

Министерство культуры Московской области
Комитет по культуре и искусству
Администрации Раменского муниципального района
МОУ ДОД ДМШ п. Ильинский

Реферат
«Методические советы начинающим концертмейстерам»

Выполнила: преподаватель
ДМШ пос. Ильинский Ахметсафина Д.Б.
Рецензент: Профессор РАМ
им. Гнесиных Заслуженная артистка РФ Николаева И.В.

СОДЕРЖАНИЕ.

1. Введение

2. Основная часть

§1 Основные навыки профессиональной деятельности концертмейстера.

1.1. Чтение с листа

1.2. Транспонирование

1.3. О музыкальных способностях.

3. §2 Шаги к мастерству

2.1 Исполнительские средства выразительности

2.2 Этапы работы над фортепианной партией

§3 Сотворчество концертмейстера с хоровым коллективом

3.1. Ансамблевое взаимодействие

3.2. Пение, как ведущий способ музыкальной деятельности

3.3. Межпредметные связи

3.4 Интерпретация

3.5. Исполнительское творчество

4. Заключение

5. Библиография

1. Введение

Роль музыки, музыкальной культуры, как части духовной культуры человека и общества в целом, в наши дни приобретает все большее значение. На фоне увеличивающегося многообразия феноменов культуры, разнообразия ее форм, музыка была и остается устойчивой, сохраняющей свое значение и смысл, составляющей доминантой культуры любого народа. При этом музыка является динамичным компонентом, находясь сама в состоянии активного зарождения новых продуктов художественного творчества, она нередко оказывается активизирующим началом по отношению к художественной культуре в целом. В связи с этим изучение вопросов сущности музыки, музыкально-образовательной практики, музыкально-исполнительской деятельности, вопросов профессионального мастерства педагогов, в том числе концертмейстеров, входит сегодня в спектр актуальных проблем современной науки. В этой связи, вопросы концертмейстерского мастерства, не теряют своей актуальности, а наоборот, требуют активизации исследований в этом направлении. Как известно, процесс становления концертмейстерской деятельности в России восходит к XVII веку, в период формирования основ профессионального музыкального искусства, и завершается в XX веке. Изучение истории искусства аккомпанемента приводит исследователей к выводу о существовании национальной концертмейстерской школы как совокупности сохраняемых и передаваемых знаний и традиций. Ее исполнительские и педагогические принципы утверждаются и реализуются в XX веке в деятельности многих музыкантов. В трудах ученых подчеркивается, что одной из основных отличительных черт отечественной школы является тесное, партнерское сотрудничество концертмейстера с солистом, активное его участие в создании интерпретации сочинения. В учебном процессе концертмейстер является по сути вторым педагогом-наставником, способствующим формированию будущего музыканта-профессионала. Наряду с этим, В. А. Кононенко указывает на проблему резкого падения уровня эстетической

культуры общества, в связи с этим «остро заявляет о себе необходимость организации «стихийно-домашнего» музыкального общения молодежи, на подлинно-художественных началах с пониманием роли и важности музыки в жизни. Решение этой важной социально-педагогической задачи исследователь видит в особенной миссии учителя музыки общеобразовательных учреждений и педагога сферы дополнительного образования. По мнению ¹Кононенко В.А. эпицентром профессиональной подготовки педагога-музыканта становится учебная дисциплина «Концертмейстерский класс». Концертмейстерская деятельность имеет полифункциональный характер, что обуславливает ее сложность. Концертмейстеру необходимо быть музыкантом высокого уровня. Он и пианист, и аккомпаниатор, и вокалист, и дирижер, и педагог. От него требуется хорошее владение инструментом, голосом, умение виртуозно читать нотный текст с листа, транспонировать. Он должен свободно играть по слуху, владеть навыками переложения текста, навыками дирижирования, петь под собственный и авторский аккомпанемент, чувствовать партнера в ансамбле с вокалистом или хором и многое другое, что составляет основу его профессиональной деятельности. Как и любой вид музыкально-творческой деятельности, аккомпаниаторство осуществимо при наличии целого комплекса знаний и умений. Педагог-музыкант должен владеть основами теории и практики концертмейстерства, развитыми музыкальными способностями, быть знаком с произведениями разных стилей и жанров, уметь их анализировать. Должен разбираться в вокально-хоровой литературе, владеть знаниями дирижерско-хоровой школы, что в значительной мере поможет ему глубже вникать в специфику работы концертмейстера. Одним из важных факторов является выбор репертуара. Специфика концертмейстерской деятельности преподавателя состоит в том, что этот вид деятельности включает в себя комплекс определенно-взаимосвязанных

¹ В. Кононенко «Искусство концертмейстера в профессиональном образовании учителя музыки» М. 2005г. 2008г. Музгиз Москва.

