

Министерство культуры СССР

Республиканский методический кабинет учебных
заведений искусств и культуры

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКАЯ ПРАКТИКА
В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Методические рекомендации
для студентов фортепианных факультетов
музыкальных вузов

Киев - 1987

Авторы-составители: Кушлер А.И. и Максименко З.В.
- старшие преподаватели кафедры
концертмейстерства Львовской
государственной консерватории
им. Н.В.Лысенко.

Рецензенты: Иванова Л.И. - доцент кафедры
сольного пения Одесской консерватории,
заслуженная артистка УССР

Протопопова Н.И. - и.о.доцента кафедры
концертмейстерства Киевской консерва-
тории.

Ответственный за выпуск Волохинович В.И.

Редактор Московченко Л.В.

ВВЕДЕНИЕ

XXVI съезд КПСС поставил перед Высшей школой задачу значи-
тельного улучшения качества подготовки специалистов, воспитания
профессионалов отвечающих требованиям сегодняшнего дня.

Профессия пианиста-концертмейстера - одна из наиболее мас-
совых музыкальных профессий. Каждый год консерватории нашей стра-
ны выпускают большое количество пианистов с профилем концертмей-
стера, но спрос на высококвалифицированных музыкантов этой обла-
сти творчества все еще остается неудовлетворенным.

Еще продолжает бытовать мнение, что концертмейстером может
быть любой пианист, который достиг определенного уровня фортепи-
анной техники, музыкальности, умеет бегло читать с листа, имеет
навыки ансамблевой игры.

Если этих качеств достаточно для пианиста-аккомпаниатора, то
пианист-концертмейстер не может ими ограничиваться. Практика по-
казывает, что проходят годы, прежде чем концертмейстер уяснит
свои задачи и начнет соответствовать тем требованиям, которые ста-
вит перед ним производство.

Есть профессиональные качества, обладать которыми должен
стремиться каждый концертмейстер. К ним относятся: хороший пи-
анизм, художественный интеллект, профессиональная эрудиция, яркая
эмоциональность, аккомпаниаторские навыки (развитые чувства ан-
самбля, игры по чужой воле, чтения с листа, транспонирования, им-
провизационной игры, памяти на условности и др.)

В тоже время каждый вид концертмейстерской работы имеет
свою специфику.

Данные методические рекомендации предназначены для студен-
тов-пианистов, проходящих концертмейстерскую практику в классах
сольного пения музыкальных учебных заведений и готовящихся в бу-
дущем работать с вокалистами.

I. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Концертмейстерский опыт, как и опыт в любой другой творческой области, накапливается на протяжении длительного периода практической деятельности. Тем не менее, приступать к работе (даже в качестве практиканта/ концертмейстер может только с соответствующим запасом знаний, умений и навыков, чтобы справляться с возложенными на него обязанностями.

С первых же уроков педагог класса сольного пения вправе требовать от молодого концертмейстера полноценного участия в учебно-воспитательном процессе студента-вокалиста. В свою очередь, вокалист также ждет квалифицированной помощи от концертмейстера и совершенно не желает быть в роли подопытного.

Концертмейстер-практикант должен знать, что в соответствии с учебными планами студент-вокалист, кроме занятий с педагогом и концертмейстером, имеет еще часы для работы только с концертмейстером (так называемые часы для проработки материала выученного на уроке по специальности). В этом также заключается специфика работы с вокалистами.

Если на уроках с педагогом по вокалу концертмейстер класса, в основном, выполняет функции аккомпаниатора, т.к. урок ведет педагог, то на концертмейстерских уроках он должен уметь выполнить двойную функцию: аккомпаниатора и педагога. Только в данном случае его педагогическая деятельность имеет свои определенные задачи и разумные пределы.

С самостоятельной концертмейстерской работой пианист сталкивается лишь на производстве, но с её задачами и спецификой он должен познакомиться еще будучи концертмейстером-практикантом.

Поэтому, прежде чем приступить к концертмейстерской практике, пианисту необходимо с помощью педагога-руководителя практики определить и четко уяснить первоочередные задачи концертмейстера класса сольного пения, а именно:

- что должен знать, уметь и делать концертмейстер;
- как он должен выполнять свои функции;
- какова его роль в воспитании певца-художника-гражданина;
- где граница его полезного вмешательства.

а) ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ, УМЕТЬ И ДЕЛАТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР КЛАССА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Концертмейстер - единомышленник и первый помощник педагога в деле воспитания певца - художника - гражданина.

Задача концертмейстера - тщательно изучать метод педагога, поддерживать его авторитет как руководителя класса, работать с большой самоотдачей, постоянно совершенствовать свое профессиональное мастерство.

В связи с этим, концертмейстер-практикант с самого начала должен быть исключительно внимательным на уроках сольного пения, стараться вникать в суть замечаний педагога-вокалиста, как можно быстрее входить в курс учебного процесса, не ограничиваться пассивной практикой, а, наоборот, проявлять инициативу, желание работать активно, соприкасаться непосредственно с творческим процессом, быть пытливым в вопросах вокального исполнительства, методики и педагогики.

Необходимо уже со студенческой скамьи готовить себя к большому кругу профессиональных обязанностей концертмейстера, быть целеустремленным в деле накопления знаний, навыков и умений, всего того, что касается будущей профессии пианиста.

Концертмейстер класса сольного пения обязан хорошо знать:

- вокальный репертуар, над которым проходит работа в классе;
- характерные черты музыкальных стилей (эпохи, жанра, композитора, исполнителя и т.д.);
- выдающихся вокальных исполнителей и их фонозаписи;
- современную вокальную терминологию;
- особенности режима певца (помнить, что певческий голос от перегрузки или неправильного пения быстро утомляется);
- что субъективные ощущения вокалиста часто не соответствуют объективному качеству звучания голоса (особенно это относится к определению его силы и тембра).

Концертмейстер класса сольного пения должен уметь:

- пользоваться на практике своими знаниями;
- помочь певцу профессионально грамотно разобрать и выучить любое вокальное произведение;
- по требованию педагога-вокалиста и согласно его методике распеть студента;

- различать на слух основные недостатки в звукообразовании (звуки горловые, с носовым призвуком, тремолирующие, перекрытые, белые, форсированные, глухие и т.д.), в дикции, культуре речи и, под руководством педагога класса, работать над их ликвидацией;
- осуществлять контроль за правильностью исполнения студентом указаний педагога по специальности;
- быть в курсе вокальных "новинок", проявлять пытливість и заинтересованность в ознакомлении с новой вокальной литературой;
- совместно с педагогом помочь певцу при минимальных затратах его голоса достичь максимального по качеству (звучание) и количеству (репертуар) результата;
- стимулировать воображение и фантазию вокалиста при раскрытии образного содержания музыкального произведения;
- находить соответствующий контакт со студентами класса, завоевывать их уважение и авторитет, пользоваться, но не злоупотреблять их доверием;
- способствовать созданию творческой атмосферы в классе, бодрому, приподнятому состоянию студентов на уроках и на сцене, своей игрой и заинтересованностью вызывать у них желание петь.

Концертмейстер вокального класса должен иметь представление:

- об устройстве голосового аппарата;
- о классификации голосов и, в соответствии с этим, их регистрах (в том числе, переходных тонах), диапазоне (в том числе, "работчем"), характере звучания и особенностях;
- об элементах вокальной техники (дыхании, резонаторах, атаках и опоре звука, дикции и т.д.);
- об элементах вокальной выразительности (агогике, артикуляции, штрихах, орфоэпии, культуре речи, мимопластике и т.п.);
- о вокально-исполнительских школах, их различиях и общности;
- о научно-методической литературе по вопросам вокального исполнительства, методики и педагогики.

б) КАКИМИ КАЧЕСТВАМИ ДОЛЖЕН ОБЛАДАТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ВОКАЛЬНОГО КЛАССА

Пианист, который решил посвятить себя работе с вокалистами, должен уже в процессе концертмейстерской практики воспитывать в себе необходимые для этой деятельности черты характера - высо-

кую работоспособность, терпение, волю, выдержку, такт, творческую заинтересованность и добродетельность.

Концертмейстер класса сольного пения также немаловажно для любви к вокальному искусству, к певческому голосу. Он должен стремиться как можно больше знать о его специфике, о вокальном исполнительстве, воспитывать в себе умение самостоятельно работать над расширением личных познаний в этой области.

