

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

**О РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**КИЕВ 1990**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

О РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

для преподавателей и студентов музыкальных вузов

КИЕВ РУМК 1990

О работе концертмейстера в классе хорового дирижирования:  
Методические рекомендации для преподавателей и студентов  
музыкальных вузов /Сост. А.А.Мирошникова. - Киев, 1990. -  
20 б.

Составитель А.А.Мирошникова, и.о.проф.

Редактор Т.Е.Бочугова

Технический редактор Л.К.Меренкова

Корректоры Л.Г.Брежнева

Т.Н.Неженец

Подп.к печ. 23.08.90. Формат 60x84 1/16. Бумага тип. №1.  
Печать офсетная. Усл.печ.л.1,16. Усл.кр.-отт.1,16. Уч.-изд.л. 1,1.  
Изд. № 1766. Тираж 200 экз. Зак. № 3827. Бесплатно.

---

Республиканский учебно-методический кабинет  
252001, Киев, ул.К.Маркса, 1/3.

---

Харьковское межвузовское арендное полиграфическое предприятие.  
310093, Харьков, ул.Свердлова, 115.

Музыкант, посвятивший себя фортепианному искусству, уже в студенческие годы может определить сферу своей деятельности, где с наибольшей полнотой реализуются его творческие силы и раскроются индивидуальные способности как пианиста.

Даже самые одаренные пианисты, как показывает практика, не ограничиваются только деятельностью концертного исполнителя-солиста. Выпускники высших музыкальных учебных заведений, приступая к практической деятельности, работают в основном либо педагогами, либо, чаще, концертмейстерами.

П и а н и с т - к о н ц е р т м е й с т е р - в настоящее время самая массовая музыкальная профессия. В театрах, филармониях, дворцах культуры, любом музыкальном учебном заведении творческая жизнь немыслима без работы концертмейстера. Поэтому необходимо, чтобы фортепианные факультеты музыкальных вузов тщательнее совершенствовали особые профессиональные качества пианистов, необходимые для концертмейстерской работы.

Профессиональную подготовку пианист-концертмейстер в музыкальных вузах получает в основном в концертмейстерском классе. Главная задача педагога состоит в том, чтобы воспитать у студента творческое отношение к исполнению фортепианной партии в соответствии с принципами ансамблевой игры; развивать практические навыки, необходимые для концертмейстерской работы, опираясь на знания, приобретенные пианистом по специальным и музыкально-теоретическим дисциплинам.

Основное время в концертмейстерском классе отводится подготовке студента к работе с вокалистом, освоению вокального репертуара. В процессе занятий студент получает сведения о классификации певческих голосов, их тесситуре, диапазоне, подвижности, выразительности, о певческом дыхании, дикции и пр. Особое внимание уделяется вопросу с и н т е з а музыкального и литературного текста.

В процессе работы над аккомпанементом инструментальных сочинений пианист постигает особенности звукоизвлечения, диапазона,

тембра, исполнительских возможностей различных инструментов. Ограниченность времени, отведенного учебным планом для занятий в концертмейстерском классе (1 ч в неделю), не позволяет ознакомить студента с другими очень важными направлениями работы концертмейстера.

В нашей стране существует огромное количество профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов, широкая сеть учебных заведений, воспитывающих дирижеров-хормейстеров, и это вызывает острую необходимость профессиональной подготовки пианистов к работе в этой области. Однако опыт показывает, что во всем комплексе сложных задач по подготовке пианиста к концертмейстерской работе слабым звеном является его деятельность, связанная с дирижерским искусством, хоровым исполнительством. Молодые специалисты чувствуют себя неуверенно, испытывают затруднения, связанные с отсутствием целого ряда профессиональных навыков.

Обеспечить полноценную подготовку пианиста к многогранной профессии концертмейстера — профессии, требующей обширных знаний в области различных жанров исполнительского искусства, очень сложно, тем более если ограничиться только занятиями в концертмейстерском классе. Знания и навыки, приобретенные студентами в концертмейстерском классе, могут явиться только отправной точкой для постижения специфики концертмейстерской работы. Большим подспорьем в овладении опытом концертмейстерской работы является концертмейстерская практика, которая осуществляется на фортепианном факультете с 5-го по 10-й семестры. За этот период очень важно ознакомить студента хотя бы с основными, наиболее распространенными видами концертмейстерской работы и особое внимание уделить подготовке к работе в области хорового искусства, связанного и с исполнительством и с воспитанием кадров хоровых дирижеров. В настоящее время в музыкальных учебных заведениях этим почти не занимаются. Поэтому цель настоящих рекомендаций — привлечь внимание преподавателей концертмейстерских классов к этой проблеме и помочь молодым пианистам-концертмейстерам овладеть профессиональными навыками для работы в классе хорового дирижирования.