компонентов; в творческой атмосфере урока необходимо умение сочетать аккомпанирование с наблюдением за классом(хором), элементами дирижирования и пением отдельных голосов хоровой партитуры, транспонировать с преобразованием фактуры исполняемого произведения. Концертмейстер должен: знать основы теоретических и практических аспектов искусства аккомпанемента, теории и методики концертмейстерского мастерства, сформированными навыками концертмейстерской работы. По мере овладения искусством аккомпанемента, перед музыкантом открываются большие возможности творческого роста.

2. Основная часть

§1 Основные навыки профессиональной деятельности концертмейстера.

1.1 Чтение с листа: Когда мы говорим о том, что пианист хорошо читает с листа, то подразумеваем высококачественное в техническом и художественном отношении исполнение произведения без предварительной подготовки. Концертмейстер должен за небольшой отрезок времени представить себе форму произведения, его стиль, динамику, нюансировку, темп, звучание в целом, подобрать удобную аппликатуру, затем исполнить произведение. Это способность мгновенно охватить, внутренне услышать и точно воспроизвести всю ткань музыкального произведения. Лучший способ научиться читать с листа - как можно больше практиковаться в этом занятии. С психологической точки зрения, развитие навыка чтения с листа основано на теснейшем синтезе зрения, слуха и моторики при активном участии внимания, воли, памяти, интуиции, творческого воображения и многого другого. Основопологающие моменты навыка чтения с листа:

1) Техника ускоренного чтения с листа базируется на четком представлении пространственных дистанций. Между нотными знаками.

2) На умении мгновенно распознавать наиболее распространенные комплексы - типические мелодические и гармонические, мелодические обороты.

3) Навык быстрого чтения текста целесообразно рассматривать в двух ракурсах: восприятие по горизонтали и по вертикали. Наиболее типичным для чтения фортепианной музыки является навык быстрого охвата вертикали. Его можно приобрести путем тренировки:

Для этого:

А) Аккордовую последовательность исполняют в форме быстрой гармонической фигуры.

Б) Текст, изложенный в виде гармонической фигуры, исполняют аккордами. Образование разложенных гармонических фигур в основные функции.

4) Преобразование сложной ритмической последовательности в простую пульсацию. Допускается любое облегчение, но при этом в музыкальном произведении необходимо сохранять идейно-образный смысл, гармоническую основу. Чем совершеннее навыки чтения с листа, тем меньше требуется упрощений.

5) Установка на неожиданное. Важным моментом навыка чтения с листа является быстрая и точная реакция на сигналы нотного текста. Концертмейстер должен быть готов к любым поворотам в развитии текста. Идут ли они по линии метра, Ритма, Ладотонального развития, фактуры, регистра, динамики, артикуляции или по нескольким линиям одновременно. Не менее важно уметь предвосхищать развертывание музыкального текста.

б) Ансамблевая чуткость. Аккомпанемент с листа представляет собой более сложный процесс, чем чтение с листа сольных партий. Помимо профессионального исполнения фортепианной партии, перед пианистом ставятся задачи ансамблевого характера. Не зная партнера, нужно быть чутким к его музыкальным намерениям, стараться исполнять произведение в одном эмоциональном ключе. При этом на следует нельзя быть активнее солиста, а следует наоборот поддерживать его, помогать ему, составлять с ним целостный ансамбль. Необходимо соблюдать следующие условия:

- Активное профессиональное внимание и чутье.
- Создание упругого метроритма.
- Навык находить в сложной фактуре гармонические опорные точки, позволяющие сохранять аккомпаниатору единый с солистом темп.
- Навык быстро производить гармонический анализ всего произведения.

1.2. Транспонирование.