Концертмейстеру следует уделять большое внимание развитию своего вокального слуха^{1/}.

Необходимо помнить, что вокальный слух развивается постепенно и только в процессе практической работы. Начинающий певец, а тем более концертмейстер, не может представить себе в ощущениях и понять, как воспроизводится то или иное звучание.

Если у певца вокальный слух вырабатывается, прежде всего, по мере усвоения им вокальной техники, то у пианиста - только при опоре на собственный слуховой опыт.

Поэтому очень важно студенту-пианисту еще в процессе учебы посещать уроки лучших педагогов по вокалу, внимательно прислушиваться к их методическим указаниям. Немаловажную роль играет знакомство с методической литературой по этому вопросу, прослушивание качественных фонозаписей, посещение оперных спектаклей и концертов с участием певцов, т.к. систематический "живой" слуховой опыт, слушание правильно поставленного певческого голоса наиболее благоприятно отражается на формировании представлений о верном его звучании.

Чем раньше пианист разовьет свой вокальный слух, тем профессиональнее он сможет контролировать правильность выполнения студентом указаний педагога по вокалу.

Не менее необходимым для концертмейстера является умение определить, почувствовать индивидуальность каждого певца и способствовать наиболее яркому её проявлению. Нужно научиться искусству убеждать и, в то же время, уметь прислушиваться к мнению и чувству другого, не быть категоричным, прямолинейным в своих суждениях о музыке, о трактовке того или иного музыкального произведения.

^{1/} Вокальный слух - это способность улавливать особенности правильного певческого звучания; отличать их от неправильного, ощущать и понимать работу голосового аппарата во время пения. /10,265/, /22,86-87/, /27,25/, /3,203/.

II. РАБОТА С ПЕВЦОМ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Профессиональному росту певца как художника способствуют ряд факторов и компонентов. Один из наиболее важных — систематическое изучение и накопление вокального репертуара.

При всех различиях в методах работы над вокальными произведениями они сводятся к трем этапам, которые условно можно назвать следующим образом:

I этап — разучивание произведения, II этап — впевание его и углубленная работа над музыкальным образом, III этап — выступление на эстраде.

Следует отметить, что на всех трех этапах работы роль концертмейстера (наряду с педагогом) очень значительна, но особо ответственен концертмейстер на I и III этапах.

Прежде всего, концертмейстеру нужно самостоятельно хорошо изучить произведение, над которым будет проводиться работа с вокалистом, познакомиться со всеми имеющимися его редакциями, трактовками, фонозаписями. Затем желательно обсудить с педагогом класса план и метод работы над произведением, ведь в конечном итоге обязанность концертмейстера совместно с педагогом "помочь певцу найти наиболее прямой и верный путь к творчеству, привить ему правильный метод работы над образом". /22,10/

Работая над тем или иным произведением на концертмейстерских уроках, нужно помочь вокалисту разобраться в его форме и содержании, определить основную мысль, идею, уточнить время, а, если это существенно, и обстоятельства написания, проанализировать характерные черты стиля, эпохи и композитора, сделать краткий теоретический анализ и т.д. Если анализ уже был произведен на предыдущем уроке педагогом класса, то все равно целесообразно (для закрепления знания) его повторить или же дать возможность сделать это самому студенту, незаметно направляя его мысль в правильное русло. Иногда полезно прослушать качественную фонозапись произведения^{1/}.

Если произведение совершенно новое, не "на слуху" у вокалиста или отсутствует его фонозапись, то концертмейстер должен уметь подготовить его художественный показ.

1/ Можно перенести прослушивание произведения на более поздний этап работы, когда у студента-вокалиста уже наметится собственная его трактовка.

Идеальный вариант, когда такой показ осуществляет педагог, а ему аккомпанирует концертмейстер класса. Но иногда концертмейстеру самому приходится выполнять функции певца и аккомпаниатора.^{1/}

Разумеется, что к такому показу нужно готовиться очень тщательно, совместно с педагогом или проконсультировавшись с ним.^{2/}

После разбора-анализа произведения и его концертмейстерского показа, можно предложить вокалисту проиграть свою вокальную партию на фортепиано (при условии хорошего владения инструментом). Одновременно концертмейстер легонько подыгрывает аккомпанемент, чтобы поддерживать темпо-ритм произведения и его мелодико-гармоническое звучание в целом.