Концертмейстерская практика на базе дирижерско-хорового факультета прививает пианисту профессиональные навыки. Здесь практикант знакомится с реальными условиями труда концертмейстера.

Это помогает ему разобраться в тех задачах, которые предстоит решать с первых шагов самостоятельной работы.

Пианист-практикант будет чувствовать себя увереннее, если в концертмейстерском классе, начиная с младших курсов, с ним проводятся работы по освоению чтения хоровых партитур. Так, на II курсе параллельно с изучением вокальной и инструментальной музыки можно исполнять двух- и трехстрочные партитуры для однородного состава хора; на III курсе изучать четырехстрочные партитуры гармонического склада для смешанного хора; на IV-V курсах включить в учебные программы четырех- и шестистрочные партитуры со все более усложняющейся фактурой.

На базе опыта исполнения вокальной, инструментальной и хоровой музыки студент-пианист в живом общении с хором и дирижером сумеет почувствовать естественность и свободу метро-ритмического движения музыки, связанной со словесным текстом; отразить в игре специфику тембровой окраски певческих голосов, хорового звучания при различных тесситурных и динамических показателях; ощутить певческое дыхание, исполнительские штрихи хора; донести движение многоголосия по горизонтали и т.д. Играя "по руке" дирижера, пианист овладевает дифференцированным вниманием, направленным на несколько объектов, так как, с одной стороны, ему необходимо охватить глазами и передать в игре многослойность музыкальной ткани произведения, а с другой — видеть во время исполнения дирижера.

Работа в классе хорового дирижирования с учащимся-дирижером проводится на базе изучения и исполнения обширного репертуара: это и хоры *a capella* и оригинальные сочинения для хора с сопровождением, и вокально-симфонические полотна, и оперный репертуар.

Рассмотрим вопросы, связанные с работой пианиста-концертмейстера в классе хорового дирижирования над оперным репертуаром.

Произведения написанные для оркестра, хора и солистов, в классе хорового дирижирования, как правило, исполняются двумя концертмейстерами: на одном инструменте воспроизводится исполнение оркестровой партии, на другом — вокально-хоровая часть сочинения (хор, партии солистов, ансамбли).

Воспроизведение оркестрового сопровождения на фортепиано требует от пианиста высокой профессиональной подготовленности. К этому студента готовят в концертмейстерском классе путем систематической работы над исполнением оперных арий, оперных сцен. Но, изучая

оперную сцену, студент, как правило, ограничивается игрой на фортепиано оркестровой партии, а вокально-хоровая партитура обычно им не исполняется. Вместе с тем вокально-хоровая партитура требует от исполнителя специфических профессиональных навыков, которых, как правило, студент в концертмейстерском классе не получает. Ведь многие эпизоды клавира включают одновременное звучание ансамблей, солистов и хора. Тогда пианисту необходимо: "о х в а т и т ь" п а р т и т у р у, значительно превышающую четырехстрочность, что усложняется отсутствием привычных ритмических группировок и фразировочных лиг; т р а н с п о н и р о в а т ь т е н о р о в у ю п а р т и ю, которая как правило, нотирована в скрипичном ключе, т.е. на октаву выше реального звучания; п е р е р а с п р е д е л и т ь р у к и при "перекрещивании" голосов, когда, к примеру, высокая тессitura у тенора сочетается с низкой у меццо-сопрано, что влечет за собой необходимость теноровую партию играть правой рукой, а альтовую - левой. И при всех этих сложностях пианисту важно отразить главное - певческую природу музыки, богатую палитру ее тембровых красок, находиться в контакте с дирижером и понимать его творческие замыслы.

Для решения таких серьезных задач пианисту потребуется целый комплекс специальных знаний и практических навыков, среди которых важное место занимает исполнение на фортепиано хоровых произведений *a capella*.

В классе хорового дирижирования иногда практикуется постоянное разделение обязанностей концертмейстеров на исполнение оркестровых партий и вокально-хоровых партитур<sup>1</sup>. Такое "сужение" специализации, на наш взгляд, не оправдывает себя, так как при этом затрудняется взаимозаменяемость концертмейстеров и осложняется проведение занятий в случае необходимости с одним концертмейстером. В повседневной работе концертмейстера очень ценным навыком является его умение охватить основной музыкальный материал оперного клавира путем соединения в исполнении фортепианной партии и вокально-хоровой партитуры. Этот навык совершенно необходим концертмейстеру, работающему в средних музыкальных учебных заведениях, где в классе хорового дирижирования исполнение всего изучаемого репертуара возлагается на него одного.