Владение навыками транспонирования- необходимое условие для успешной работы концертмейстера. Часто приходится аккомпанировать в иной тональности, чем записан нотный текст. В концертной практике транспонирование может быть обусловлено самочувствием вокалиста, состоянием инструмента. Известно, что многие романсы и песни издаются как в тональности оригинала, так и в других тональностях, транспонированных для разных голосов. Существуют оперные арии, исполняемые в транспорте: Ария Зибеля и романс Валентина из оперы Ш. Гуно «Фауст», ария Эболи из оперы Дж.Верди, «Дон Карлос», ария Германа из оперы П. Чайковского «Пиковая Дама». Лучшее исполнение в транспорте зафиксировано нотами. Прежде, чем начать

транспонировать, нужно четко представить звучание произведения (хотя бы в исходной тональности, внутреннюю логическую схему его развития, линию-мелодию гармонического в новой тональности, основные гармонические комплексы. Исполняя произведение в новой тональности, следует стараться видеть структурные комплексы, а не отдельные звуки. При транспонировании на интервал у.1, нужно уметь мысленно видеть ключевые знаки новой тональности, при исполнении обращая внимание только на случайные знаки (диез на бекар, при транспонировании вверх, бекар на бемоль). При транспонировании на интервал б.2 нужно внимательно просмотреть гармонический план произведения (последовательность функций, движение мелодии: восходящее, нисходящее, плавное, скачкообразное) уточнить схему аккомпанемента и при исполнении не отсчитывать интервалы, а слышать музыку в новой тональности. Способность следить в первую очередь за вокальной строчкой и движением баса, намного облегчает транспонирование. Правильный бас имеет огромное значение как основа гармонии, по нему определяется гармоническая принадлежность аккордов. Такой анализ помогает при автоматическом перенесении всех звуков ткани произведения на определенный интервал вверх или вниз.

Транспонирование - необходимый навык в распевании вокалиста, хора.

Занятия с хором начинаются с распевания, которое выполняет двойную функцию.

1) Разогревание и настройка голосового аппарата певцов с целью подготовки их к работе.

2) Развитие вокально-хоровых навыков с целью достижения красоты и выразительности звучания голосов в процессе исполнения вокально-хоровых партий. Основная цель вокально-хоровых упражнений - выработка специальных певческих навыков.

К видам вокально-хоровых упражнений относятся:

1) Специальные упражнения, не связанные с музыкальным материалом разучиваемого репертуара (попевки, короткие песни, каноны)

2) Упражнения, построенные на разучиваемом репертуаре хорового коллектива. Распевание состоит из специальных вокальных упражнений, каждое из которых служит определенной цели. Одно способствует развитию кантилены, другое-выработке подвижности голоса, третье-укреплению дыхания. К каждому упражнению концертмейстер подбирает соответствующий тип аккомпанемента.

Это могут быть:

1) Гармоническая поддержка

2) Чередование баса и аккорда

3) Аккордовая пульсация

4) Гармоническая фигурация

5) Аккомпанемент смешанного типа, аккомпанемент, дублирующий вокальную партию, аккомпанемент, содержащий небольшие отклонения от вокальной партии, содержащий отдельные звуки вокальной партии, аккомпанемент, не включающий звуки вокальной партии. Аккомпанируя хору в распевании, концертмейстер должен в точности передать ритмические, динамические нюансы.

1.3 О музыкальных способностях.

Творческая деятельность концертмейстера включает в себя два аспекта: рабочий процесс и концертное исполнение. В своей книге «Психология музыкальных способностей» Б. М. Теплов говорит: «В

составе музыкальной одаренности выделяется комплекс индивидуально-психологических особенностей, требующих для занятия именно музыкальной деятельностью в отличие от всякой другой, но в то же время связанных с любым видом музыкальной деятельности.» Подразумеваются музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память.

Музыкальный слух - мелодический и гармонический.

Педагогический опыт свидетельствует о том, что музыкальный слух и чувство лада способны развиваться, а эмоциональная отзывчивость усиливаться, но происходит это только в процессе активной творческой деятельности.

Ритм - чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в ее основе лежит восприятие выразительности музыки. Концертмейстер - опора для солиста, он задает ритм и формирует основу общего музыкального развития, для него важно показать высокий профессиональный уровень ритмической гибкости.