Если в вокальной партии есть ритмические или интонационные трудности, с которыми вокалист сам справиться не может, то концертмейстер обязан помочь ему найти причину этих трудностей и кратчайшие пути к их ликвидации.

На первых концертмейстерских уроках можно еще предложить студенту-вокалисту просольфеджировать свои партии и уже потом пропеть вполголоса со словами.

Все это время концертмейстер должен строго следить за тем, чтобы вокалист не допускал никакой неточности, а привыкал сразу бережно и ответственно относиться к авторскому тексту.

Прививая профессиональную грамотность певцу, концертмейстер не должен заниматься его бесконечным "натаскиванием", а, наоборот, учить мыслить самостоятельно. В то же время, нужно проявлять строгость и нетерпимость к малейшему проявлению дилетантизма (неточности текста, ритмического рисунка, неопределенной свободы темпа, пения с "подъездами" и т.п.).

Совершенно неприемлема практика разучивания произведения, заключающаяся в том, что концертмейстер "выстукивает" мелодию на инструменте, а вокалист механически старается воспроизвести её голосом. Нельзя допускать также чрезмерного увлечения концертмейстера собственным голосом, параллельной вокализации с певцом.^{3/}

1/ Здесь концертмейстеру помогут навыки, приобретенные в концертмейстерском классе в процессе работы над вокальными циклами и оперными клавирами.

2/ Имеется в виду педагог-вокалист или педагог-руководитель концертмейстерской практики.

3/ Концертмейстер, который не обладает достаточно чистым тембром

На первых же этапах работы необходимо добиваться осмысленного отношения вокалиста к поэтическому тексту. Нужно помочь ему разобраться какими музыкальными средствами воплощен поэтический образ, есть ли в произведении момент полного слияния поэзии и музыки, найти смысловую кульминацию, определить место наибольшего эмоционального накала.

Также важно обратить внимание певца на аккомпанемент, его фактуру и роль в раскрытии музыкального образа. Нужно научить певца слушать и переживать инструментальные фрагменты в вокальной музыке.

После того, как произведение разобрано, технически правильно намечено и вокалист свободно ориентируется в тексте, можно приступить ко II-му этапу работы — впеванию и углубленной работе над музыкальным образом. Сначала этот этап работы проходит при обязательном присутствии педагога по вокалу и только потом на концертмейстерских часах. На педагогических уроках концертмейстер должен очень внимательно прислушиваться к замечаниям педагога, а на проработках строго следить за точностью их выполнения студентом.

Наиболее часто встречаются следующие недостатки у певцов в момент впеваания:

- пение форсированным звуком;
- снятие с дыхательной опоры концов фраз;
- перебор дыхания;
- невыпевание слабых долей такта;
- неточная интонация;
- небрежное отношение к штрихам;
- неправильная атака звука;
- невыдерживание пауз;
- неправильное ударение в словах;
- дикционные погрешности;
- диалектизмы в произношении;
- бессмысленное пение и т.д.

Концертмейстер должен учиться слышать все указанные недостатки и уметь работать над их исправлением. Желательно, чтобы метод работы над искоренением тех или иных недостатков был предварительно обсужден с педагогом по сольному пению.

перенос со стр. 10 3/...голоса или имеет недостатки в интонировании, должен от голосового показа совершенно отказаться.

На I-м и II-м этапах работы над произведением не должна ускользать от внимания концертмейстера и осанка вокалиста во время пения. Необходимо помнить, что правильному звукоизвлечению способствует естественное, свободное положение корпуса певца, его головы, артикуляционного аппарата.

Начиная работу с общего плана впеваания, а затем переходя к деталям, концертмейстер, в то же время, не должен навязывать певцу излишне дробной инсценировки (особенно в произведениях оперного жанра), мельчить исполнение, т.к. от этого страдает ощущение формы произведения.

