Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Феодосийская детская музыкальная школа № 2»

МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД

для участия в I Межрегиональных фортепианных ассамблеях для преподавателей ДМШ/ДШИ, а также преподавателей и студентов учреждений среднего и высшего образования, реализующих программы в области искусств на тему:

«Особенности работы концертмейстера над вокальным произведением»

(на примере работы с учащимися класса академического вокала)

Выполнила концертмейстер
высшей квалификационной категории
МБУДО «Феодосийская ДМШ № 2»
Макухина Марина Валентиновна

12.10.2026 г.
Феодосия

I. Введение

Профессия концертмейстера является наиболее распространенной среди всех пианистических специальностей. Концертмейстеры традиционно работают в классах оркестровых и народных инструментов, сольного пения, хоровом, хореографическом и других классах. При этом концертмейстерское искусство становится доступным не каждому пианисту: оно требует особого склада исполнительской индивидуальности, незаурядного мастерства, общемузыкальной традиции и умения совместно общаться, творить и поддерживать музыку. Чтобы стать хорошим концертмейстером, пианисту необходимы следующие качества: общая музыкальная одаренность, развитый музыкальный слух, творческое воображение, умение охватить форму произведения в целом, артистизм, способность проникнуть в «сердцевину» авторского замысла и убедительно воплотить упомянутый замысел в концертном исполнении, а наряду с этим, разумеется, уверенное владение инструментом.

Способность бегло читать с листа считается одним из главных качеств хорошего аккомпаниатора, поэтому как говорил выдающийся музыкант, педагоге и учёный Мстислав Смирнов «при подготовке молодых концертмейстеров» настоятельно рекомендуется «уделить особое внимание развития навыка чтения с листа. Е.Шендерович относит «умение быстро ориентироваться в тексте» к числу важнейших навыков концертмейстера. Это умение в дальнейшем «формирует и ряд других качеств, при которых охват концертмейстером музыкального произведения будет как бы опережать намерения солиста». Аккомпаниатор не может быть «весь в нотах с головой», он должен постоянно наблюдать за исполнительским процессом вокалиста – лишь в этом случае концертмейстер оказывается «по-настоящему удобным партнером», способным предугадывать намерения солистов.

Точность интерпретации в большой степени зависит от концертмейстера, от его чуткости, умения дополнить сольную партию, создать условия для раскрытия содержания произведения и исполнительских возможностей солиста.

II. Основная часть

При изучении вокального произведения концертмейстером, необходимо, прежде всего, осмысленное и по возможности эмоциональное прочтение литературного текста. Выразительная декламация с выявлением смысловых кульминаций, особенностей фонетики и ритма стиха поможет концертмейстеру более точно интерпретировать фортепианную партию в сочетании с голосом.

Концертмейстеру следует обращать внимание на вокальную партию, интонировать мелодию голосом или исполнять её на фортепиано с одновременным чтением литературного текста. При этом концертмейстер должен определить характер мелодии, её динамический диапазон, найти кульминационные точки, цезуры, моменты смены дыхания.

После этого концертмейстер может приступать к изучению фортепианной партии: определить её ладовые особенности, типы фактуры и т.д. Над аккомпанементом концертмейстер работает так же, как и при изучении сольной фортепианной пьесы, но с учётом вокальной партии. Большое значение при разучивании аккомпанемента приобретает интерпретация фортепианного вступления и заключения произведения, а также сольных фортепианных интерлюдий.

