

Государственное бюджетное профессиональное  
образовательное учреждение  
«Тверской музыкальный колледж имени М.П. Мусоргского»

***«Развитие необходимого  
комплекса умений и навыков  
концертмейстера-пианиста»***

**Методическое пособие  
для студентов пианистов 2-4 курсов, изучающих  
дисциплину «Концертмейстерский класс»  
( из опыта работы концертмейстера)**

**Составитель: Журавлева Елена Владимировна,  
преподаватель и концертмейстер Тверского музыкального  
колледжа имени М.П. Мусоргского**

г. Тверь, 2019

## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Часть 1. Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера.....</b>	<b>7</b>
<b>Часть 2. Особенности работы концертмейстера с вокалистами.....</b>	<b>13</b>
<b>Часть 3. Особенности работы концертмейстера с солистами- инструменталистами.....</b>	<b>24</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>28</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>29</b>

## **«Музыка - ты та страна, куда не попадешь не маясь...»**

**Эдуард Асадов**

### **Введение**

Изучение дисциплины «Концертмейстерский класс» - сложный, интересный процесс формирования и развития важнейшего навыка любого пианиста – концертмейстерского мастерства, важной и неотъемлемой части профессионального мастерства, требующей высокой музыкальной, художественной культуры и особого призвания. Квалификация «концертмейстер» является обязательной для выпускников музыкальных колледжей и консерваторий. Практически все выпускники пианисты работают концертмейстерами в различных классах вокала, с инструменталистами, в оркестрах, в различных оперных театрах и других учреждениях культуры. Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, различные дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища, колледжи, вузы. Профессия «концертмейстер» предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, чувством формы, способностью охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве. Велика роль понимания ансамблевых задач, совместного общения, понимания музыкального образа, умения «поддержать» и «не помешать партнеру». На самом деле главная роль концертмейстера сводится к следующей роли - он - пианист, дирижер, педагог-репетитор, художественный руководитель ансамбля, психолог. Современные требования к концертмейстеру предполагают определённый универсализм, учитывающий два аспекта обучения в концертмейстерском классе: получение специальных и фундаментальных знаний. Существует

суждение, что яркий исполнитель-солист не может быть хорошим концертмейстером, он не способен услышать солиста так как все равно будет солировать, т.е. «мешать солисту». Конечно, встречаются и такие случаи. Но любому пианисту, получившему знания концертмейстерского мастерства и умеющему применять их на практике, доступны любые аккомпанементы и умение играть в ансамбле. Отсюда и вытекает великая роль концертмейстера, как равного участника вокального или инструментального ансамбля.

В этой работе я попробую обобщить некоторые проблемы подготовки концертмейстеров, обозначить главные профессиональные правила, знание которых помогут начинающим концертмейстерам ощутить себя полноправными участниками процесса рождения музыкального образа.

Заглянем в историю. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников (так называемых свободных художников) к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанеента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М.Мусоргского, В.Сафонова, Ф. Блюменфельда. Великие советские пианисты Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер, Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов - ансамблистов. Выдающийся английский пианист Дж. Мур выступал аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д.Фишер-Дискау, Э. Шварцкопф, Э. Минухин. Со временем исторически

объективные процессы обусловили тенденцию узкой специализации (в средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства), что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому - выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М. Бихтера, С.Давыдовой, М. Карандашовой, А. Ерохина, В. Ямпольского, Е. Шендеровича, В. Чачавы и др.

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» и Е.Шендеровича «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Немало ценного материала, в том числе практических советов концертмейстерам содержится в книге Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор». Полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами, и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержатся в статьях Л. Живова, Т. Чернышовой, Е. Кубанцевой, И. Радиной. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок. При этом внимание обращается на содержание, композиционную структуру, характер фактуры, особенности поэтического текста, специфичность партии певца. Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами – единичны. Так о концертмейстерстве в классе струнных смычковых инструментов ведут речь Е.Шендерович, С.Урываева, Г. Брыкин.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в учебном учреждении занимает важное место. Концертмейстер совместно с педагогом приобщает обучающегося к миру прекрасного, помогает ему выработать навыки игры в ансамбле, развивает его общую музыкальность.

Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями. Как пишет известный музыкант А. Готлиб в своей книге «Основы ансамблевой техники»:

« Пианиста-солиста хочется уподобить чтецу, пианиста-ансамблиста – актеру, участвующему в спектакле. Чтец адресует свое выступление непосредственно аудитории, актер- партнеру. Чтец исполняет произведение целиком, актер- свою роль, то есть часть целого»;

«Созидательная атмосфера камерного музицирования возникает при наличии у музыкантов некоторых особых качеств. Пытаясь определить эти характерные, специфически ансамблевые исполнительские качества, вспомним об отличии талантливого рассказчика от талантливого собеседника. Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно – искусство слушать. При совместном музыкальном исполнении равно необходимо и умение увлечь партнера своим замыслом, передать ему свое видение музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний и умение увлечься замыслом партнера, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своими,- вжиться в них».

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что бесспорно концертмейстер должен быть наделен определенными способностями. Но и не менее важно знать основы ансамблевой игры, правила ансамблевой игры, законы ансамблевой игры.

## Часть 1

### Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера

Какие качества и навыки необходимо воспитать у концертмейстера? Самое главное, без чего не может состояться любой музыкант-инструменталист – это хорошее владение инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, так как ему постоянно будет «мешать» фактура аккомпанемента. Но и хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, если не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией соло и партией аккомпанемента. Главное – научиться владеть необходимым **арсеналом пианистического мастерства**. Вот не полный список важных умений и навыков, который включает в себя такие важные понятия как:

- *владение навыками звукоизвлечения*
- *владение средствами выразительности*
  - *фразировка*
  - *мелодия и аккомпанемент*
  - *динамика*
  - *педализация*
  - *дыхание*
  - *вертикаль и горизонталь фактуры*
- *владение навыками фортепианной техники*
- *владение метроритмом*
- *владение техникой различных штрихов*
- *владение мастерством грамотной аппликатуры*

Концертмейстер должен обладать хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно различную многострочную партитуру, видеть и слышать в ней главное и второстепенное. Специфика работы концертмейстера состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом. Рассмотрим некоторые важные общие аспекты работы концертмейстера.

### **Знания и умения, необходимые концертмейстеру:**

**1. Умение читать с листа** фортепианную партию любой сложности. Этот навык является существенным элементом подготовки пианиста-концертмейстера. Для его приобретения необходима каждодневная работа(начинать надо с легких произведений, написанных в медленном темпе, с последующим усложнением фактуры).Чтение с листа помогает понимать смысл нотного текста, его роль в построении целого. Играя аккомпанемент, необходимо учиться видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

**2.Умение транспонировать (транспозиция).** Навыки транспонирования необходимы концертмейстеру в его практической работе. Как показывает опыт, важным условием успешного транспонирования является хорошее усвоение курса гармонии.

Развитию навыка транспозиции следует уделять достаточно времени, начиная с самых простейших аккомпанементов и на самые малые интервалы- сначала на малую секунду, затем на большую секунду. При



транспорте на терцию надо освоить облегчающий прием: при транспорте вверх – все ноты скрипичного ключа читаются как в басовом; вниз – все ноты басового ключа читаются как в скрипичном ключе.

Одним из сложнейших моментов транспонирования считается транспорт на кварту( это необходимо при игре с различными духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами и хоровыми коллективами).