Одновременно концертмейстер обязан помнить о влиянии на звуковедение певца туше самого пианиста. Преувеличенная сила звука на инструменте провоцирует форсированный звук у певца, а наигрывание ведет к напеванию, поэтому на всех этапах работы над произведением нужно стремиться играть осмысленно, тембрально красивым звуком.

Концертмейстер также должен помогать педагогу развивать фантазию певца, уметь удачными метафорами, сравнениями с жизненными аналогиями, явлениями природы, экскурсами в смежные виды искусства будить воображение поющего, направлять его внимание на музыкально-смысловую подтекст нотного текста.

Концертмейстер должен знать традиции исполнения данного произведения, и в тоже время помнить, что слепое подражание в музыке неприемлемо. Если студент-вокалист понимает и чувствует произведение по своему и его трактовка убедительна, надо дать ему возможность проявить свою творческую индивидуальность.

Особенно возрастает роль и ответственность концертмейстера во время последних репетиций с вокалистом, непосредственно перед выступлением и на эстраде. На этом этапе работы концертмейстер должен научиться чувствовать и правильно реагировать на психологическое состояние певца, максимально способствовать созданию творческой обстановки, воспитывать в себе и у вокалиста отношение к будущему выступлению как к итогу большой совместной работы, как к долгожданному торжеству.

В этот период нужно дать певцу возможность прочувствовать произведение в целом. Недопустимо часто останавливать его, "задерживать" советами, а, наоборот, необходимо способствовать проявлению его собственной инициативы.

В этот период не лишним будет обратить внимание на внешний

концертный вид певца, его манеру поведения на сцене. Иногда целесообразно отрепетировать сам выход на сцену, обсудить концертный костюм, напомнить о необходимости выдерживать паузы между исполняемыми произведениями, чтобы успеть перестроиться на другой образ.

Перед выходом на сцену нужно уметь приободрить певца, вселить в него веру в успешное выступление, в то же время, не давая ему возможности слишком активно вести себя (много или громко разговаривать, жестикулировать, суетиться и т.д.), а, наоборот, учить его уже за кулисами сосредотачиваться, "входить в образ" произведения, которое будет исполняться первым.

Во время выступления концертмейстер прежде всего должен сам выразительно играть, проявлять себя хорошим ансамблистом в эмоциональном и звуковом отношении.

Нужно научиться соразмерять свою динамику в соответствии с типом голоса певца, его полнотой, участком диапазона.

Пианист должен уметь незаметно для слушателей бросить певцу музыкальный "спасательный круг", если неопытный исполнитель от волнения забудет слово, мелодию, начнет пропускать музыкальные фразы или детонировать. Нужно научиться незаметно для публики и подыграть, и подсказать.

От волнения на сцене у молодого певца может "слабеть дыхание", что влечет за собой неожиданные ускорения.

Концертмейстер должен при "вразумительных" сильных долях, единстве темпа-ритма, быть очень чутким к вышеуказанному явлению. Особенно внимательным нужно быть на длинных нотах певца и в конце фраз.

Пианист должен быстро приспосабливаться к специфике акустики зала и характеру звучания инструмента. Необходимо также помнить, что голос певца почти всегда должен доминировать над звучанием инструмента. Это касается и тех произведений, где роль фортепианной партии очень значительна (напр. романсы Рахманинова, Чайковского, Танеева и др.).

Проявляя артистизм (и внешне, и внутренне) концертмейстер, в то же время, никогда не должен отвлекать внимание слушателей на себя излишней пластикой рук, эмоциональным "переклестом" в ущерб музыке. Очень важным для концертмейстера является умение владеть собой, в любой ситуации мобилизовать свою волю. Эти концертмейстерские качества всегда ценят певцы, ведь они ждут от своего партнера профессиональной и моральной поддержки.

После каждого публичного выступления концертмейстер вместе с педагогом класса и студентом должен принять участие в его обсуждении. Необходимо детально проанализировать как положительные, так и отрицательные стороны исполнения, а также способствовать повторному выступлению студента с данными произведениями на эстраде, т.к. известно, что музыкальное произведение лучше всего "дозревает" на сцене.

Не следует слишком критиковать певца, даже если выступление было не очень удачным, а, наоборот, надо внушать ему мысль о необходимости дальнейшей работы над произведением, убеждать в том, что совершенство не имеет границ.