Весьма большую роль играет концертмейстер в ознакомлении и изучении нового произведения с певцом. Начинаю работу над новым произведением концертмейстер, прежде всего, должен предоставить возможность певцу услышать произведение в целом, так как содержание вокального произведения раскрывается не только через музыку, но и через слова. Вообще, главное в вокальном произведении – слово. Поэтому работа концертмейстера должна быть подчинена раскрытию образно-смыслового потенциала словесного текста: последний внимательно изучается в отдельности, затем – во взаимодействии с музыкой. Концертмейстер должен чувствовать слово так же глубоко, как и певец. И тем самым помочь певцу уяснить художественную задачу произведения. Концертмейстер либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо

продублировал мелодию на фортепиано вместе с аккомпанементом. Это важный момент, в особенности для начинающих певцов (учащиеся ДМШ), их нужно познакомить с композитором и стилем, в котором написано произведение, изначально приучить осмысленно и по возможности эмоционально читать литературный текст. Затем, чтобы правильно учили мелодию, внимательно разобрать все штрихи и нюансы произведения. Также, если нужно подобрать нужную тональность произведения для определенного ученика с учетом голосовых и диапазонных возможностей вокалиста.

На протяжении работы с учеником над вокальным произведением, стоит всегда помогать вокалисту прочувствовать образ, содержание и дать понять настроение всего произведения. Исполняя фортепианную партию, концертмейстер должен сочетать свою чуткость с дирижерской инициативой. В процессе работы над произведением, концертмейстер должен следить за точностью воспроизведения звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, чистой интонации, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Чтобы квалифицированно работать с солистом, необходимо знать диапазоны голосов, характерные для голосов тесситуры, особенности певческого дыхания и т.д.

Работая с солистом, концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению.

Следует всегда обращать внимание в целом на баланс между концертмейстером и певцом. Это очень сложно для аккомпаниатора, в особенности с начинающими певцами. Когда сам играешь тише, то и они также начинают петь тише и наоборот. Стоит особо внимательно слушать баланс в ансамбле, если ребенок тихо поет, постараться поддержать его, сыграв в нужный момент мелодию, а также слова. Зачастую, многие из начинающих певцов и не только, «висят на руке концертмейстера» и поэтому

приходится держать их на себе, вести. В таких случаях очень важно концертмейстеру смотреть все три строчки.

Аккомпанемент, включающий и дублирующий вокальную партию голоса, требует особого внимания. Концертмейстеру необходимо учитывать свободу интерпретации вокальной партии солистом, моменты смены дыхания, возможные отклонения, вызванные необходимостью смыслового прочтения литературного текста.

Агогика составляет неотъемлемое свойство ритма, отличающее его реалистическую природу от математической формулы метра. Мельчайшие агогические отступления – это индивидуальное видение, ощущение и вкус исполнителя, это выразительность музыкально-речевого произнесения. Чуткий концертмейстер способен ощутить артистические намерения солиста и, следовательно, воспринять агогические отступления как логическую смысловую оправданность.

Помимо создания художественной обусловленности агогических отклонений вообще и необходимости агогической синхронности с солистом в частности, задачу концертмейстера значительно осложняют разные интерпретации.

Продолжая тему баланса, следует помнить, что, аккомпанируя в произведении, требующем определенных задач вокалисту с не очень ярким тембром, концертмейстер значительно ограничен в верхнем диапазоне динамической градации (т.е. он не может выйти, условно говоря, за рамки mf, а то и mp), и тут важно, насколько концертмейстер может все это прочувствовать и сыграть нужным туше для достижения контрастного динамического диапазона. Во всех случаях, когда аккомпанирующие гармонического голоса расположены в обеих руках, аккомпанемент в правой руке (тот, что ближе к мелодии) надо играть тише, чем аккомпанемент в левой. Это закон регистровки.

Сама тема баланса – одна из главных проблем, волнующих аккомпаниатора. Так как в вокальной музыке ответственность за достижение звукового баланса несёт аккомпаниатор. Основными параметрами, которыми

должны руководствоваться концертмейстер для достижения правильного звукового баланса являются:

-качество голоса (его масштаб, тембр);

-тесситура;

-стиль произведения;

-качество аккомпанирующего инструмента – фортепиано.

Но в независимости от возраста, аккомпаниатор и вокалист должны оставаться равноценными партнерами в ансамбле, тем более что в вокальной музыке ответственность за достижение звукового баланса несёт аккомпаниатор.