Музыкальная память - А.Д. Алексеев подчеркивает, «Действительно важно, чтобы у пианиста были развиты 3 вида памяти: слуховая, логическая и двигательная. У многих исполнителей важную роль в процессе запоминания играет зрительная память. Успешной деятельности концертмейстера способствует умение рационально организовать процесс запоминания. Мобилизовать свои интеллектуальные силы на работу над произведением. Перечисленные выше способности образуют основу музыкальности. Работа с хором и в вокальном классе, то есть работа с музыкально проintonированным словом, представляет большие возможности для формирования у концертмейстера интонационного слуха. В книге «Музыкальная форма

как процесс»² Б.В. Асафьев пишет следующее «Слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка же всегда интонационна, и иначе не слышима.» В отличие от пианиста-исполнителя, пианист-концертмейстер должен обладать особой психофизической предрасположенностью к данному виду музицирования, выработать многоплоскостное слуховое внимание. Это не просто умение распределять свое внимание между партиями, а способность вести исполнительский процесс одновременно в нескольких плоскостях. Это требует совершенного многоуровневого внимания, напряжения всех духовных и физических сил. Наличие яркого образного мышления обогащает слуховые представления, и, наоборот, тонкое воспроизведение музыки вызывает к жизни яркие образные ассоциации. Важную роль в формировании профессионального мастерства играют исполнительские и пианистические способности. Исполнительские способности проявляются в стремлении к концертным выступлениям, умении раскрывать и доносить до слушателей композиторский замысел, но и собственное видение музыкального образа. Пианистические способности, как правило, определяются одаренностью музыканта. Важным этапом развития является подбор по слуху.

§2 Шаги к мастерству

2.1. Исполнительские средства выразительности.

Темп. Как в жизни скорость естественных движений человека зависит от его психофизического состояния, так и темп музыки определяется выражаемым ею жизненным состоянием. «В верном темпе, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы, во-вторых: он обеспечивает техническую точность. Темповое единство выражается в точном возвращении в исходный темп после любой модификации (*ritenuto*,

² «Музыкальная форма как процесс» Б.В. Асафьев

accelerando, meno mosso) поддерживается контролем точного слуха. Единство темпа поддерживается контролем точного слуха. Выделим факторы, по которым определяется темп вокального произведения. это:

- вокальная партия

- слово

- Стил (в классической, романтической и современной музыке темповые обозначения трактуются по-разному).

Динамика - по выразительности и силе стоит рядом с темпо-ритмом. Каждое произведение имеет свой динамический диапазон. В пределах которого нужно соотносить громкость. Она связана с жанром и стилем, является средством выражения и формообразования. Одна из главных функций динамики - осуществление кульминации (подготовка, развитие и утверждение).

Кульминация является главным узлом и вершиной развития музыкальных событий в произведении. Это ядро, к которому стягиваются все выразительные средства музыкальной выразительности. В лирических хорах малой формы кульминация характеризуется как наиболее важный момент психологического развития. В произведениях крупной формы кульминация происходит в момент наивысшего драматического напряжения. В произведениях куплетной и строфической формы кульминация музыки совпадает с кульминацией поэтического текста. Строй и ансамбль в хоре, наряду с темпоритмом, динамикой, фразировкой и кульминацией является основой. Вокруг которой формируются остальные элементы звучности. Работу над партитурой, как при теоретическом анализе, так и на практике, дирижер хора ведет последовательно, поэтапно: сначала над строем, затем над ансамблем и т.д. Тщательная работа концертмейстера над партиями хора и фортепиано-непременное условие хорошего ансамбля. Замечательное свойство фортепиано - создавать представление о разных тембрах

оркестрового звучания. Тембровый и динамический слух способен развиваться. Звучание в ансамбле с хором-фортепиано, когда оно замещает оркестр, должно быть приближено к звучанию оркестра. Фортепиано обладает специфическим туше, способным украсить общее звучание ансамбля, оно должно петь, т.е. обладать дыханием, мягкой атакой, протяженностью звука, слитностью аккордов, "когда Рахманинов сидит за фортепиано, - отмечал Шаляпин,- то приходится говорить не я пою, а мы поем."