В то же время, захваливание вокалиста дезориентирует его в оценке своих профессиональных данных и умений.

III. О ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РОЛИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Значительный вклад может и должен вносить концертмейстер класса сольного пения в дело воспитания молодых певцов в духе советской коммунистической морали.

Не секрет, что именно среди вокалистов довольно часто встречаются такие, которым присущи недисциплинированность, низкий уровень общей и музыкальной культуры, эгоизм, зазнайство, критиканство и т.д.

Со всеми имеющимися негативными качествами студентов нужно вести систематическую непримиримую борьбу. Необходимо с первых же уроков стремиться ближе познакомиться с тем или иным студентом, больше узнать об их интересах, развитии, чертах характера, увлечениях.

В плане воспитания многое могут дать доверительные беседы о студенческом быте, о будущей профессии, о необходимости овладения всем комплексом дисциплин читаемых в вузе.

Немаловажную роль здесь играет эрудиция концертмейстера, уровень его профессионализма, компетентности в вопросах политики, культуры, искусства (особенно вокального). Именно эти качества способствуют быстрому завоеванию авторитета у студентов, а авторитет, в свою очередь, оказывает решающее влияние на эффективность воспитательной работы.

Нельзя также ограничиться чисто профессиональными контакта-

ми со студентами. Необходимо находить время для совместного посещения оперных и драматических спектаклей, концертов, художественных выставок, для прослушивания фонозаписей выдающихся вокальных исполнителей с последующим обсуждением воспринятого.

Нужно стараться быть постоянно в курсе новостей культуры, искусства, политики, чтобы компетентно подсказать студенту, что почитать из художественной литературы, какие произведения вокальной музыки не должны остаться без внимания, над каким политическим аспектом необходимо задуматься и т.д.

Особо следует выделить значение личного примера как педагога, так и концертмейстера.

Идейная убежденность руководителей класса, их бескорыстие, дисциплинированность, внешний облик, манеры поведения, эстетика одежды, культура речи, искренняя заинтересованность в конечных результатах совместного труда, в судьбе студента - все это в значительной мере воздействует на воспитание певца - человека - гражданина.

IV. О НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И О ГРАНИЦАХ ПОЛЕЗНОГО ВМЕШАТЕЛЬСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

а) ИНТОНАЦИЯ

Чистота интонации - одно из наиболее важных условий музыкальной выразительности в вокальном исполнительстве.

Концертмейстер должен знать, что на чистоту интонации певца оказывает влияние ряд факторов. Наиболее распространенные из них: плохая координация в работе слухового и голосового аппаратов, вокально-технические недостатки, неправильная выучка.

Если в первых двух случаях роль концертмейстера не может быть первостепенной, то в третьем - устранить, а, еще лучше, не допустить неправильного заучивания текста его прямая обязанность.

Если у певца не получается какой-либо мелодический ход или интервал, то концертмейстер также должен помочь ему разобрать структуру этого мелодического хода, ощутить его ладовую основу, проанализировать, от каких звуков можно отталкиваться в мелодии

или аккомпанементе, посоветовать просольфеджировать этот отрывок, порекомендовать певцу одновременно петь и самостоятельно проигрывать на инструменте тот или иной интервал, построить его голосом (без помощи инструмента) от разных звуков и т.д.

Часто причиной детонации бывает непозиционное пение, неправильное использование дыхания (перебор его или, наоборот, потеря дыхательной опоры).

В подобных случаях обязанность концертмейстера - строго контролировать правильность выполнения вокалистом методических указаний педагога по специальности.

б) КУЛЬТУРА РЕЧИ, ДИКЦИЯ, ОРФОЭПИЯ

Большое внимание концертмейстер должен уделять культуре речи, орфоэпии и дикции студента-вокалиста.