Учитывая реальные условия работы пианиста в классах хорового

<sup>1</sup> См.: Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе: Методические рекомендации по курсу "Концертмейстерский класс" / Сост. А.Н. Мирошникова. - Харьков: КИИ, 1988. - 17 с.

дирижирования, педагог концертмейстерского класса должен требовать от студента при работе над клавиром исполнения не только оркестрового сопровождения, но и вокально-хоровой партитуры. Интересной формой работы в концертмейстерском классе может стать исполнение оперных сцен двумя пианистами. В этом случае исполнение вокально-хоровой партитуры поручают одному студенту, а оркестрового сопровождения - другому. Воспроизведение оперной сцены на двух инструментах позволит, во-первых, слышать оперный клавир в более полном звучании, во-вторых - вызовет необходимость решать интересные ансамблевые задачи, и в-третьих, что самое главное, поставит исполнителей-пианистов в условия практической работы концертмейстера в дирижерских классах.

При творческих межфакультетских контактах и четкой организации классовых занятий дирижера и концертмейстерской практики пианиста очень эффективной формой является их совместная работа над оперной сценой. Для осуществления этого вида концертмейстерской практики необходимо в рабочие планы студентов (пианиста и дирижера) включить идентичные программы. Такие творческие контакты музыкантов различных исполнительских факультетов вызывают, как правило, большую заинтересованность студентов, так как при этом активизируется их творческая инициатива, самостоятельность мышления и, кроме того, каждый из исполнителей имеет возможность проверить свою профессиональную подготовленность к практической деятельности.

Для успешной работы в классе хорового дирижирования пианисту-практиканту необходимо овладеть навыками целенаправленной, самостоятельной работы над оперным репертуаром. Очень важно в повседневной работе в концертмейстерском классе активизировать творческую инициативу студента и на базе накапливаемого им практического опыта совершенствовать методику его самостоятельной работы. Нередко молодые концертмейстеры пассивно относятся к решению творческих задач на базе серьезной аналитической работы, ограничиваясь лишь интуитивным ощущением музыки.

Очень важно добиться того, чтобы пианист-практикант, приступая к изучению оперной сцены, имел ясное представление о направленности и последовательности своей самостоятельной работы.

Несомненно важным качеством, способствующим эффективной работе пианиста над клавиром, особенно на начальном этапе, является

его умение бегло читать ноты и быстро ориентироваться в музыкальном тексте. Однако поверхностный охват новой музыки в целом, без всестороннего анализа, без конкретных представлений реального звучания сочинения никогда не приведет к глубокому раскрытию его образно-смыслового содержания, ведь чем шире музыкальный кругозор пианиста, тем глубже его эмоциональные ассоциации, слуховые представления, тем больше предпосылок к достижению в его игре яркой выразительности конкретных звуковых градаций, многокрасочности тембровой палитры.

После предварительного ознакомления с музыкой и текстом оперной сцены пианисту-концертмейстеру необходимо осуществить работу по следующим направлениям: **о б щ и й а н а л и з** (сведения об опере в целом, ее авторах, стилевых особенностях творчества композитора), анализ музыкально-выразительных средств, используемых в сцене; ознакомление с инструментовкой, вокально-хоровыми особенностями партитуры; выявление музыкальной драматургии. По мере углубленной аналитической работы, преодоления технических трудностей и освоения музыкального материала концертмейстер достигает в исполнении все большей глубины и выразительности. Желательно, чтобы студент-практикант прослушал изучаемую оперную сцену если не в живом звучании, то хотя бы в записи. Это поможет ему яснее представить задачи, связанные с отражением оркестровой палитры средствами фортепиано, и ощутить певческую природу вокально-хоровой части сочинения.

На первом этапе работы очень важным для концертмейстера является **о п р е д е л е н и е т е м п о в** в изучаемой сцене. Многие пианисты не считают для себя необходимым уметь определять скорость движения, основываясь на **у к а з а н и я х м е т р о н о м а**. Между тем, концертмейстеру ориентация в темпах по указаниям метронома необходима так же, как любому исполнителю. Это оградит его от грубых просчетов в темпах. Ведь известно, что ничто так не искажает содержание музыки, как неправильно взятый темп.

Каждому исполнителю очень важно развить у себя **о щ у щ е н и е с к о р о с т и д в и ж е н и я**, соответствующей показаниям метронома ("темповая память"). Помочь определить верный темп без метронома в какой-то степени может знакомая музыка: марш, вальс, песня и т.д.

В повседневной работе метроном могут заменить наручные часы, имеющие секундную стрелку. Для быстрой ориентации концертмейстеру достаточно определить, сколько указанных долей необходимо сыграть в течение 15 с. К примеру,  $M \text{ } \downarrow = 100$ . Если в минуту нужно сыграть 100 четвертей, то за 15 с - 25. Отсчитав 25 четвертей (при размере 4/4 это составит 6 тактов и четверть), мы стремимся сыграть их за 15 с.

