Светлана Викторовна Елагина

"Детская школа искусств №1"
г.Саров

 Роль концертмейстера ДШИ на уроках хора младших классов

Введение

 Художественная практика концертмейстера представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыканта. Концертмейстер необходим на уроках хора, хореографии, вокала, на уроках с инструменталистами. На долю концертмейстера выпадают подчас такие сложные художественные задачи и такие большие эмоционально-физические нагрузки, с которыми справится может не каждый профессиональный музыкант. Как правило, это относится к концертным выступлениям на различных конкурсах и фестивалях или на всевозможных школьных и городских концертах.

 Профессия «концертмейстер» существовала с давних пор. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка так называемых свободных художников. Их готовили к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Готовили музыкантов, как к сольному, так и к ансамблевому исполнительству, концертированию с оркестром, учили дирижированию, аккомпанементу певцам и инструменталистам. Примером может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М. Мусоргского, Ф. Блюменфельда и многих других. Со временем, в средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства, что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Впечатляющие результаты в аккомпаниаторском искусстве достигли такие пианисты-концертмейстеры, как М. Бихтер, С. Давыдова, М. Карандашова, А. Ерохина, В. Ямпольский, Е. Шендерович, В. Чачаев и многие другие. Вопросам концертмейстерской деятельности посвятили свои исследования Н. Крючкова в работе «Исскуство аккомпанемента как предмет обучения», А. Люблинский в работе « Теория и практика аккомпанемента», Е. Шендерович в работе «В концертмейстерском классе», Дж. Мур в исследовании «Певец и аккомпаниатор».

 Таким образом, концертмейстерское искусство требует от пианиста специальной подготовки и особого призвания.

 **1.Работа над качеством звукоизвлечения и формой хорового произведения на уроках хора младших классов в детской школе искусств.**

 Также как и дирижеру хора, концертмейстеру необходимо умение контролировать качество исполнения хористами музыкального произведения, подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Для этого очень важно знать основы вокально-хоровых навыков, особенно таких как певческое дыхание, артикуляция и дикция, цепное дыхание, способы звукоизвлечения ( легато, стаккато), мягкая атака звука.

 Знание основ дирижерской техники, таких как «ауфтакт», «точка», «снятие звука», жестов, изображающих штрихи и оттенки в музыке, дирижерских сеток дает возможность концертмейстеру играть «по руке» дирижера, «дышать» вместе с хором, оставаясь при этом в нужном темпе. Очень важно дослушивать окончания фраз, где хористы берут дыхание, «не наступать» на хор. В проигрышах необходимо стремится к сильной доле, не затягивая движение в музыке, ее темп. Например, в песне Б.Савельева и М.Танича «Из чего наш мир состоит» двухтактные проигрыши связывают фразы между собой в единое целое. Играть их нужно выразительно и со стремлением к началу следующей фразы. В качестве проигрыша между куплетами песни используется вступление, в котором все четыре мотива играются одной большой фразой. Вступление играется активно сразу, напевно, нежно. Все шестнадцатые ноты « проговариваются» и в последней фразе вступления играются четко, не ускоряя темп. Последняя нота вступления играется очень мягко. Переход к запеву из четырех шестнадцатых играется чуть сдержаннее, не торопясь. Припев песни играется более ритмично. По необходимости концертмейстер в своей партии проставляет аппликатуру, педаль, а также цезуры, которые есть в вокальной партии. Отдельно следует отметить цезуры, которые ставятся, когда необходимо разделить две гласные буквы. Например, в припеве песни «Из чего наш мир состоит» такая цезура есть.

 Одна из тонкостей концертмейстерского мастерства – умение видеть боковым зрением руку дирижера. Это важно, например, в темповых отклонениях в хоровых произведениях, когда пианисту приходится смотреть то в ноты, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием.

 Умение играть по «руке» дает возможность «идти» за дирижером, ведя за собой весь хор. Если концертмейстер не видит боковым зрением руку дирижера или интуитивно не чувствует его, то он начинает играть сам по себе, то есть сольно. В этом случае, нарушается замысел дирижера, его трактовка хорового произведения. Ведь даже тогда, когда дирижер отлично выполняет свою работу, а концертмейстер играет свое – хористы пойдут за музыкой, то есть за концертмейстером, а не за дирижером. Это касается тех хоровых произведений, где происходит частая смена характера песни или темповые изменения. Например, в «Фантазии на русские народные песни» Хромушина», в романсе С.Рахманинова и Бальмонта «Островок», в хоровом произведении А.Гречанинова и Соловьевой «Подснежник» из сборника «Снежинка» и многих других.