Другой важный аспект, на который стоит обращать внимание концертмейстеру – это на произношение вокалиста (в первую очередь на гласные – это звуки, на которых происходит само пение, но оно возможно и на некоторых согласных, называемых сонорными). А если произведение на иностранном языке, нужно проследить за правильным произношением на том языке, на котором исполняет солист. Концертмейстер, работающий с вокалистами, обязан разбираться как в элементах вокальной техники, так и в вопросах дикции, орфоэпии – во всём том, что составляет предмет и сущность певческого искусства.

Следует различать характер интонирования восходящих и нисходящих интервалов. Чтобы добраться наверх, преодолеть интонационное напряжение, требуется время: чем удаленнее верхняя нота интервала, тем больше времени надо, чтобы «завоевать её». Такое ощущение широкого интервала, как ритмически более протяжённого, имеет в своей основе естественное вокальное интонирование. Ведь певцу, чтобы взять широкий восходящий интервал, требуется некоторое физическое напряжение, он делает определенное усилие, которое в условиях фортепианного звучания может быть выражено средствами исполнительского ритма. Такая ритмическая «обрисовка» интервала – очень тонкий способ. Он не должен ощущаться как задержка, особенно перед сильным временем.

Усилия, затрачиваемы певцом для достижения плавного льющегося мелодического потока, концертмейстер должен передать посредством гибкого исполнительского ритма, чутких динамических нюансов и многообразных штрихов. Тогда возникает иллюзия пения на фортепиано.

Концертмейстер, как никто, должен осознавать динамическую условность (сопоставление forte и piano) и не трактовать прямолинейно динамические обозначения, проставленные в нотах, т.к. это немаловажный фактор для выстраивания динамического баланса.

И здесь актуальна тема дыхания. Концертмейстер должен верно ощущать запас дыхания у вокалиста. Если певец хорошо владеет дыханием – пианист должен играть свою партию в нужном темпе. Если концертмейстер чувствует, что дыхание у певца короткое, то можно ускорить темп. В таких моментах нужна поддержка аккомпаниаторам вокалиста уже с самого вступления произведения, играя определённый темп, пианист показывает сразу же как дальше начать и продолжить певцу.

На протяжении каждого повтора и разучивания произведения, будь то с учеником или с профессиональным певцом, следует всегда помогать певцу чувствовать внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодии и помочь разобраться в интонационных изгибах мелодии.

Умение аккомпанировать высокохудожественно и эмоционально заинтересованно, на удержанном (не перекрывающем солиста) звучании – это высокое искусство аккомпанемента.

Также концертмейстеру необходимы навыки транспонирования, поскольку в вокальных классах часто возникает необходимость подбора тональности, наиболее удобной для голоса солиста. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. И здесь решающую роль приобретает внутренний слух, осознание функциональных связей гармонического сопровождения и т.д.

III. Выводы

Концертмейстер, работающий в классе академического пения, будучи помощником преподавателя по вокалу, помогает ученику выучивать репертуар, а также усваивать все замечания преподавателя. На всех этапах работы над вокальным произведением концертмейстеру и певцу следует ориентироваться на раскрытие образной стороны исполняемых произведений и достижение исполнения высокого художественного уровня. Совершенно очевидно, что только знание законов вокальной технологии, законов построения вокальной фразу позволит концертмейстеру достичь агогической синхронности с певцом при исполнении вокальных произведений. Поэтому певцу, преподавателю по постановке голоса и концертмейстеру нужен сбалансированный и чёткий план над произведением для достижения результата.

IV. Список использованной литературы:

1.Вопросы концертмейстерского мастерства / Сост. М. Полищук. Собрание высказываний выдающихся музыкантов по некоторым вопросам искусства концертмейстера. – М., 2007

2.Кубанцева Е. Концертмейстер в камерно-вокальном исполнительстве // Концертмейстер: призвание и профессия: сб. науч.-метод. Ст. Н.Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2000

3.Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. / Ленинград: Музыка. Ленингр. Отделение, 1972

4.Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М., 1987

5.О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. Сб. статей. – М., 1974

6.Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога – М., 1996.

7.Энциклопедический словарь – 2009. URL: http:// dic.academic.ru