### **3. Владение навыком транскрипции.**

Транскрипция это переложение музыкального произведения( аранжировка) или его концертная обработка. Особенно этот навык необходим для работы с вокалистами, когда необходимо при изучении произведения играть партию аккомпанемента и партию солиста. Для студентов важно научиться в достаточно простой манере соединить в своем исполнении представленный аккомпанемент и партию солиста( или ансамблистов). При этом необходимо очень точно без изменения исполнить все в заданном темпе и с точным ритмическим рисунком. Нельзя не отметить значение роли транскрипции в развитии фортепианного исполнительского искусства. Само значение транскрипции перешло из разряда переложения в яркие концертные обработки. Самое яркое развитие получили фортепианные транскрипции Ф.Листа( особенно песен Ф. Шуберта, каприсов Н.Паганини и фрагментов из опер В.А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верди). Известный композитор Ф. Бузони прославился транскрипциями произведений И.С. Баха. Л. Годовский - обработками клавесинных пьес XVII-XVIII вв., этюдов Шопена и вальсов Штрауса. Эти транскрипции представляли собой яркие концертные обработки известных произведений, и явились примером в основном яркого исполнительского мастерства.

### **4. Владение навыками игры в ансамбле.**

Более конкретно мы рассмотрим необходимые навыки игры в ансамбле чуть ниже.

**5.Обладать общими знаниями** истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образ исполняемых произведений.

Главное – стремление к познанию. Чтобы стать хорошим концертмейстером, необходимо накопить большой музыкальный репертуар, знать музыку различных эпох и стилей. 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 должен постоянно расширять свой опыт и понимать особенности каждого вида исполнительства. Каждое соприкосновение с любым аккомпанементом расширяет кругозор, обогащает (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). Необходимо помнить, что пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста (ансамблистов). Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла исполняемого произведения и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

### Качества, необходимые концертмейстеру:

- 1) **внимание** – это особое качество. Без внимания невозможно обучение. Для музыканта внимание особо важная сторона его деятельности. Внимание исполнителя многогранно: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. Важно постоянно контролировать педаль, звуковой баланс (он составляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедение у солиста; воплощение единства художественного замысла и еще целый комплекс исполнительских задач. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил;
- 2) **мобильность, быстрота и активность реакции.**  
Это важнейшие качества. Концертмейстер обязан в случае потери текста вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу;
- 3) **воля и самообладание** – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что бесспорно концертмейстер должен быть наделен определенными способностями. Но и

не менее важно знать основы ансамблевой игры, правила ансамблевой игры, законы ансамблевой игры.

**Важные составляющие основы ансамблевой игры:**

1. **Единство образа**
2. **Синхронность звучания**
3. **Единство динамики**
4. **Единство штрихов**
5. **Единство темпа и ритма**

Рассмотрим все составляющие в контексте общих требований( правил) ансамблевой игры.

**Единство образа**

Главная задача исполнителей передать образ, содержание произведения. Единство образа исполняемого произведения, единство передачи этого образа всеми участниками ансамбля является главным и первым звеном в начале пути совершенствования ансамбля. Если у исполнителей не будет этого главного совместного прочтения произведения – исполнение произведения не состоится. Только поняв образ произведения можно приступить к осуществлению его реализации.

**Синхронность звучания**

Прежде всего это совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей и пауз у всех участников ансамбля. Существует понятие художественного единства, оно является высшим достижением участников ансамбля и включает в себя все понятия ансамблевой игры. Синхронность является первым техническим требованием совместной игры: умение вместе взять и вместе снять звук и т.д..

**Единство динамики**

Каждый музыкант знаком с детства с такими понятиями ,как изменение силы и громкости звучания. Динамика является одним важных компонентов средств выразительности. Динамика тесно связана с понятием оркестровки. Это

обогащает динамику, придает ей разнообразное звучание, насыщает фактуру новыми красками и звуковыми образами. В ансамбле единство динамики очень важно – концертмейстер должен поддержать солиста, продолжить или ослабить впечатление от кульминации. Несогласованная с партнером динамика может сделать исполнение бессмысленным.

### **Единство штрихов**

Особенно важно единство штрихов в инструментальном ансамбле. Выбор штрихов зависит от музыкального содержания и его интерпретации исполнителями. Работа над штрихами - это работа над уточнением музыкальной мысли и содержания. Для этого необходимо точно и достоверно утвердиться в редакции текста всех партий. Если штрихи были важны для композитора, то он очень тщательно выписывал их. Иногда встречаются редакции, практически лишенные обозначений штрихов. В этом случае необходимы знания музыкальной культуры данной эпохи, стиля композитора. Надо учесть, единство в данном случае не означает тождество. Одинаковые нотные обозначения имеют разный смысл для разных инструментов. Важно, что ни один штрих не должен быть случайным, все штрихи должны быть подчинены единой исполнительской идее.