2.2. Этапы работы над фортепианной партией.

Работа концертмейстера над своей партией начинается со всестороннего анализа над своей партией,

1. Сначала прочитывается нотный текст с помощью внутреннего слуха, затем определяется форма произведения, тональность и динамический план, вид фактуры, агогика, диапазон вокальной партии (мелодический, ритмический рисунок).

2. Произведение проигрывается целиком без остановок, в спокойном темпе, выразительно. Главное - попытаться исполнить произведение целиком.

3. Проводится работа над сложными в техническом отношении эпизодами. Это может быть аккордовая техника, ее отрабатывают, играя отдельно по 2-3 аккорда и соединяя их один за другим, также это может быть игра разнообразными интервалами такие места эффективно разучивать, меняя ритмический рисунок (играть пунктиром, триолями и т.д.) Отдельные трудные эпизоды нужно выучить наизусть.

4. Происходит внимательное ознакомление хора и солиста с партией. Необходимо знать в ней все нюансы, увидеть сложные в вокальном отношении места, уделить внимание кульминационным моментам.

5. Составляется затем исполнительский план произведения, схема развития художественного образа. Подумать какими средствами выразительности можно этого достичь, определиться с верным ритмом.

6. На репетициях постараться решить все задачи, поставленные в начале работы концертмейстера.

Концертмейстер должен в ходе работы соблюдать следующие правила:

1. Играть свою партию, исключая партию солиста.
2. Играть и внутренне слышать партию солиста (услышать, представлять ее)
3. Играть только партию солиста (по предложениям, фразам, целиком).
4. Когда все партии выучены, следует ознакомиться со словами, спеть и сыграть произведение одновременно все партии. Никогда не учить слова вне музыки. Партия солиста должна звучать в сознании концертмейстера. Умение дублировать вокальную партию - необходимый навык работы концертмейстера с хором (солистом). Концертмейстер должен следить за чистотой интонации в хоре. Чистота интонации вокалиста зависит от степени слышания баса, красота аккомпанирующей партии в басовой линии. Поэтому **бас** главное для концертмейстера, во вступлении, проигрышах, солирующих эпизодах, и в заключении необходимо ярче передавать образ, не нарушая баланс звучности. Исполнение аккомпанемента должно отвечать требованиям мелодической направленности, к которой относятся

1. Выразительное исполнение мелодии, полнозвучный бас, верное распределение звучности.
2. Точный баланс звучности при переходе от вступления к сопровождению.
3. Внутреннее ощущение дирижерского жеста.

§3 Сотворчество концертмейстера с хоровым коллективом.

3.1. Ансамблевое взаимодействие.

Такой вид музыкально-творческого содружества, как ансамбль "хор-фортепиано"- очень распространен, но часто фортепианная партия в таком ансамбле превращается в безликий фон, служащий лишь для поддержания тональности. Между тем, в хоровой музыке композитор поручает фортепиано роль полноправного члена ансамбля. В его партии проходят темы, мелодии, важнейшие подголоски.

1) Работа аккомпаниатора с хором или с солистом, является одним из важнейших видов концертмейстерской деятельности, в процессе которой происходит формирование музыкальных способностей, а также овладение сложным искусством общения, как с солистом, так и с коллективом. Однако, как бы ни был позитивен индивидуальный опыт, он нуждается в постоянном пополнении, сопоставлении разных направлений, методов и точек зрения, для чего, необходимо знакомиться с многообразной практикой других музыкантов.

2) Разрабатывая фактуру сопровождения, композитор обычно избегает дублирования хоровой партии. Примером могут служить следующие произведения: Ж. Бизе "Хор мальчиков" из оперы Кармен"; Мусоргский «Гопак» из "Сорочинской ярмарки; С. Рахманинов "Огни погашены " из оперы "Алеко": И. Штраус "Весенний вальс" обработка Локтева, Обычный аккордовый аккомпанемент в сочетании с мелодией хора может обладать особой красотой: А. Арутюнов сл. Семернина "Северная сказка"; К. Вебер "Хор охотников" из оперы "Волшебный стрелок"; Г. Глюк "Струн золотых напев" из оперы "Русалка" Н. Римский-Корсаков "Белка" хор из оперы "Сказка о Царе Салтане". Ф.Шуберт "Kirie". Нередко фортепиано (оркестр) берет на себя роль солиста, а хору поручая аккомпанемент или подголоски, например: Й.