 Таким образом, хор, дирижер и концертмейстер – это единый ансамбль, решающий одну художественную задачу.

 Хоровое произведение всегда начинается со вступления, которое готовит детей к исполнению песни. Поэтому вступление должно быть сыграно максимально выразительно, сразу в нужном характере и темпе. Перед вступлением хора желательно уйти на diminuendo. Например, вступление в песне Г.Струве и В.Степанова «Рыжий пес» играется сразу в основном, подвижном темпе, несмотря на задумчивый, печальный характер, провоцирующий затянуть темп. Обычно все вступления, проигрыши и заключения играются в более яркой звучности, чем остальной музыкальный материал.

Поэтому, там, где вступает хор можно взять левую педаль. Это поможет лучшему балансу между хоровым звучанием и партией концертмейстера, а также поможет смягчить молоточковую природу инструмента. Кроме того, необходимо искать и находить такое качество звука, которое бы соответствовало певучим детским голосам.

 Все проигрыши не нужно затягивать. Их нужно играть с еще большим движением к началу хоровой партии, но не ускоряя темп. Например, проигрыш в песне Дубравина и Суслова «Про Емелю» перед припевом играется как-бы на одном дыхании и готовит отличный по характеру припев песни. Этот прием укрепляет форму произведения, создает непрерывное сквозное развитие, целостность хорового произведения.

 При работе над формой произведения припев последнего куплета полезно транспонировать на малую секунду выше. Это укрепляет форму песни, придает ей законченный характер и подчеркивает кульминацию. Например, в песне Осокиной «Родина», чтобы подчеркнуть значимость слов в припеве («Это Родина, это Родина, несмолкающий смех детей! Это Родина, это Родина , это счастье и мир людей!») необходимо транспонировать припев на малую секунду вверх.

 Дирижер хора, в отличие от дирижера симфонического оркестра, прежде всего, отвечает за качество звука. От концертмейстера же требуется умение слушать и следить за качеством исполнения не только своей партии, но и партии хора. В младшем хоре – это «унисон» или двухголосие. По усмотрению педагога-хоровика работа над двухголосием может проходить по группам голосов или по классам. Работая по классам, в которых присутствуют учащиеся и первых и вторых голосов, работа над чистотой интонирования проходит непосредственно на уроке. Работая по группам голосов, первые голоса занимаются отдельно от вторых. Это дает возможность качественнее и быстрее выучить свою партию. Приблизительно через месяц после начала занятий, проводятся сводные репетиции, где и соединяются голоса. Одна из задач сводных репетиций – работа над качеством двухголосия или унисона. Концертмейстер, наравне с дирижером, участвует в этой работе, прилагая максимум внимания и слуха.

 При разучивании нового произведения, концертмейстер должен уметь ярко подыграть мелодию, не теряя фактуры сопровождения. Важно следить за словесным текстом произведения. Если в тексте слова разделены запятой, то в музыке необходимо сделать короткую цезуру. Кроме смысловой бывает необходима кратковременная цезура для смены дыхания.

 **2. Аранжировка и варьирование фортепианной фактуры сопровождения хоровых произведений, импровизация.**

 В работе концертмейстера часто встречаются такие задачи, как импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторении куплетов. Например, в песне И. Розенштейна «Веселый сапожник» пришлось сочинять заключение, в песне Р.Гаврилова «Зеленые ботинки» - вступление, заключение и сопровождение, вместо которого имелось только буквенное обозначение аккордов. В песне А.Островского и Л.Ошанина «Пусть всегда будет солнце» четыре разнохарактерных куплета. Поэтому, для каждого куплета нужно сочинить фактуру, соответствующую характеру каждого куплета. В песне Ефремова «Ступеньки» пришлось досочинить окончание песни, то есть его расширить для завершенности формы песни.

 Бывает, что при разучивании популярных детских или народных песен не имеется нот с полной фактурой аккомпанемента. Это может быть просто мелодия с аккордовой цифровкой или просто одноголосная мелодия, подобранная с помощью диска, кассеты или через интернет. В этом случае желательно подобрать сопровождение по слуху. В качестве образца для сочиняемого сопровождения может являться фортепианная фактура аналогичного по стилю и характеру хорового произведения данного композитора. Например, сочиненная фактура к произведению Д.Бортнянского «Славу богу, слава в вышних». Такой метод сочинения фортепианного сопровождения позволяет сохранить неповторимый стиль композитора, полнее передать художественный образ, заключенный в песне.