### **Единство темпа и ритма**

Согласованность темпа и ритма является важной составляющей исполнения. Но при определении темпа следует учитывать технические возможности партнера( технические возможности его инструмента, голоса и др.). Часто игра в ансамбле помогает одному из участников преодолеть присущие ему недостатки( неумение держать темп и ритм).

## **Часть 2.**

### **Особенности работы концертмейстера с вокалистами.**

Мы рассмотрели общие понятия необходимых умений и навыков , которыми должен обладать концертмейстер. Изучение концертмейстерского

мастерства начинается со второго курса музыкального колледжа. И первые навыки студент приобретает в работе с вокалистами. И здесь очень важен подготовительный этап, связанный со спецификой работы в классе академического вокала. Одновременно с изучением особенностей работы в классе вокала, необходимо познакомиться с классификатором голосов. Знание классификатора голосов поможет узнать их диапазон, окраску каждого голоса, их достоинства и возможные проблемы. Начиная с XII века существуют четыре категории голосов, которые дошли до нашего времени: **сопрано, альт, тенор, бас**. Эти четыре категории голосов и стали основой современной классификации.

### **Женские голоса**

#### **Категория: сопрано (высокий голос)**

Виды:

- колоратурное
- лирико-колоратурное
- лирическое легкое
- лирическое крепкое
- лирико-драматическое
- драматическое.

**Дискант**— детский высокий голос (у мальчиков и девочек).

#### **Категория: меццо-сопрано (средний голос)**

Виды:

- лирическое
- драматическое.

#### **Категория: контральто (низкий голос)**

**Альт** — объединяет средний и низкий голоса у детей

## **Мужские голоса**

### **Категория: тенор (высокий голос)**

Виды:

- тенор-альтино
- лирический легкий
- лирический крепкий
- лирико-драматический
- драматический
- характерный

### **Категория: баритон (средний голос)**

Виды:

- лирический
- драматический

### **Категория: бас (низкий голос)**

Виды:

- бас-баритон (высокий бас или бас «кантанто»)
- бас центральный
- бас-профундо
- бас-буффо (характерный или комический бас)

Каждая категория голосов имеет свой диапазон с отклонениями в ту или иную сторону. У каждого голоса есть своя «рабочая середина», т. е. тот отрезок голоса, который Н. А. Римский-Корсаков условно называл нормальным, в котором певец чувствует себя наиболее свободно и меньше всего утомляется: приблизительно, эта «рабочая середина» находится между крайними тремя-четырьмя ступенями снизу и сверху. Как правило, все женские голоса нотируются в скрипичном ключе; тенор в сольных партиях и хоровых, при условии отдельного нотоносца — в

скрипичном (звучит октавой ниже); тенор в хоровых партиях на одном нотоносце с басом — в басовом; все остальные голоса — в басовом.

### **Рассмотрим характер звучания каждого голоса.**

#### **Женские голоса.**

Сопрано, самый высокий из категории женских голосов, имеет шесть условных видов, незаметно переходящих один в другой. Поскольку к первым двум видам относится определение «колоратурное», необходимо знать, что такое колоратура или колоратурное пение. В основе слова колоратура лежит латинское слово - «колор», т. е. краска, отсюда произошло итальянское слово «колоратура», что значит «украшение, окраска» (изложение вокальной мелодии, при котором последняя излагается в виде нот мелкой длительности, формируемых во всевозможные виртуозные гаммо- и арпеджиобразные пассажи, с употреблением трелей, форшлагов и прочих фиоритурных украшений). Все сопрано начинают свой общий всем видам диапазон от До первой октавы кончая его До третьей октавы, иногда До-диез третьей октавы (у лирико-колоратурного сопрано и лирического) и лишь колоратурное сопрано может доходить порой до Соль-диез третьей октавы. Ввиду большого сходства колоратурного и лирико-колоратурного сопрано, легкого и крепкого лирического, лирико-драматического и драматического, каждые два, смежных голоса при характеристике будут объединены.