Определив скорость движения основного темпа, пианист должен иметь в виду, что основной темп имеет небольшие отклонения-изгибы, едва заметные, органично входящие в него. Без тончайших темповых изгибов исполнение теряет всякую выразительность. Это легко проверить, играя под маятник метронома произведение, которое по указанию композитора исполняется в одном темпе. Уже через 3-4 такта исполнитель ощутит скованность в передаче естественного движения музыки.

"Художественный темп" (терминология А.Пазовского) должен передавать живое дыхание музыки, не сковывая творческий темперамент исполнителя. "Не формальное выполнение темповых обозначений композитора, а целостный план темпа, гибкость темповых отклонений, логическая завершенность их между собой, модификация темпо-ритмической ткани - вот в чем сказывается уровень мастерства и художественное чувство дирижера", - говорит Пазовский<sup>1</sup>.

Изгибы темпа в значительной степени диктуются характером и стилистическими особенностями исполняемой музыки. Закономерности стиля и жанра должны всегда оставаться в центре внимания исполнителя, ибо то, что стилистически правдиво и убедительно, например, для музыки Гайдна и Моцарта (легкий, прозрачный характер звучания, строгость темпо-ритмического движения и др.), чужеродно для музыки Скрябина или Вагнера; то, что естественно для лирической хоровой миниатюры *a capella* (десять свободные темповые изгибы, связанные с интонационной выразительностью поэтического слова), неуместно в песенно-танцевальном жанре и т.п.

Определив скорость движения в отдельных эпизодах оперной сцены, пианист сумеет сориентироваться, по какой схеме будет "вести" дирижер тот или иной эпизод ("на 2" или "на 6", "на раз" или "на 3" и т.д.). Ощущение основного темпа при четкой ритмической организации музыки в быстром движении позволит пианисту своевре-

<sup>1</sup> Пазовский А. Записки дирижера. - М., 1966. - С.209.

менно выявить сложные в техническом отношении места и наметить пути их преодоления. Добиваясь выразительного исполнения фортепианного сопровождения в оперном клавире, пианист ни в коей мере не должен отождествлять эту работу с работой над фортепианным сочинением. Нужно всегда помнить, что фортепианная партия клавиря — это переложение оркестровой партитуры. Композиторы, стремясь как можно более полно отразить в клавире оркестровую фактуру, допускают в отдельных случаях такие сложности пианистического порядка, которые не всегда выполнимы или просто себя не оправдывают. В связи с этим в исполнительской практике допускается аранжировка трудноисполняемых мест. О наиболее часто используемых приемах облегчения технических сложностей при исполнении на фортепиано оперных клавиров имеются отдельные работы, с которыми концертмейстеру необходимо познакомиться<sup>1</sup>.

Вариантов аранжировки трудноисполняемых мест может быть много, но в каждом отдельном случае необходимо руководствоваться стремлением как можно более полно передать специфику оркестрового звучания, играющего важную роль в раскрытии образно-смыслового содержания музыки. Пианисту при исполнении оркестрового сопровождения следует иметь в виду, что, подчиняясь законам ансамблевого исполнения, оно служит не только гармонической и ритмической опорой солистам, хору, но и способствует более полному раскрытию содержания исполняемого сочинения, а иногда берет на себя и основную смысловую нагрузку (например, оркестровая партия во многих эпизодах опер Чайковского: "Пиковая дама", "Евгений Онегин", "Иоланта").

Пианист при исполнении оркестрового сопровождения в клавире помимо осуществления общемusыкальных задач должен стремиться передать богатую звуковую палитру оркестровых красок, поэтому работа над преодолением технических трудностей должна вестись в тесной связи с задачами исполнительского порядка. Чем яснее для исполнителя конечный результат звучания, тем короче будет путь к его достижению. Проигрывание произведения от начала до конца

<sup>1</sup> См.: Брюханова Е. Аранжировка трудноисполняемых мест клавиря оперы "Евгений Онегин" // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред.-сост. М. Смирнов. — М., 1974. — С. 135-159; Виноградов К. О работе оперного концертмейстера // Там же. — С. 11-134; Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавире. — М., 1987. — 59 с.

без концентрации внимания на внутреннем слышании и реального звучания произведения не может привести к высокому художественному уровню исполнения. Механическое повторение одного и того же — бессмысленная трата времени. Первично должно быть — слышу, вторично — делаю. "Технический аппарат" — пианист должен подчиняться тончайшим проявлениям музыкантской воли.

