист должен владеть основными навыками чтения хоровых партитур и при этом добиваться ровного и полного звучания аккордов, чтобы звучание голосов в аккорде было равномерным по силе звука (за исключением тех моментов, когда в процессе работы должна быть слышна особенно явно какая-либо партия).

Также в репертуаре хоровых коллективов часто встречается нотный текст произведений в сопровождении клавирных переложений оркестра. В этом случае фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и вместе с тем отвечать фортепианной специфике. Соответственно, пианист настраивает себя на символическое ансамблевое взаимодействие хор-оркестр через тембровые возможности фортепиано.

И, наконец, существует ансамбль пианиста-концертмейстера с исполнительским планом дирижера, который требует от пианиста понимания языка дирижера, его смысловых устремлений, вплоть до постижения идейно-художественной концепции исполняемого произведения. Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферийное зрение. Наряду с этим во время исполнения произведений часто встречаются ключевые моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием. Хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) слишком деликатен, и жесты дирижера бывают почти незаметными, особенно в момент рождения звука на piano. В этих случаях «точка» у дирижера бывает почти не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем не «считает», он управляет звуком, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук.

Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою чуткость, а именно: концертмейстер, дирижер и хор должны составлять слаженный ансамбль.

Умение слушать и играть с партнером (в данном случае с дирижером+хор) – очень важная деталь профессионального мастерства пианиста. Далеко не все хорошие солисты способны успешно играть в ансамбле. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнера своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнера, понять его намерения и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание, что отнюдь не одно и то же. Естественное сопереживание возникает как результат непрерывного контакта партнеров, их взаимопонимания и согласия.

## **2. Требования к работе концертмейстера**

В итоге нужно кратко перечислить необходимые концертмейстеру (в том числе концертмейстеру хора) знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- владение навыками игры в ансамбле;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанемента;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй исполняемых произведений.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует

от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

### **3. Рекомендации по чтению хоровых партитур**

Чтение хоровых партитур является важной составной частью предмета. В конечном результате студент должен приобрести навыки игры 2, 3,4-строчных партитур без сопровождения для различных составов хора, исполнять произведение в сочетании хоровой партитуры с фортепианным аккомпанементом. Студенту необходимо ориентироваться в хоровых партитурах различной сложности, стиля письма, фактурных особенностей, а также уметь составить полное, всестороннее представление о произведении, его содержании. Главное заключается в том, чтобы на основе детального анализа студент мог иметь собственное суждение о произведении, его художественном образе. Исполнению хоровой партитуры на фортепиано предшествует ее анализ. В план анализа входят: 1) сведения о произведении и его авторах; 2) музыкально-теоретический анализ; 3) вокально-хоровой анализ; 4) исполнительский план. Такой предварительный разбор способствует более точному воспроизведению хорового сочинения на фортепиано. На начальном этапе необходимо познакомиться с произведением в целом, крупным планом. Затем нотный текст изучается более детально: по фразам, предложениям, периодам. Выявив трудные места, следует остановиться на их разучивании. Но не нужно затягивать период работы над отдельными эпизодами, целесообразно периодически проигрывать произведение целиком, т. е. в деталях видеть целое. 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 смешанном хоре аналогичное распределение: верхние однородные голоса исполняются правой рукой, нижние – 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.0

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. Чтобы научить играть партитуру «по-хоровому», важно привить навыки подбора удобной аппликатуры с использованием приема подмены пальцев (особенно сложности возникают при игре двойных нот в каждой руке). Первоначально выбираются произведения гомофонно-гармонического склада с соблюдением равной силы звучания всех голосов, где они одинаковы по ритмическому рисунку и составляют единый динамический ансамбль. 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. Но не нужно сразу приступать к игре с педалью, при этом теряется возможность разобраться в недостатках исполнения. На начальной стадии полезно играть партитуру без педали для того, чтобы все внимание студента было направлено на качество звука, его выразительность, равноценность подачи всех голосов. Важно помнить, что педаль не должна компенсировать отсутствие *legato* и прикрывать недостатки аппликатуры, что неумелое пользование ею приводит к неясному голосоведению, нечистой гармонии. Исполнение произведений полифонического склада требует достаточного уровня владения инструментом, активности слуха. Здесь необходимо внимательное изучение каждого голоса. Вследствие самостоятельности голосов, следует

продумать фразировку, логические ударения, кульминационные моменты в каждой партии. В полифонии педаль используется минимально.

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.