Необходимо строго следить за тем, чтобы произношение слов в процессе пения было "столь же естественно, плавно, красиво и выразительно, как в живой, правильной, красивой и выразительной речи, чтобы никакие буквы никуда не западали, как не западают они у правильно и красиво говорящего человека, чтобы переход одной буквы в другую не нарушал естественно и свободно льющуюся звуковую струю слова, фразы, всей речи" / 20, 30 /

Концертмейстер обязан уметь работать над исправлением недостатков в произношении у певцов, знать сам и требовать от них выполнения правил орфоэпии не только родного языка, но и произведений с иностранным текстом (итальянским, немецким, английским, французским и др.) бороться с диалектизмами и косноязычием. Для достижения нужных результатов в этой работе необходимо проявлять настойчивость и терпение, обращаться к помощи преподавателей, в совершенстве владеющих тем или иным языком, уметь самому грамматически правильно, ясно и четко произносить то или иное слово, букву, буквосочетание.

в) ДЫХАНИЕ

Очень важным элементом звукообразования и музыкальной выразительности у певцов является дыхание.

Имея представление о существующих типах певческого дыхания, концертмейстер не обязан вникать в его технологию и, тем более,

пытаться подменить педагога в этом вопросе. В то же время, дыхание, как элемент музыкальной выразительности певца, должно быть постоянно в центре внимания концертмейстера.

В связи с этим, напоминая певцу о необходимости дышать во время исполнения естественно, бесшумно, не перебирать дыхание, не снимать концы фраз с дыхательной опоры, концертмейстер, прежде всего, должен следить за тем, чтобы дыхание способствовало решению музыкально-смысловой задачи произведения.

Целесообразно поэтому на первом этапе работы помочь студенту-вокалисту, исходя из замысла композитора, наиболее логично "расставить" дыхание в произведении, а в дальнейшем контролировать взятие его певцом в определенных местах^{1/}.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концертмейстерская практика является одной из профилирующих дисциплин студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Её прохождение дает возможность пианистам познакомиться со спецификой работы концертмейстера не менее чем в трех различных музыкальных классах (инструментальном, вокальном, дирижерском, оперной подготовки и т.д.) и приобрести определенные знания и навыки необходимые для первоначальной работы концертмейстера.

Уровень этих знаний и навыков в большой мере будет зависеть от умения работать самостоятельно, от неуклонного стремления стать концертмейстером высокой квалификации. Трезвая оценка своего мастерства на данном этапе, неудовлетворенность достигнутым, пытливість, увлеченность своей специальностью будут иметь решающее значение для постоянного профессионального роста концертмейстера.

^{1/} Следует при этом так же помнить о существовании вокальных произведений, расстановка дыхания в которых может изменяться по мере их впеваания певцом.

ДИСКОГРАФИЯ^{1/}

Композитор (поэт)	Название вокального произведения	Исполнители	Номер пластинки
1	2	3	4
Бетховен Л. (Гете В., Шмидт В., Герман Ф.)	"О блохе", "Сурок", "Шотландская зас- тольная", "Дух барда"	Гмыря Б., - бас Острин Л., - ф-но	Д-014073
Бетховен Л. (Гете И.)	"Радость страда- ния"	Шварцкопф Э. сопрано Мур Дж., ф-но	М 10-43861 -2
Бетховен Л. (Яйтелес А.)	"К далекой возлюб- ленной" (вок.цикл)	Гедда Н., тенор Эйрон Ян, ф-но	С10-15547- 8
Бетховен Л. (Гете Л.)	"Три песни", "Май- ская песня", "Но- вая любовь, новая жизнь"	- " -	- " -
Брамс И. (Тик Л.)	Прекрасная Магело- на (вокальный цикл)	Фишер-Дискау Д., баритон Рихтер С., ф-но	СМ-02796
Брамс И. (сл.разн.авт.)	II песен	Кипнис А., бас Мур Дж., ф-но	М10-43307- 8
Брамс И. (сл.разн.авт.)	Романсы	Бренева Н., сопрано Салтыкова Т., ф-но	Д-14889
Вольф Г. (Мерике Э.)	"Песни"	Фишер-Дис- кау Д., баритон Рихтер С., ф-но	С10-08411- -12
Вольф Г. (сл.разн.авт.)	"Романсы"	Ферьер К., контральто Ньмарк Д., ф-но	Д0311655-6

^{1/} Все перечисленные пластинки выпущены фирмой "Мелодия"