 Можно создать и собственный вариант фактуры, но для этого необходимо освоить фактурные формулы сопровождения мелодий. Такие фактурные формулы имеют ярко выраженный жанровый характер. Это может быть жанр лирической песни, военные песни и марши, песня-вальс и многие другие.

 Умение комбинировать фактуру в одной песне – показатель качества аранжировки. Желательно, чтобы в одной песне было использовано не более двух видов фактур: одна – для запева, другая – для припева. Для образца может служить песня Ефремова «Ступеньки». В запеве этой песни используется пульсирующий аккомпанемент, с вкрапленной в него мелодией. В припеве же фактура аккомпанемента меняется на фактуру песни-польки. Это дает возможность не «перегружать» фортепианное сопровождение.

 Гибкое отношение к фактуре, умение ее аранжировать – одна из задач концертмейстера хора младших классов. Учащиеся младшего школьного возраста еще не могут самостоятельно чисто петь свою партию без поддержки аккомпанемента. Поэтому очень часто приходится буквально «вкрапливать» мелодию и второй голос, если он есть, в партию аккомпанемента. Как правило, это касается всех произведений для младшего хора. Лишь за редким исключением мелодия входит в фактуру аккомпанемента. Например, в песне «Лужица» И.Розенштейна и И.Курлата. Бывает так, что мелодия частично входит в фактуру аккомпанемента и этого уже достаточно для исполнения хористами. Например, в «Легенде» П.Чайковского и А.Плещеева.

 Таким образом, подбор аккомпанемента по слуху, аранжировка фактуры сопровождения, импровизация вступлений, отыгрышей, заключений являются творческим процессом, требующим от концертмейстера самостоятельных музыкально-творческих действий.

**3. Умение «чтения с листа» и транспорт хоровых произведений как необходимый навык в работе концертмейстера.**

 Специфика концертмейстерской работы на занятиях хора в ДШИ требует от концертмейстера мобильности, способности бегло «читать с листа», транспонировать музыку в другую тональность.

 Умение «чтения нот с листа» необходимо для ознакомления с новым хоровым материалом, а также в экстренных ситуациях, когда нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, нужно просмотреть глазами весь нотный текст от начала до конца, отметить тональность песни, размер, темп, динамику, возможные отклонения от основной тональности. Желательно представить характер и настроение музыки.

 Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. И, что особенно важно, поможет лучше сконцентрироваться и настроится на концерте перед исполнением хорового произведения. На концертных выступлениях, перед началом исполнения хорового произведения необходимо мысленно представить все произведение от начала до конца, его характер, обратить внимание на вольты, репризы, пропеть внутренним слухом вступление песни – только тогда начинать исполнение песни. В этом случае, успешное исполнение песни гарантировано.

 Умение транспонировать хоровые произведения в любую тональность – важный аспект деятельности концертмейстера. Такая необходимость вызвана спецификой детского голоса, его ограниченного диапазона. Причем, транспонирование песни можно производить как вверх по тональностям, так и вниз. Например, песня Осокиной «Родина» в тональности соль мажор изначально была низковатой. Я сделала транспорт на малую секунду вверх. И таких примеров можно привести очень много. Песню М.Минкова и Ю.Энтина «Дождя не боимся» пришлось транспонировать из основной тональности ля бемоль мажор на малую секунду и вверх, и вниз пока не выбрали достаточно удобную для детских голосов.

 Задача концертмейстера младшего хора при распевании – транспонировать любые попевки, предложенные дирижером, во всех тональностях. Например: попевку, основанную на мелодии русской народной песне «А я по лугу» транспонировать из основной тональности фа# минор вниз по тональностям до до минора. Или попевку «Зима, зима, к нам в гости пришла» транспонировать из основной тональности ре мажор вверх по тональностям до ля мажора.

 Как правило, приходится транспонировать хоровое произведение на малую или большую секунду вверх или вниз. Но бывает так, что нужно сделать транспорт на малую или большую терцию вверх или вниз, реже на кварту.

 Транспонирование на интервал малой секунды в некоторых случаях можно представить как переход в тональность, смещенную на увеличенную приму (например, переход из тональности до мажора в тональность ре мажор, можно представить как тональность до# мажор). Транспонируя непосредственно на уроке, просто прибавляются диезы к нотам данного музыкального материала.

 При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием: если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом ключе, но с обозначением «на две октавы выше». А при транспонировании на терцию вниз, все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже». Желательно, все сделанные варианты песен в транспорте, записать, чтобы выбрать из них наиболее подходящий для концертного исполнения.