Брамс "Немецкий реквием" 2-я часть (рефрен) А. Брицин "Ромашки" слова В. Суслова из кантаты "О стране родной". Очень часто из простого сопровождения аккомпанемент превращается в равноправную партию ансамбля. Это проявляется во многих произведениях Ф. Шуберта, Шумана, Грига, П.И. Чайковского, С. Рахманинова и других композиторов. Примером могут служить хоры: С. Рахманинов, слова А. Тютчева «Весенние воды», задремали волны» из цикла "Шесть хоров для женских или детских голосов". П. Чесноков слова Г. Гейне "Катит волна". В инструментальной и вокальной музыке 19-20 веков аккомпанемент нередко выполняет новые выразительные функции ("договаривает" невысказанное солистом-хором), подчеркивает драматизм музыки, создает выразительный фон, например, А. Власов «Фонтану Бахчисарайского дворца" для женского хора в переложении А. Ковалева; Я. Дубравин. сл. Суслова "Рояль"; М. Дунаевский. сл. М. Вольника "Весна идет" из к\ф "Весна". Важным моментом в работе концертмейстера является знание и владение техникой исполнения обширного репертуара, например, если это концертмейстер детского хорового коллектива, он должен знать существующие основные группы хоровых партий. Популярные детские песни, сочиненные для детей отечественными композиторами (Р. Бойко, Ю. Чичков, Г. Струве, Я. Дубравин и др.)

-современную хоровую музыку (российских и зарубежных композиторов)

-народные песни республик России и ближнего зарубежья (русские, украинские, белорусские и другие.) песни национального региона в обработке для хора.

-музыку разных народов (сочинения зарубежных авторов. (З. Кодай, Б. Брит Тен, К.Орф).

- классику (классические муз. произведения).
- сакральную (религиозную, обрядовую)
- эстрадную (джазовую, эстрадную).

3.2 Пение, как ведущий способ музыкальной деятельности

Одним из наиболее массовых и доступных видов музыкальной деятельности детей является хоровое пение. Исполняя разнообразные по тематике песни, дети через воплощенные в них образы познают окружающий мир, знакомятся с героическим прошлым нашего народа, ощущают величие и красоту нашей Родины... Не следует ставить хор в условия "отдельного предмета". Хор-центр всей школы и музыкальной лаборатории, в частности. Он тесно связан с музыкально-образовательной работой в школе и способствует созданию в ней художественной атмосферы. В процессе работы над песнями школьного репертуара у начинающего концертмейстера формируются концертмейстерские навыки. Концертмейстеру важно осознавать значение произведений школьного репертуара для развития музыкально-эстетического, нравственного, патриотического воспитания учащихся. Это произведения отечественных и зарубежных авторов. Главная цель хорового пения - развитие личности ребенка, человека с "Большой буквы", его эмоциональной сферы, интеллекта, зарождение и развитие эстетических чувств, становление нравственной позиции, постижение законов человеческой морали, посредством музыкального искусства. Голос-инструмент общедоступный, именно он позволяет привлечь ребенка к активной музыкальной деятельности, познанию красоты и законов музыкального искусства. Конечно, недостаточно только петь, однако певческая деятельность является стержнем всей работы по музыкальному воспитанию. Подготовка исполнения любого вокально-хорового произведения предстает во многих аспектах: это первое непосредственное эмоциональное впечатление, анализ музыкального языка с

целью создания исполнительского плана работы по усвоению материала, неоднократные повторения произведения, ведущие к совершенствованию исполнения. Наконец-заключительный этап - донесение музыкально-поэтического образа до слушателя. Все это невозможно без получения учениками определенного объема знаний, но – главное - без постижения ими певческой культуры.

Владение вокально-хоровой техникой - главнейший элемент воспитания, который дает возможность понять художественный образ и проникнуть в глубину музыки.

3.3 Межпредметные связи.