#### **КОЛОРАТУРНОЕ И ЛИРИКО-КОЛОРАТУРНОЕ СОПРАНО**

Колоратурное и лирико-колоратурное сопрано- это самые легкие и подвижные голоса. Отрезок от Ми или Фа первой октавы до Фа—Соль, Соль-диез второй октавы можно считать, «рабочей серединой». Колоратурное и лирико-колоратурное сопрано — это самые легкие и подвижные голоса. Отрезок от Ми или Фа первой октавы до Фа—Соль,



Соль-диез второй октавы можно считать, «рабочей серединой». Оба эти голоса имеют звонкие, блестящие верхи, более холодноватые, приобретающие иногда металлический оттенок у колоратуры и более теплые, более нежно вибрирующие у лирико-колоратуры. Общий характер колоратурной фактуры ; позволяет этим голосам воплощать прежде всего образы молодых героинь. Свойства этих двух видов голосов отражаются и на исполнении ими одной и той же партии: колоратура в ней блеснет легкостью, инструментальной четкостью, особенно в верхнем отрезке, лирико-колоратурное сопрано — теплотой, сердечностью, нежностью. Эти голоса, применяя трели, форшлаги, стаккато, могут довольно точно имитировать смех, пенье птиц, стук дождевых капель, звуки пионерского горна, флейты и т. д.

#### **ЛИРИЧЕСКОЕ ЛЕГКОЕ И КРЕПКОЕ СОПРАНО**

Это легкие голоса, но более компактные, чем два предыдущих вида. Тембр их теплый, задушевный. Диапазон их простирается от До первой октавы до До третьей октавы и даже до До-диез третьей октавы. Рабочая середина от Фа первой октавы до Соль второй октавы. Как и два предыдущих голоса, эти два вида воплощают образы только молодых героинь . Но это героини скорее спокойные с виду, но умеющие любить глубоко и беззаветно. Драматические эпизоды они разрешают только в лирическом плане.

#### **ЛИРИКО-ДРАМАТИЧЕСКОЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЕ СОПРАНО**

Драматическое сопрано представляет собой звонкий и сильный, большого наполнения голос на всем его протяжении от До первой октавы до До третьей октавы. Голос отличается более широкой амплитудой звуковой волны, у него значительно рельефней контраст между Форте и Пиано, значительно большее число выразительных оттенков. Движение голоса не имеет легкости и непринужденности и встречается только эпизодически. Лирико-драматическое сопрано — промежуточный вид между лирическим и

драматическим, но с уклоном в ту или иную сторону, в зависимости каждый раз от данных исполнителя. Поэтому лирико-драматическое сопрано может исполнять партии лирического сопрано, но чаще всего исполняет партии драматического. Нижний отрезок диапазона этого голоса, будучи значительно мощнее и выразительнее, чем колоратура и лирическое сопрано, все же уступает драматическому. Лирические эпизоды у него получаются легче, мягче, чем у драматического, но уже драматически; однако по сравнению с лирическим сопрано на верхнем отрезке у него может быть больше легкости, чем у драматического.

### **МЕЦЦО-СОПРАНО ЛИРИЧЕСКОЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЕ**

Это промежуточный голос между драматическим сопрано и контральто. Встречаются голоса более близкие к сопрано, но не имеющие его предельных верхов, что компенсируется удлинением диапазона внизу, встречаются и более близкие к контральто, которые могут удовлетворительно исполнять партии контральто. Объем их от Ля малой до Си второй; «рабочая середина» от До—Ре первой октавы до Ми-бемоль второй октавы. Эти голоса значительно компактнее, чем сопрано. Разница между лирическим и драматическим заключается в большем или меньшем приближении к сопрано или контральто, что соответствующим образом и отражается на исполнении.