 Таким образом, без навыка «чтения с листа» и умения транспонировать хоровые произведения в необходимые тональности деятельность концертмейстера очень проблематична.

**4. Работа концертмейстера на уроках хора в отсутствии руководителя.**

 Иногда случается так, что концертмейстеру приходится вести урок хора самостоятельно, без преподавателя. В этом случае, от концертмейстера требуется умение переключится на работу с учащимися, в частности, с хоровым детским коллективом . Концертмейстер проводит все подготовительные упражнения и распевки самостоятельно, повторяет слова песен, разучивает с учащимися их партии. Как правило, в младшем хоре – это унисон, и по прошествии времени – пение подголосков и пение на два голоса.

 При разучивании нового произведения, концертмейстер показывает его, дублируя вокальную мелодию фортепианной партией. Этот прием требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с маленькими хористами, еще не имеющими устойчивой интонации. Затем внимательно, по-куплетно произносится текст песни в правильном метро-ритме. Концертмейстер обращает внимание на смысловые особенности текста песни, сравнения, аллегории. Если что-то учащимся непонятно, то нужно объяснить и постараться запоминать наизусть текст песни. Затем концертмейстер играет одну вокальную строчку, подпевая вместе с учащимися. При этом нужно запоминать, в каких местах располагаются цезуры (чтобы взять дыхание), где возникают замедления, ускорения и кульминация.

 При разучивании двухголосия, каждый из голосов лучше играть разными руками. Чтобы помочь хористам правильно выдержать длинные ноты, необходима пульсация на этих длинных нотах. Этот прием применяется при разучивании и одноголосия, и двухголосия. Например, в «Легенде» П.Чайковского и А.Плещеева половинную ноту, залигованную с восьмой нужно пульсировать четвертями. В конце песни, когда хористы тянут длинную ноту, концертмейстер должен постараться как можно быстрее проиграть свою партию, чтобы у хористов хватило дыхания до конца фразы.

 Необходимо помнить, что главная задача младшего хора – чистое интонирование и правильно сформированные вокально-хоровые навыки. В этой работе необходимо учитывать степень развития слуховых и певческих данных детей, особенности дыхания и артикуляции, интонационные трудности в работе над хоровым произведением и методы их преодоления. В работе над вокальной партией песни полезно использовать прием пения «про себя» с четкой артикуляцией, а также прием вычленения неудобного скачка в мелодии со словами вместе, и проучивание его, как распевку. Разучивать вокальные партии желательно по-фразно.

 Таким образом, при работе над вокальными произведениями на уроке концертмейстеру необходимо использовать те же приемы и методы обучения, какие использует преподаватель хора, так как работа концертмейстера неразрывно связана с деятельностью хорового дирижера.

**Заключение**

 Роль концертмейстера в детской школе искусств очень значительна. В детской школе искусств концертмейстер на уроках хора не только разучивает с учащимися вокальные партии и аккомпанирует на репетициях и концертах, но и контролирует качество исполнения хористами музыкального произведения, помогает дирижеру в распевании хора, а также во время сводных репетиций при подготовке к концертному выступлению.

 Работа концертмейстера в школе искусств заключает в себя и творческую , и педагогическую деятельность. От концертмейстера хора требуется владеть ансамблевой техникой, знать основы вокально-хорового искусства, владеть навыками чтения с листа и транспонирования произведений, а также по импровизационной аранжировке на фортепиано. Специфика работы концертмейстера требует от него умения в случае необходимости переключится на работу с учащимися, в частности с хоровым детским коллективом. Здесь полезно знания по педагогике, сольфеджио, анализу музыкальных произведений в их взаимосвязях.

 Специфика деятельности концертмейстера в работе с хором почти не затрагивается в литературе. Здесь следует отметить очень краткие заметки, принадлежащие А.С.Осиповой, О.А.Абрамовой, Т.Стрельцовой, Е.Кубанцовой. Сколько-нибудь серьезные, содержательные публикации на эту тему отсутствуют.

**Список используемой литературы:**

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность//Музыка в школе. – 2001. - №2. –С.38-40.

2. Щетинин М.Н. Дыхательная гимнастика А.Н.Стрельниковой. – М.:Метафора, 2003.

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. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа//О работе концертмейстера/Ред. – сост. М, Смирнов. О М.:Музыка, 1974. – С. 88-110.

6. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента//о мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С.31-48.

7. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М.: Музыка, 1961 .

8. Живов Л. Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами Глинки//О работе концертмейстера: Сб. статей /Ред. М.Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.9-35.

9. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах//О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов/отв. ред.Т.Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – с.59-73.