Работая над осмыслением текста, ощущением фразы, использованием нужной интонации, мы воспитываем навыки, необходимые на уроках русского языка и литературы. Выполняя с детьми отдельные упражнения – направленные на развитие артикуляционного аппарата, выработку четкой выразительной дикции во время пения, мы устраняем изъяны, существующие в их разговорном языке. Репетиционный процесс следует строить таким образом, чтобы изучение мелодии и текста произведения было органически связано с вокально - хоровой работой. Иногда можно встретить мнение, что собственно певческие задачи: развитие вокального слуха, тембра голоса и т.п. требуют внимания только в процессе вокальных распеваний хора, в работе же над музыкальными произведениями такими вопросами можно и не заниматься. С этим согласиться нельзя, т.к. распевания должны быть органично связаны с работой над репертуаром. Очень важно понять, что самая большая трудность в вокальной работе – соблюдение и точное выполнение всех вокально-технических принципов, приемов, навыков именно при разучивании и впевании произведений. **Аккомпанируя хоровому коллективу или вокалисту, необходимо знать характерные особенности вокальных голосов.** Голосам, звучащим в разной тесситуре аккомпанировать нужно по-разному. Например, сопрано ярко звучит в

средней и высокой тесситуре, партия фортепиано может звучать ярко в данном случае. При переходе в нижний регистр необходимо следить за балансом звука, сохраняя тембровое разнообразие. За баланс звучания в первую очередь отвечает концертмейстер, он должен слушать за двоих. Задача концертмейстера - всецело помочь хору грамотно выстроить фразу, не перекрывая детские голоса по динамической палитре, показать красоту аккомпанирующей ткани. Концертмейстер ведет хор за собой, помогает ему, воодушевляет. При этом следует помнить о тембровой и динамическом разнообразии, всех слоев в фактурной линии баса, мелодии, гармонического заполнения.

Петь под собственный аккомпанемент и при этом управлять хором - непростая задача, т.к. необходимо контролировать собственное пение партию солиста, хора, но и использовать некоторые приемы таких приемов управления пением учащихся, как показ вступления и взятия дыхания, дирижирование одной рукой, свободной от исполнения аккомпанемента, способность в любой момент поддержать любую из хоровых партий, осуществлять целостный контроль в процессе работы над произведением. На начальном этапе работы над произведением концертмейстер осваивает каждое исполнительское действие в отдельности, затем совмещает их, основная задача концертмейстера-создание художественного образа.

3.4. Интерпретация.

В основе исполнительской деятельности концертмейстера лежит принцип интерпретации.

Интерпретация - максимально развивает творческую самостоятельность при формировании исполнительского замысла, а также в процессе его реализации. Очень часто в произведениях композиторов-романтиков скрывается глубокий подтекст. Задача концертмейстера донести до слушателя этот и различное. Как подчеркивают исследователи, специфика

искусства заключается в расшифровке (прочтении) намерений автора, что обусловлено особенностями интерпретаторского искусства, для которого каждое произведение заключает в себе множество путей для раскрытия смысла.

Деятельность исполнителя, имея общие черты с композиционным процессом, есть деятельность сотворческая авторской. Несмотря на то, что интерпретация представляет собой различные варианты авторского содержания, роль исполнителя, как творца музыки не менее весома (он каждый раз заново- в новом исполнении и новой трактовке – творит музыкальное произведение.) Это позиция многих выдающихся музыкальных исполнителей: среди них-Владимир Горовиц, Дж. Мур, Антон Рубинштейн, которые считают интерпретацию самостоятельным произведением искусства. Через понимание произведения идут навстречу друг другу субъекты музыкальной коммуникации (исполнитель-и слушатель, композитор и слушатель, композитор и исполнитель.) Каждое время рождает свой взгляд на произведение искусства, свой подход к нему, свое понимание произведения, а через него и себя. Каждому времени присущи свои каноны, разные исторические эпохи по-своему отражают действительность и влияют на формирование музыкальных стилей и жанров. Аккомпанементы вокальных произведений различных композиторов имеют различное «тембровое» содержание, что обобщенно выражено в понятии «тембровый стиль». При исполнении музыки А. Вивальди, А. Скарлатти, Дж. Россини необходимо проиллюстрировать чистоту тона, имитирующего звучание камерного оркестра (минимум педали), а в вокальных произведениях К. Дебюсси аккомпанемента в прямом понимании, не существует. Голос вплетается в инструментальное сопровождение и становится частью тембровой партитуры. Педаль здесь щедро используется, чтобы создать эффект бесконечности переливающихся гармоний. При изучении музыкальных произведений различных стилей и жанров необходимо помнить о таких элементах исполнительства как фактура, аппликатура,

штрихи, применение пианистических приемов. Фактура сохраняет черты того или иного музыкального стиля. Например, в романсе С. Танеева «Когда кружась, осенние листья» с помощью гитарного сопровождения создается тонкая стилизация ранней русской элегии.