Известно, что окраска звука является одним из наиболее ярких и в то же время тонких средств выявления и передачи мыслей и чувств исполнительского искусства. Пианист, лишенный ощущения тембровой палитры оркестрового, вокально-хорового звучания, не сможет придать звуку той психологической окраски, которая необходима для выражения внутреннего содержания самой сущности музыкальной мысли. Пазовский, говоря о том, какое значение придавали старые мастера пению тембру как психологической окраске, подчеркивал: "Верно почувствовать музыкальную мысль — значит верно почувствовать отображающие ее звуковые краски. Бедность тембровой палитры или неуместное применение того или иного тембра делает неясной или фальшивой самую мысль"<sup>1</sup>.

При работе над вокально-хоровой партитурой в клавире оперы, концертмейстеру необходимо слышать музыкальную ткань во всей ее многоплановости и при исполнении сохранять выразительность горизонтального движения как в сольных, так и в хоровых партиях, представляя в воображении тембр певческих голосов и все детали хорового исполнения.

Особого внимания требуют эпизоды, изложенные в медленных темпах с укрепленными длительностями. Здесь пианисту важно внутренним слухом заполнить длинные звуки и ощутить перспективу развития каждой партии партитуры. Осмысленность фразировки и способность к конкретным звуковым представлениям поможет сохранить в исполнении целостность крупных построений.

В оперных клавире довольно часто встречаются такие "насыщенные" по фактуре страницы вокально-хоровой партитуры, которые полностью на одном инструменте озвучить невозможно. Особенно сложны эпизоды, где одновременно звучит и хор, и ансамбль солистов.

<sup>1</sup> Пазовский А. Записки дирижера. — М., 1966. — С. 435.

Например финальные сцены в "Проданной невесте" Сметаны, в "Иоланте" Чайковского и др. В таких случаях пианисту необходимо самостоятельно и со студентом-дирижером проанализировать все исполнительские особенности ансамбля солистов, хора и только после этого отобрать для исполнения наиболее значимый музыкальный материал. При этом важно иметь в виду, что в партии оркестрового сопровождения может дублироваться музыкальный материал вокально-хоровой партитуры. Это позволит опустить его при исполнении клавира на двух инструментах.

Концертмейстер, проработав клавир оперы самостоятельно, разобравшись в тонкостях его музыкального языка и стилистики, станет активным участником творческого процесса, а не формальным исполнителем дирижерской воли. Причем чем больше развито его творческое мышление, тем понятнее для него будет намерение дирижера, и, следовательно, тем значимее будет его помощь в эффективном проведении занятий.

"Познанное исполнителем готово стать предметом познания для слушателя, который тем более способен будет воспринять данную музыку, чем глубже она познана, т.е. прочувствована и осмыслена исполнителем"<sup>1</sup>, - отмечает дирижер Гинзбург.

Сложность и специфика работы концертмейстера в дирижерских классах так же, как и работа в любом музыкальном театре, хоровом коллективе, связана с необходимостью играть "по руке" дирижера.

Дирижер воздействует на исполнителей целым комплексом средств. Описать все многообразие дирижерских средств и жестов невозможно, так как они столь же разнообразны и имеют столько же оттенков, сколько их есть в музыке. Неслучайно дирижер Мюнш высказывает мнение, что в конечном счете "у каждого дирижера вырабатывается свой словарь жестов, который верно ему служит для передачи того, что происходит в его душе"<sup>2</sup>.

В дирижерских классах перед учащимся-дирижером ставится задача - овладеть комплексом средств, которые помогут ему найти контакт со всеми воображаемыми участниками исполнительского коллектива (солистами, хором, оркестром)<sup>3</sup>. Здесь трудно переоценить роль

концертмейстера, проявляющего чуткость к восприятию дирижерского жеста, к формированию важных профессиональных качеств дирижера.

Концертмейстеру, приступающему к работе в дирижерском классе, необходимо ориентироваться в дирижерском языке жестов и прежде всего знать, что основой дирижерской техники является так называемый а у ф т а к т - движение, предвосхищающее появление звучания. В этом жесте концентрируются все элементы музыки: темп, характер звука, динамика, исполнительский штрих и пр. При этом мимика представляет собой важное средство дирижерского искусства, так как именно она способствует передаче тонких градаций эмоционального оттенка исполняемой музыки. Правильно найденный жест дыхания (ауфтакт), выразительная мимика, волевые качества дирижера в совокупности обеспечат понимание исполнителями его творческих намерений. Каждый жест дирижера есть волевой импульс, адресуемый исполнителям, но при этом необходимым условием является ощущение правильного, естественного дыхания, особенно при исполнении вокально-хоровой партитуры. Чувство правильного дыхания у пианиста играет не меньшую роль, чем при дирижировании. Если мы проследим, как опытный концертмейстер поднимает руки перед хоровым аккордом, как его снимает, как он прикасается к клавиатуре, воспроизводя различную тембровую окраску звука, то убедимся, что здесь дыхание играет такую же роль, как певческое, оно так же управляется требованиями музыки. Если пианист исполняет вокально-хоровую музыку без дирижера, то роль дирижерского жеста заменяет волевой импульс, организующий с л у х о - м е т р о р и т м и ч е с к о е о щ у щ е н и е и материализующий это ощущение в движении пальцев. Если этот импульс проявляется у пианиста недостаточно активно, то его игра на инструменте становится чисто физическим действием, при котором музыкальная речь превращается в бессмысленный набор звуков.