### **КОНТРАЛЬТО**

Контральто — самый низкий из женских голосов(как бы женский бас). Звучание его, особенно в нижнем и среднем отрезках диапазона, очень близко к драматическому тенору. Объем — от Соль, иногда и ниже, малой октавы, до Фа—Соль-бемоль (и выше) второй; «рабочая середина» от Си малой до Ре- бемоль второй октавы. Наиболее характерный массивный тембр между Соль малой и Соль первой октавы. Образы, воплощаемые этим голосом, весьма разнообразны. Это молодые, страстно любящие женщины и

часто встречающиеся в прежних операх старые колдуньи и волшебницы , и юноши. Часто в клавирах контральто заменены меццо-сопрано.

### МУЖСКИЕ ГОЛОСА

#### Тенор-альтино, лирический легкий и крепкий, лирико-драматический, драматический (героический) и характерный тенор.

Тенор — самый высокий мужской голос. Объем голоса от до малой октавы (иногда си большой октавы) до До второй октавы; у тенора-альтино до До-диез второй октавы — Ре второй октавы. «Рабочей серединой» можно считать отрезок от Ми—Фа малой октавы до Фа-диез— Соль первой октавы. Этим голосам свойственна большая подвижность. Хотя они довольно легко справляются с колоратурной техникой, но не в такой степени, как соответствующие им женские голоса.

*Драматический тенор* или, как его раньше называли, тенор «ди форца» (тенор силы), или героический, также свидетельствует об определенных свойствах, а главным образом о все увеличивающейся силе голоса, его мощи, мужественности, решительности.

*Лирико-драматический тенор* — промежуточный между лирическим и драматическим, но в зависимости от субъективных исполнительских данных, приближающийся то к первому, то ко второму. Лирико-драматический тенор имеет те же, в общем, свойства, что и лирико-драматическое сопрано.

*Характерный тенор* может быть и лирическим, и драматическим, но, главное, он за пределы «рабочей середины» не выходит. Свойства характерных голосов, а таковыми могут быть и женские, и мужские, выявляются в процессе исполнительской практики, реже в начале, чаще тогда, когда певец уже владеет мастерством исполнения, но его вокальные возможности подвергаются возрастным изменениям. Специфической особенностью мужских голосов является так называемый фальцетный звук, очень похожий своим тембром на женский голос. Существует и еще прием

пения, присущий всем мужским голосам, это пение «меццо-воче», т. е. вполголоса. Его можно сравнить с засурдиненным звучанием струнных или медных (отчетливо слышится форте, но оно звучит как бы в отдалении, приглушенно). Женским голосам это почти не свойственно.

### **БАРИТОН ЛИРИЧЕСКИЙ И ДРАМАТИЧЕСКИЙ**

Баритон (от греческого баритонос) означает и «низко звучащий» и «тяжело звучащий», низко звучащий, конечно, по отношению к тенору. Баритон является промежуточным голосом между тенором и басом, а точнее — между драматическим тенором и высоким басом, носящим название бас-баритон. Определение «лирический и драматический баритон» возникло несколько десятков лет назад; ранее существовали только теноровый и басовый баритоны. Наиболее звучными нотами можно считать До и Ре первой октавы. Рабочая середина от До малой до Ре—Ми-бемоль. Наиболее звучный отрезок от Си-бемоль малой до Фа первой октавы. Баритон пользуется и фальцетным звуком. Образы, воплощаемые драматическим баритоном чаще всего — сильные характеры: чувство их, даже страсти, нередко являются решающими в их поведении.