С помощью фактуры можно достигнуть зрительной наглядности и необыкновенной трепетности, например, в романсе М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье».

3.5. Исполнительское творчество.

Природа музыки предполагает постоянное воспроизведение, что воплощается в исполнительском искусстве. Именно в процессе музыкального исполнительства происходит встреча всех субъектов музыкальной культуры (композитора, исполнителя, слушателя). Как известно, целью исполнительской деятельности является активное воздействие на художественное сознание слушателя. Действительно, специфика музыкального исполнителя включает в себя постижение результатов художественной деятельности автора муз. произведения, а с другой - донесение муз-поэтического образа до слушателя на высоком исполнительском уровне. Выступая в разных концертных залах, концертмейстер должен уметь приспособиться к новой акустике, он отвечает за динамический ансамбль, баланс звучности, метроритмическую основу. Задача концертмейстера помочь хору воплотить все идеи и замыслы, заложенные в произведении. Концертмейстер синтезирует в себе абстрактное и конкретное мышление в их специфическом взаимодействии. Содержание конкретного произведения развивает творческое воображение, которое в свою очередь способствует развитию творческого мышления, навыка импровизации.

4. Заключение.

Концертмейстерское мастерство - уникальная форма профессиональной муз. творческой деятельности. Профессиональные навыки, постоянное обновление репертуара, исполнительская деятельность, стремление к познавательной деятельности - все это предпосылки для формирования профессионального концертмейстера, ведущего активную музыкально-творческую деятельность. Концертмейстер должен любить и уметь играть в ансамбле, обладать хорошими пианистическими способностями, свободно читать с листа, транспонировать, владеть прочными знаниями в области музыкального искусства. Наличие концертмейстерских навыков и умений является важным условием для музыкального творчества, оно дает широкие возможности для проявления своего «Я», оно способствует яркой музыкальной и педагогической, исполнительской деятельности. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа муз. произведений. Для педагога концертмейстер-правая рука и первый помощник, для солиста - наперсник его творческих дел, наставник, друг, тренер, педагог. ПРАВО на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер-право завоевывается

Авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. КОНЦЕРТМЕЙСТЕР должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха-аплодисментов, почестей, званий. ОН всегда остается в тени, его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1. А. Люблинский. Теория и практика аккомпанемента. Музгиз 1981г.

2. Е. Шендерович. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора. Музгиз 1987г.3. Л. Яновская. Концертмейстерский класс: учебно-методическое пособие. ЧГАКИ, 2004г.
4. Шамаева Р. М. Креативность в музыкальной культуре. Челябинская муз. академия культуры и искусства. Челябинск 2010г.
5. Чепуров В. Музыка-в школе. Просвещение .1983г.
6. Е. Шендерович. В концертмейстерском классе, Музгиз 1996г.
7. Шамаева Р.М. Принципы и методы совершенствования профессионального мастерства с детским хором. Учебное пособие. ЧГАКИ. Челябинск .2007г.
8. Алиев Ю. Б. «Настольная книга школьного учителя музыканта.Музыка.Москва.2004г.
9. А. С. Аренский, Детские песни, М. Музыка, 1996г.
10. Ф. Д. Брянская. Формирование и развитие навыка чтения с листа в первые годы обучения пианиста. 2007г. Издательство «Классика ХХІ век».
11. В. Кононенко «Искусство концертмейстера в профессиональном образовании учителя музыки» М. 2005г. 2008г. Музгиз Москва.
12. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. Диссертация д-ра фил. наук Ленинград 1963г.
13. Шиповская Л. П. Музыка как феномен духовной культуры: Диссертация д-ра фил. наук М.2005г.