Чем точнее ощущает пианист певческое дыхание, тем выразительнее звучит в его исполнении вокально-хоровая музыка и тем более вероятным будет взаимопонимание пианиста и дирижера.

Очень важна с и н х р о н н о с т ь в ощущении ритмической пульсации у пианиста и дирижера. Это позволяет пианисту попадать "в точку", которая завершает жест дирижера от доли к доле. Молодой концертмейстер, не имеющий опыта игры "по руке" дирижера, значительно увереннее чувствует себя, если дирижер мыслит музыкальными

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О музыкальном исполнительстве. - М., 1972. - С.24.

<sup>2</sup> Мюнш Ш. Я - дирижер. - М., 1960. - С.71.

<sup>3</sup> О приемах мануальной техники дирижера см.: Мусин И. Техника дирижирования. - Л., 1967. - 352 с.

фразами, если у него есть чувство перспективы, если он, слушая то, что звучит, средствами дирижерской техники готовит последующее звучание. Если нет ясной логики в развитии музыкальной мысли, перспективы движения у дирижера, и его исполнение приближается к чтению по слогам, то, как бы пианист ни был внимателен к дирижерскому жесту, стремясь "попасть" во временные точки, исполнительского ансамбля никогда не добиться.

Иногда у концертмейстера создается впечатление, что он "догоняет" дирижера. Тогда пианист не успевает убедительно воспроизвести необходимые детали произведения, и исполнение приобретает формальный характер. В этих случаях часто нарушается ритмический ансамбль. Причина этого явления заключается в том, что дирижер, увлекаясь перспективой развития музыки к кульминационной вершине, настолько устремляется вперед, что, не контролируя звучание в данный момент, "скользит" по долям, плохо фиксируя "точки".

Концертмейстер должен уметь разобраться в причинах нарушения ансамбля в исполнении, работая с учащимся-дирижером самостоятельно без педагога, и указать ему, когда его жест недостаточно понятен и выразителен.

Концертмейстер может принести большую пользу делу воспитания дирижера, если он, прослушивая исполнение студентом-дирижером изучаемого произведения на фортепиано, подскажет ему определенные приемы игры, которые помогут преодолеть технические и фактурные сложности сочинения. При работе над оперным клавиром студент-дирижер обязан играть оперную сцену с концертмейстером на двух инструментах. Это позволит воспроизвести клавир с наименьшими потерями в тексте и с более выразительным рельефным отражением темброво-регистровых особенностей музыки.

Играя "по руке" дирижера, концертмейстер должен быть особенно внимателен при темповых и динамических изменениях. В языке дирижерских жестов это находит отражение в соответствующем увеличении или сокращении скорости движения рук, изменении амплитуды и степени наполнения жеста мышечной энергией.

Чрезвычайно важно, чтобы у дирижера и концертмейстера было идентичное ощущение цезур, пауз, фермат, продолжительность которых определяется внутренним ритмом и зависит от эмоциональной и логической необходимости в развитии музыкальной мысли. Прекращение звука концертмейстер должен осуществлять одновременно с рукой дирижера синхронным снятием руки с клавиатуры и педали, что и обеспечит ясность исполнения звуковой паузы.

При показе ферматы на тактовой черте так же, как и генеральной паузы (молчание всех исполнителей в течение полного такта), дирижер, доводя музыку до тактовой черты, останавливает руку и новым ауттактом обеспечивает продолжение исполнения. Паузированные такты он откладывает мелким, пассивным жестом правой руки. Очень ответственны заключительные такты отдельных построений и всего произведения в целом. Это может быть внезапное снятие звука на форте, пиано, с замедлением или ускорением - вариантов множество, как и дирижерских приемов снятий. Важно, чтобы внимание концертмейстера было предельно обострено, а снятие звука - абсолютно синхронно и однотипно характеру дирижерского жеста.

Концертмейстер может оказать значительную помощь педагогу дирижерского класса в развитии у обучающегося быстроты реакции на исполнение, умения точно и коротко сформулировать свои требования при повторении неудавшихся эпизодов. С этой целью, по договоренности с педагогом, концертмейстер допускает неточности в тексте, в звуковых градациях и пр. Такие приемы помогут проследить, насколько быстро дирижер умеет ориентироваться в материале, как развито у него чувство самоконтроля, реакция на неточности исполнения и пр.