Особое внимание следует обратить на передачу нюансов. *f*, *ff* не должны звучать «кричаще»; *pp* – неясно, неразборчиво. Главное требование – подчеркнуть тембровую окраску голосов, стараясь играть не поверхностно, а глубже, прослушивая все голоса. «Подвижные» нюансы исполнять сложнее. Обычно встречаются следующие распространенные недостатки: 1) длительное *crescendo* или *diminuendo* вызывает у студентов преждевременную громкость звучания или наоборот преждевременное затихание; 2) *crescendo* или *diminuendo* выполняются неравномерно; 3) часто происходит ускорение при усилении динамики и замедление при ослаблении.

В сочинениях с инструментальным сопровождением фактура фортепианного аккомпанемента бывает весьма разнообразна. Это и гармоническая поддержка хора, дублирующая его звучание, и ритмический контраст хоровой фактуре или ее дополнение; сопровождение может содержать тематический материал, а хор выполнять аккомпанирующую роль.

В произведениях с сопровождением недостаточно играть хоровую партитуру и фортепианное сопровождение в отдельности. Более полному и глубокому пониманию произведения способствует их соединение. Задача совмещения игры хоровой партитуры и аккомпанемента всегда вызывает у студентов затруднения. За основу следует брать хоровую партитуру и по возможности играть ее полностью, дополняя звучание, где это возможно, оборотами из сопровождения, фортепианными вступлениями, заключениями. При дублировании хорового звучания в аккомпанементе возможно обогащение общего звучания отдельными элементами из сопровождения, не звучащими в хоре: дополнительными мелодическими линиями, развитыми гармоническими фигурациями. Важно сохранять бас аккомпанемента как основу гармонии. Партия сопровождения всегда исполняется тише вокально-хоровой. Ее динамика увеличивается, как правило, при повторении темы или в

момент инструментального солирования. Можно допускать исключения отдельных голосов: октавного унисона, удвоенных и выдержанных звуков; незначительно изменять фактуру.

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. Целесообразно прежде всего выучить отдельно хоровую партитуру, затем познакомиться с партией солиста и лишь затем их объединить. Способ игры зависит от типа хора и характера голоса солиста. Если сольная партия верхняя или она помещается над соответствующей хоровой, в исполнении нет затруднений, так как расположение обычное – от верхнего голоса к нижнему и при этом сохранен высотный принцип расположения партий. Если же солирующий голос (средний или нижний) записывается над хоровыми партиями, появляется «перекрещивание» партии солиста и соседних хоровых партий. Здесь важно правильно распределить хоровые голоса между руками, при необходимости выделить солирующий голос.

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. Занимаясь в классе индивидуально с преподавателем и концертмейстером, студент дирижует «стенкой», слабо представляя, особенно на начальном этапе обучения, звучание реального хора. Он не имеет возможности пользоваться хором как инструментом для своей личной подготовительной работы (точнее, эти возможности очень ограничены). Таким инструментом выступает фортепиано, точнее концертмейстер, который должен уметь играть «по руке», т.е. следовать указаниям дирижера так, как это делает профессиональный хор. «Основная трудность в том, что задача связать слух ученика с его жестами, движениями и техническими приемами совершается не в реальных условиях обратной связи с хором (хор – дирижер), а в искусственных условиях (дирижер – концертмейстер)» [5].

Следует учитывать, что звук фортепиано – не реальный, а условный звук, воображаемый хор. Фортепиано – не цель дирижирования, а переходная ступень к воображаемому звуку. Преподаватель в классе хорового дирижирования должен научить студента, будущего хормейстера, слышать музыкальные образы произведения (первичные образы) и суметь передать их хору через дирижерский жест. Пробудить яркое внутреннее видение у дирижера- хормейстера помогает концертмейстер, точнее его высокохудожественное исполнение. Естественно, что звучание хора далеко не совпадает с

фортепианным, т.к. хор подает аккорды акустически чисто (в натуральном строе), а фортепиано в темперации, и тембр хора не совпадает с тембром фортепиано. Кроме того, процессуальная динамика фортепиано, в сравнении с хором, крайне ограничена и, если можно так выразиться, принципиально различна. Например, не может быть иных динамических изменений одного звука кроме *sf* и *diminuendo*; также понятно, что фортепиано не имеет такого богатства регистровых красок, как хор с его политембровой природой.

