

**ГБП ОУ «Тверской музыкальный колледж  
имени М.П. Мусоргского»**

**Методическая работа**

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
СО СТУДЕНТАМИ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ**

**Автор:  
Галахова Т.Б.  
заместитель директора по воспитательной работе;  
концертмейстер**

**г. Тверь  
2016**

## **Особенности работы концертмейстера со студентами в вокальном классе**

Учитывая то, что образование вокалиста, получаемое им в колледже, почти всегда является и его начальным музыкальным образованием, так как многие студенты-вокалисты не имеют музыкальной подготовки, на плечи преподавателя и концертмейстера ложится огромный труд: за время пребывания студента в колледже научить его многому. Нотной грамоте и правильному самостоятельному разучиванию произведения, всем тонкостям вокала, грамотной фразировке и пониманию строения исполняемого произведения, знанию различных музыкальных стилей от старинных до современных, стилевым особенностям, присущим каждому из них.

Это огромный труд на протяжении четырёх лет обучения. Но начинать надо с азов.

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо сопровождения певца на уроках и концертах, входит помощь студентам в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и концертмейстерского опыта, ряда специфических знаний и навыков, а также умения контролировать вокалиста в точности интонирования, во многих других качествах исполнительства. При этом очень важна роль внутреннего слуха концертмейстера.

Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст. Ведь эмоциональный план и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово.

Разучивая со студентом музыкальное произведение, концертмейстер контролирует выполнение указаний преподавателя, данных на предыдущем уроке. Он должен следить за точностью воспроизведения студентом мелодии и её ритмического рисунка, за чёткостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала: особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания.

В процессе работы с вокалистом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, слишком громкий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, а глубокий, певучий звук

фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от резкого форсирования звука.

Концертмейстер должен уметь так сыграть фортепианное вступление к произведению, чтобы за этот довольно короткий по протяжённости музыкальный материал студент смог настроиться на исполнение данного произведения, на присущий ему характер и образ.

Начиная работу со студентом-вокалистом, концертмейстер должен предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно частично поступиться деталями фактуры. Очень важно, чтобы студент с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию произведения. Необходимо увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если вокалист еще не обладает навыками прочтения нотного текста, пианист должен сыграть ему мелодию вокального произведения на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

Выбранные вокальные произведения должны соответствовать основным критериям: художественная ценность, доступность, педагогическая целесообразность. Также нужно чувствовать тонкую грань, через которую не следует переходить в силу неподготовленности или неопытности обучаемого, дабы не переоценить возможности студента и не выбрать для него репертуар, превосходящий на данном этапе его возможности. Результатом пения непосильных, эмоционально насыщенных, широких по диапазону и сложных в музыкальном отношении произведений, исполнение которых требует высокого вокального мастерства и значительной культуры, является большой, часто непоправимый вред. Главным образом это сказывается на наиболее талантливых людях, так как их вокальная и эмоциональная одарённость позволяют им браться за самые трудные вокальные произведения и гарантируют им успех в публичных выступлениях. В итоге студент форсирует и портит свой голос, он начинает переоценивать как свои вокальные данные, так и свои исполнительские возможности. Он приучается поверхностно, формально относиться к изучению художественных произведений. Обычно в таких случаях работа над непосильным репертуаром сводится к бессмысленному и губительному для голоса «натаскиванию», отсутствию глубокого понимания смысла, заложенного в исполняемом произведении. Полезным для данного певца должно считаться лишь то вокальное

произведение, художественную сущность которого он может осознать и полноценно выявить, то есть такое произведение, которое он сможет грамотно, хорошо исполнить.

В процессе разучивания произведения нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех студентов. Пианист должен помнить как студент пел в классе, на уроке с преподавателем, и исходя из этого продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии. В случае прихода на урок вокалиста в утомленном или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей студента, строения певческого аппарата. Если студент не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые использует в классе преподаватель и которые всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить то и другое.

Иногда работать над произведением на занятии начинают по отдельным кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность студенту исполнить все произведение целиком, независимо от того, как он его споет, после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком произведение уже в исправленном виде.

Если вокалист творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания студента, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно. Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей программой.

Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у студентов может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, слишком активная атака звука в начале фраз, поверхностное или шумное, активное дыхание, а иногда и физическое состояние вокалиста в день урока – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с

предыдущими тонами и так далее. Таких способов много. В каждом произведении можно найти приёмы для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии.

Одной из серьезных проблем для начинающего вокалиста часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать студента от небрежного отношения к ритму, обращать внимание на художественное значение того или иного ритмического рисунка. Необходимо объяснить характер ритмического рисунка в связи со словом, его музыкальное назначение. Пунктирный ритм, паузы, ферматы должны стать для вокалиста неотъемлемой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если студент не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, необходимо осознать его, посчитать вслух, а не только запоминать музыку на слух с записей певцов или игры концертмейстера.

Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Концертмейстер должен помочь вокалисту разделить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, разобрался во всех интонационных изгибах исполняемого пассажа.

Концертмейстер предостерегает начинающего вокалиста от бессмысленных жестов во время пения. Лишние движения легко превращаются в привычку и выдают его физическую и вокальную скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем она будет сдержаннее, тем это выигрышнее для солиста, особенно в камерном исполнении произведения. Концертмейстер следит за выполнением данных преподавателем установок правильного дыхания, что очень помогает пению кантилены. Кроме того, ведётся работа над протяженностью гласных. Солист должен пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно к следующей гласной. Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в дикции большая роль отводится именно согласным звукам. Но через этот процесс студент должен пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «не пропетой» гласной, то сможет больше внимания

обращать на согласные, которые больше не будут мешать исполнению кантилены.

Очень важно умение петь legato на фоне аккомпанемента staccato, когда певец как бы противопоставляет своё ведение мелодии партии фортепиано. При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу. Концертмейстер под руководством преподавателя учит вокалиста правильно распределять силу звука в течение всего произведения. Начинающие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать студенту, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос.

Для начинающего вокалиста пение piano представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и сбавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к безопорному пению. Студент еще не настолько опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и piano.

Следует объяснить ему, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах. Тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним звукам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого значительно проигрывает.

Типичная ошибка студентов-вокалистов - петь последний звук фразы или слова громко, не смягчая его, хотя это часто безударный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, немзыкально. За этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить.

В работе над текстом прежде всего надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать ее вычурной, неестественной. Часто студент, увлекшись текстом, начинает «полупение» – «полудекламацию», что приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы.

Нередко студент хорошо вокализует, поет как будто правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Студент должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными.

А бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно неинтересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания

произведения. Студент не понимает, о чём поёт. Преподаватель и концертмейстер должны разбудить воображение студента, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и окрашенного настроением всего произведения.

Помимо всего вышеперечисленного, на концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить студента с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом. Установить творческий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное взаимопонимание и доверие со стороны студента. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, слабости и достоинства. Все певцы, а начинающие в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но и человеческой чуткости. Только в этом случае творческий союз будет плодотворным и принесёт желаемые результаты.