Очень важно, чтобы не только педагог, но и концертмейстер поддерживал всякое проявление инициативы учащегося привнести в трактовку произведения свое "слышание". Если эти устремления недостаточно отвечают логике развития музыки, стилистическим особенностям произведения, необходимо в очень тактичной форме убедить молодого музыканта в обоснованности реализации его соображений, не допуская при этом обидных замечаний, которые могут привести к внутренней замкнутости, к тому, что дирижер будет предпочитать слепо следовать за исполнением концертмейстера, и создадутся условия, неблагоприятные для развития его творческой инициативы.

Концертмейстер должен играть только "по руке" дирижера, если даже дирижерские жесты идут вразрез с совместно намеченным исполнительским планом. Если концертмейстер будет играть выразительно, но не "по руке" дирижера, он лишит его возможности понять свои ошибки, так как такое "дирижирование" влияния на исполнителей, по сути, не оказывает. У дирижера в этом случае воспитываются качества пассивного исполнителя чужой воли, а не активного руководителя исполнительским процессом.

С п е ц и ф и ч е с к и е сложности возникают у концертмейстера при исполнении на фортепиано, на первый взгляд, наиболее простого — о д н о с т р о ч н ы х р е ч и т а т и в н ы х эпизодов, которые связаны с музыкально-речевым ритмом. Пианисту в этом случае необходимо опутить при исполнении верный темпо-ритм, организующий речь, делающий ее доходчивой и художественно завершенной, а это возможно только при отличном знании не только музыкального, но и словесного текста, произносимого певцом. Только при соотношении ритма и пластичности речевой логики может быть достигнута выразительность в исполнении речитатива. В противном случае будут звучать отдельные слоги, слова, не имеющие ничего общего с выразительностью напевно-декламационного пения, вобравшего в себя элементы живой речи.

Речитативы имеют много разновидностей, однако все они в конечном счете сводятся к трем основным типам по принципу взаимоотношения певца с инструментальным сопровождением: речитатив *secco*, речитатив *apiccere* или *ad libitum*, речитатив *in tempo*.

Специфику исполнения всех видов речитатива пианисту-концертмейстеру необходимо знать.

Речитатив *secco* (сухой речитатив), утвердившийся в итальянской опере на рубеже XVI—XVII вв., представляет собой музыкально интонируемую речь. Исполнять сухой речитатив принято быстро, что связано с особенностью итальянской речи. Его исполнение не требует от певца большого звука, так как сопровождается клавишином. На русском языке, имеющем большее количество согласных звуков, речитатив исполняется несколько спокойнее.

Постоянно изменчивые изгибы являются важнейшей стилистической чертой речитатива *secco*. Концертмейстеру важно знать, что дирижер в этом случае представляет певцу свободу в темпо-ритмическом

движении и следует за ним, обеспечивая только точное вступление аккордов сопровождения. Исполняя сухой речитатив на фортепиано, пианист должен стремиться передать естественность и гибкость музыкальной декламации, внутренне представляя выразительно произносимый текст. Примером такого речитатива могут служить речитативы из "Севильского цирюльника" Россини.

Речитатив *ad libitum, a piacere* включает различные виды мелодического, драматического речитатива, идущего с сопровождением (*accompagnato*) оркестра (аккорды, тремоло струнных). Здесь не требуется от солиста совпадения с оркестром в каждой доле. Такой тип речитатива исполняется в достаточно свободном темпо-ритмическом движении, с логической устремленностью в фразировке, согласно внутренней выразительности речи. В этом виде речитатива мелодическая выразительность значительно большая, чем в речитативе *secco*. Однако и в этом случае роль дирижера ограничивается функцией чуткого аккомпаниатора. Передавая на фортепиано свободное и выразительное темпо-ритмическое движение вокальной партии, пианист должен в то же время учитывать специфику звучания певческого голоса в различных регистрах. Исполняя мелодический речитатив с широкими восходящими интервалами, пианист должен мысленно как бы "переносить" звук в сферу более яркого и напряженного звучания. Речитативы *accompagnato* особенно широко представлены как в сольных, так и в хоровых партиях опер русских композиторов-классиков: Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Речитатив *in tempo* отличается непрерывностью оркестрового сопровождения, имеющего самостоятельное музыкальное развитие. Интонационное содержание этого речитатива весьма разнообразно и иногда включает в себя реплики в характере сухого речитатива, развитые мелодические построения, довольно сложные ритмические фигуры и даже полифоническую ткань. Темпо-ритмическая свобода в речитативе *in tempo* ограничена наличием развитого оркестрового аккомпанемента. Примером этого могут служить речитативы солистов из четвертой сцены оперы "Евгений Онегин" Чайковского ("Чу, подъезжает кто-то, это он...").