Однако К. К. Пигров, указывая на возможности фортепиано, отмечает: «Клавишные инструменты способствуют развитию гармонического строя, наилучшему осознанию метроритмической стороны. С их помощью можно воспроизвести полную партитуру изучаемого произведения и до некоторой степени создать представление о звучании его в хоре» [6]. Для этого хоровую партитуру следует играть глубже, компактнее, предельно связывая звуки. Опираясь на звучание басовой партии, стараться равноценно «подать» и другие голоса, чтобы звучали аккорды, подчеркивать особенности тембров различной манерой игры. Особенно строго нужно следить за соблюдением цезур, правильным исполнением дыхания (как в хоре). Концертмейстер должен, играть «по руке» дирижера, вникать во все требования педагога, помогать студентам усваивать их, обладать умением читать партитуру с листа. Это значит – быстро понять художественный смысл произведения, уловить характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; хорошо ориентироваться в 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. Такое явление в психологии называется целостным или синтетическим восприятием. При чтении с листа музыкального произведения чрезвычайно существенно умение упрощать текст, избирая самое необходимое. При работе со студентом в классе Хорового дирижирования такое мастерство концертмейстеру необходимо вдвойне, так как его внимание должно распределяться между нотным текстом (порой и увиденным впервые) и действиями неопытного дирижера (студента).

Концертмейстер должен обладать вниманием совершенно особого вида. Оно у концертмейстера многоплоскостно: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к студенту-дирижеру. «И все это должно восприниматься не дробно, а целостно – вот и получается, что «круг внимания», если воспользоваться термином Станиславского, у аккомпаниатора (концертмейстера) обширный и сложный» [7]. Особую важность в работе представляют

случаи, когда педагог специально просит концертмейстера играть «по руке» студента, даже наперекор логике исполнения данного произведения, до тех пор, пока педагог не поможет студенту разобраться в невыразительности или неправильности его дирижерских жестов. «...Когда концертмейстер становится в условия ансамбля с дирижером и перед обязанностью следовать за управлением, исполнение попадает в прямую зависимость от дирижирующего», – на это указывает и С. Казачков [5].

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. Постижение подразумевает изучение произведения во всех деталях и создание на этой основе исполнительского замысла, исполнительской концепции; под передачей имеется ввидуреализация этого замысла в процессе репетиционной работы и в ходе публичного концертного выступления. В период подготовки произведения к публичному исполнению (на зачете, экзамене, конкурсе) студент и концертмейстер проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики. Концертмейстер активно помогает студенту в создании художественной интерпретации произведения. Данная работа проходит под руководством преподавателя, и все трое – студент, концертмейстер и преподаватель – составляют творческий союз. И когда происходит слияние трех художественных намерений, «... тогда и возникает то чудо искусства, которое можно именовать подлинным ансамблем» [8]. Е. М. Шендерович в своей книге «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» говорит о том, что «... необходим идеальный ансамбль певца и пианиста, при котором вокальный и инструментальный планы приходят к единству». Эти слова можно отнести и к ансамблю дирижера и концертмейстера, а, точнее, хора и концертмейстера, ансамбль между которыми создает дирижер своими жестами. В индивидуальных занятиях по хоровому дирижированию педагог и концертмейстер должны научить студента вырабатывать такой ансамбль. Первые навыки в достижении ансамбля прививаются в работе студента в классе: ансамбль при исполнении произведения из школьного репертуара (между голосом и собственным аккомпанементом), ансамбль при дирижировании произведения а cappella и произведения с аккомпанементом (между дирижером и концертмейстером). 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. Концертмейстеру «... необходимо «вжиться» в песню в той же мере, что и певцу. Певец «представляет» песню, и его лицо должно передать настроение, заложенное в словах и музыке. Кто-нибудь из слушателей может случайно посмотреть и на концертмейстера, поэтому внешний вид последнего должен соответствовать настроению песни. Он всегда сосредоточен на произведении, которое исполняет» [6]. Эти слова Дж. Мура в той же степени, на наш взгляд, соотносимы и к работе концертмейстера в классе хорового дирижирования. Концертмейстер в определенной степени должен «вести» за собой студента, своим искусством настраивая его на яркое, выразительное, высокохудожественное исполнение произведения.

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 и 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 немыслима 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, творческие функции.

Список литературы:

- 1.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
- 2.Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. – №4. – С. 52-55.
- 3.Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - №5. – С. 72-75.
- 4.Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.
5. Стрельцова Т. Заметки о воспитании концертмейстеров классов хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февр. 1998 г.) / Тамбовск. гос. ун-т. Отв. ред.
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. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966.
8. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980.
- 9.Юдин А.Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства.С-Пб., 2008.
10. Егорова С. В. Концертмейстерское мастерство. Технические и практические аспекты. Тула. Изд-во ТГПУ им.Л.Н.Толстого,20012.