### **БАС-БАРИТОН, ЦЕНТРАЛЬНЫЙ, НИЗКИЙ ИЛИ БАС-ПРОФУНДО, ХАРАКТЕРНЫЙ ИЛИ БАС-БУФФО**

Бас —самый низкий из мужских голосов; его тембр сходен с тембром басового тромбона, смягченного виолончелью и фаготом. Но и у этого, самого низкого голоса имеется несколько градаций: от самого высокого вида — баса-баритона до баса-профундо. Объем баса-баритона от Соль (иногда фа) большой октавы до Соль первой октавы. «Рабочая середина» от Си-бемоль большой октавы до Ре первой октавы. Самая звучная нота, как впрочем и у всех басов — До первой октавы. Есть разновидность баса, носящая название бас-кантанта, т. е. певучий бас, это почти бас-баритон, но все же с более компактным и певучим звуком; его

объём может быть и таким, как у баса-баритона, но он может захватить и Фа малой октавы. Существует и бас центральный: его объём может простирается от Ми-бемоль — Ми большой октавы до Фа первой. Наиболее звучным, мощным участком его будет центр — отсюда и его название; у него сочно, хорошо, наполненно звучат ноты от Фа большой до До малой октавы, наиболее сильно звучит следующий участок—от До малой до До первой октавы; нота До иногда звучит «громоподобно». Такому басу поручают репертуар, диапазон которого расположен в нижнем и, главным образом, центральном участке. Рабочей серединой центрального баса можно считать отрезок Соль—Ля большой до Си-бемоль малой или До первой октавы. Бас-профундо теперь почти не встречается; это самый низкий голос с объёмом или от Ля контроктавы или от До большой до, примерно, До—Ре первой октавы. В настоящее время его партии исполняют центральные басы. Особым типом мужских голосов является характерный или бас-буффо. Им может быть любой из перечисленных, чаще всего это исполнители, у которых наиболее выразителен какой-либо один участок, которым лучше и чаще всего и пользуются исполнители. Образы, воплощаемые басом, в большинстве своем герои средних лет, чаще пожилые. Среди них немало положительных, величественных фигур.

Теоретическое и практическое знакомство с классификатором голосов будет полезно и для приобретения соответствующих слуховых навыков, и для знакомства с формой и фактурой целого ряда сольных арий, ариозо, монологов, песен и др.

Е. Кубанцева в своей книге «Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность» выделяет несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения:

- 1) предварительно зрительное прочтение нотного текста, музыкально-слуховое представление;

- 2) первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий;
- 3) ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал;
- 4) выявление стилистических особенностей сочинения;
- 5) отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей;
- 6) выучивание своей партии и партии солиста;
- 7) анализ вокальных трудностей;
- 8) постижение художественного образа сочинения, составление исполнительского плана;
- 9) правильное определение темпа, нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах;
- 10) проработка и отшлифовка деталей;
- 11) репетиционный процесс в ансамбле с солистом;
- 12) воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникать не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Студент должен уметь декламировать поэтический текст с выявлением смысловых кульминаций, особенностей фонетики, ритма стиха. Следует обратить внимание на изучение вокальной строчки, на характер вокальной мелодии, на кульминации и фразировку. Желательно самому пропеть партию солиста со всеми нюансами под свой аккомпанемент. Студент должен разбираться в типе фортепианной фактуры, обращать должное внимание на существующие фортепианные вступления и заключения в исполняемых произведениях. Этот предварительный этап очень важен для начинающего концертмейстера. Только изучив все нюансы

исполняемого произведения можно приступать к исполнению в ансамбле. В процессе работы выявляется соотношение звучания сольной партии и аккомпанемента, динамика и кульминации. В процессе работы с солистом надо обращать внимание концертмейстера на то, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано даст возможность солисту вести правильное звуковедение, оберегает его от «крика». Большое значение для успешной деятельности имеет подбор репертуара в зависимости от индивидуальных особенностей студента. Выбранные вокальные произведения должны соответствовать основным критериям, таким как: художественная ценность, доступность, педагогическая целесообразность, развивающая направленность и т.д. Лучше всего начинать обучение основам концертмейстерского мастерства на примере самых простых аккомпанементов( романсов Булахова, Варламова, Гурилева, Даргомыжского и др.). В процессе работы над произведением нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Необходимо руководствоваться принципом индивидуального подхода к каждому обучающемуся. Поэтому нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех.