Если в речитативе *secco* и *ad libitum* ведущим является солист, то в речитативе *in tempo* — дирижер, поэтому пианист,

исполняющий речитатив такого вида, должен строго следовать за рукой дирижера.

В нотном тексте опер часто встречаются обозначения, дающие певцу свободу, основанную на декламационной или мелодической выразительности: *recit., a piacere, colla, voce, colla parte* и т.д. В современных операх пение нередко сближается с речью, музыкально-выразительные средства в передаче слова значительно расширяются — от широкой кантилены до речевого диалога и речитативной скороговорки. Сложилась новая манера, объединившая приемы, свойственные ранее только кантиленному или только речитативному пению. Появились речитативы *secco* без мелодии, но в указанном размере и темпе (оперы Прокофьева "Война и мир", "Семен Котко", Губаренко "Возрожденный май"). Иногда в опере используется декламация без указания мелодии и размера (диалог Варвары с Володей Гавриловым в опере Щедрина "Не только любовь") и др.

Концертмейстер в каждом конкретном случае обязан глубоко осмыслить текстовое содержание речитатива, вникнуть в его особенности и драматургическую роль, что позволит ему убедительно отразить образно-смысловое содержание музыки и ее стилистические черты.

Чрезвычайно важную роль в учебно-воспитательном процессе играет заинтересованность концертмейстера дирижерских классов в создании творческой атмосферы на уроках дирижирования. Проводя урок без творческого горения, концертмейстер не только не способствует необходимому настроению учащегося-дирижера, но лишает его возможности реализовать свои исполнительские намерения.

Все сложные задачи, которые стоят перед концертмейстером класса хорового дирижирования, оперным концертмейстером, могут быть решены только музыкантом, обладающим высоким профессионализмом и разносторонними знаниями. Сочетая целенаправленные занятия в концертмейстерском классе и систематическую самостоятельную работу, студент-пианист прочно овладевает концертмейстерской практикой. Так, в период его обучения в вузе создаются предпосылки своевременной профориентации и вырабатываются чрезвычайно важные для музыканта навыки:

1) многоплановое музыкальное мышление (слышание музыки не только по "горизонтали", но и по "вертикали");

2) умение сопереживать, находясь в одном эмоциональном настроении с партнерами;

3) быстрая реакция и переключение из одного эмоционального состояния в другое;

4) воспроизведение на фортепиано богатой палитры тембровых красок, имитирующих звучание оркестровых инструментов, различных типов певческого голоса и т.д.;

5) осмысление артикуляции, понимание агогических изменений, связанных с логикой построения музыкальной фразировки;

6) понимание дирижерского жеста, воспитание дифференцированного внимания;

7) умение легко трансформироваться из солиста в аккомпаниатора и обратно;

8) проявление творческой активности, самостоятельности в решении художественных задач.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Брянская Ф. Навыки игры с листа, его структура и принципы развития // *Вопр. фортепианной педагогики: Сб. статей / Под ред. В. Натансона. — М., 1976. — С. 46-63.*

Бреханова Е. Аранжировка трудноисполняемых мест клавира оперы "Евгений Онегин" // *О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред.-сост. М. Смирнов. — М., 1974. — С. 135-159.*

Виноградов К. О работе оперного концертмейстера // *О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред.-сост. М. Смирнов. — М., 1974. — С. III-135.*

Гинзбург Л. О музыкальном исполнительстве. — М., 1972. — 631 с.

Готтлиб А. Основы ансамблевой техники. — М., 1971. — 94 с.

Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // *Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей / Ред.-сост. Н. Фишман. — М., 1966. — С. 329-349.*

Канерштейн М. Питання диригентської майстерності. / - Київ, 1980. - 183 с.

Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. - М., 1967. - 110 с.

Колесса М. Основи техніки диригування. - Київ, 1960. - 197 с.

Крючков Н. Искусство аккомпаниатора как предмет обучения. - Л., 1961. - 70 с.

Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л., 1972. - 80 с.

Мирошникова А. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе: Метод. рекомендации по курсу "Концертмейстерский класс". - Киев, 1988. - 17 с.

Мусин И. Техника дирижирования. - Л., 1967. - 352 с.

Мюни Ш. Я - дирижер. - М., 1960. - 92 с.

Пазовский А. Записки дирижера. - М., 1966. - С. 435.

Фейгин С. Пианизм как искусство. - М., 1965. - С. 71.

Шелков И. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. - Л., 1963. - 440 с.

Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. - М., 1987. - 59 с.