Иногда можно работать над произведением по отдельным кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность исполнить все произведение целиком, после чего разобрать на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде. В работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры.

Концертное исполнение - итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и вокалиста над музыкальным произведением. Его главная цель - совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Важным фактором успешной концертной деятельности является умение создать контакт с аудиторией. Этому в немалой степени способствуют профессиональные качества концертмейстера. Во время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и помогает партнёру, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность.

Для певца концертмейстер должен быть равноценным партнёром, разделяющим полноту образного содержания исполняемого произведения. В целом деятельность концертмейстера предполагает наличие таких качеств, как чуткость к партнёру. Во время выступления пианист должен быть предельно внимателен к вокалисту.

### **Часть 3.**

#### **Особенности работы концертмейстера с солистами-инструменталистами**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая



ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса. Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солиста в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. Для этого надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента.

В самостоятельной работе пианист выявляет принципы построения пассажей, определяет опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо знакомится с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

Остановимся на особенностях работы концертмейстера в классе скрипки. Обычно работа обучающегося над пьесой состоит из следующих стадий:

- 1) разбор;
- 2) фрагментарное исполнение;
- 3) исполнение подряд от начала до конца (репетиционное);
- 4) концертное исполнение.

Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементе, соблюдение которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а со скрипачом в особенности. Это темпоритм и динамика. Концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Особого внимания и осторожности требуют различные скрипичные штрихи, встречающиеся в произведениях. Существенно влияют на ансамбль различные фактурные трудности в партии скрипки. Концертмейстер должен быть чуток к любому изменению темпов солиста, связанных с выполнением различных технических сложностей. Бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе.

Ломаные аккорды – еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда солист все как следует озвучит в аккордах, существенно замедлив при этом темп. В фигурации солист как ни в чем ни бывало возвратится к нужному темпу, и пианист должен быть к этому готов. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией.

Трудности встречаются и при окончании пьес кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: смычка, как правило, не хватает. Пианисту лучше не спешить, а скрипачу длить последнюю ноту, насколько это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не прекратится звучание у фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой, не теряя при этом чувство меры. Концертмейстер должен помнить в подобных случаях, что есть предел приспособляемости, который переступать нельзя.

Что касается динамической стороны ансамбля, то здесь следует учитывать такие факторы, как возможности конкретного струнного инструмента, с которым играет концертмейстер. В произведениях, в которых

партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль. В этих условиях хороший концертмейстер должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями солиста.

В работе концертмейстера над инструментальными концертами существует своя специфика. Такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию и возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры – ее незаметность. В произведениях, выходящих за рамки учебного репертуара и имеющих выдающуюся художественную ценность, желательно совсем обойтись без купюр.

Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры бывают очень разными, порой неудобными. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки скрипки или виолончели нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за солистом. Во время концертного исполнения концертмейстер не должен диктовать свою волю солисту, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер должен неотступно следовать за солистом, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Концертмейстер должен быть готов к различным возможным спотыканиям солиста. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает все

погрешности почти незаметными для большинства слушателей. Иногда даже способный исполнитель на струнном инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с солистом, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы. Обобщая можно сказать, что игра в классе струнных смычковых инструментов обогащает тембровые представления и тембровый слух пианиста-концертмейстера и очень развивает его в музыкальном плане.

### Заключение

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что работа концертмейстера включает в себе творческую и педагогическую деятельность. Мастерство концертмейстера предполагает владение ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Пианист должен быть всезнающим по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики. Для солиста концертмейстер – помощник, опора, поддержка. Право на такую роль завоевывается авторитетом умений, знаний, постоянной творческой собранностью, ответственностью. Познав главное – достигнешь высоких результатов в своей трудной и прекрасной деятельности – профессии концертмейстера.

## Литература

- 1) Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – Вып. 2. – С. 66-70.
- 2) Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе – 2001 - № 4
- 3) Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке.
- 4) Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.
- 5) Готлиб А. Д. – Основы ансамблевой техники
- 6) Чишко О. «Певческий голос и его свойства»