1	2	3	4
		Ньюмарк Д., ф-но	
Вольф Г. (Айхендорф Й.)	"Колыбельная"	Шварцкопф Э., сопрано	М10-43861-2
Глинка М. (сл. разн. авт.)	Романсы и песни. (комплект из 5-ти пластинок)	Мур Дж., ф-но Ведерников А., Борисенко В., Козловский И., Лемешев С., Рейзен М., Нелепш Г., Дорлиак Я., Гмыря Б., Доливо А., Шиллер Н., Шапошников С., Лаштев К. и др.	Д-035257-66
Глинка М. (сл. разн. авт.)	Романсы	Нестеренко Е., бас Шендерович Е., ф-но	С10-12089-90
Глинка М. (Пушкин А., Рындин П., Кукольник Н.)	"Признание", "Как сладко с тобою мне быть", "Попутная пес- ня".	Нестеренко Е., бас Шендерович Е., ф-но	С10-18769-70
Глинка М. (Пушкин А., Козлов И.)	"Адель", "Венеци- анская ночь"	Долуханова З., сопрано Хвостин В., ф-но	С10-17515-16
Григ Э. (Ибсен Г., Андерсен Г.)	"Лебедь", "Люблю тебя"	Гедда Н., тенор Айрон Й., ф-но	С10-13923-4
Григ Э. (сл. разн. авт.)	"Осенью", "Под цветами", "Старая мать", "Сон"	Гмыря В., бас Острин Л., ф-но	Д-014074
Кабалевский Д. (Шекспир В.) (Маршак С.)	"Десять сонетов Шекспира" (вок. цикл) Шесть романсов с вступлениями и речитативами.	Лейферкус С., баритон Кабалевский Д., ф-но " " "	С10-09763-4 " " "
Кабалевский Д. (Гамзатов Р.)	Три восьмистишия. Пять романсов	Левко В., меццо-соп. Кабалевский Д., ф-но	С10-05297

1	2	3	4
Малер Г. (Малер Г.)	"Песни странствующего памя" (вок. цикл)	Фивер-Дискау Д., баритон Мазур К., дирижер	Д-006637-
- " -	"Детские песни о смерти"	- " -	Д-006638
Малер Г. (сл. китайских поэтов УШ в.)	"Песнь о Земле"	Ферьер К., контральто Вальтер Б., дирижер	Д-11335
Малер Г. (сл. разн. авт.)	Романсы	Юрнева Н., Салтыкова Т., ф-но	Д-14890
Моцарт В. (сл. разн. авт.)	Романсы: "Весеннее настр- оение", "Вы, птич- ки, каждый год", "Как-то раз оди- нокий, печальный", "Маленькая приха".	Шварцкопф Э., сопрано Гизенинг В., ф-но	М10-43361-2
Моцарт В. (сл. разн. авт.)	Романсы: "О, цитра, ты моя", "Покой мне с улыбкой", "Всю душу объем- лет", "К хлое", "Когда Луиза ски- гала письма"	Долуханова З., сопрано Козель Б., ф-но	Д-2380
Мусоргский М. (Голенищев- Кутузов А.)	"Песни и пляски смерти" (вок. цикл)	Нестеренко Е., бас Шендерович Е., ф-но	С10-07175-6
- " -	"Без солнца" (вок. цикл)	Гмыря Б., бас Острин Л., ф-но	Д034813-16
- " -	Песни: "Забывший" "Меня ты в толпе не узнала" "В четырех стенах"	Нестеренко Е., бас Шендерович Е., ф-но	С10-07175-6
Мусоргский М. (Гете В.)	"Блоха"	Гмыря Б., бас Острин Л., ф-но " " " " " "	Д034813-16 " " " " " "
- " -	- " -	Нестеренко Е., бас Шендерович Е., ф-но Гмыря В., бас Острин Л., ф-но	С10-07175-6 " " " " " "

1	2	3	4
Мусоргский М. (Мусоргский М.)	"Светик Савишна"	- " -	- " -
- " -	- " -	Нестеренко Е., бас Крайнев В., ф-но	С10-18769-70
- " -	"Козел"	Гмыря Б., бас Острин Л., ф-но	Д034813-16
- " -	- " -	Гедда Н., тенор Могилевская Л., ф-но	С10-13977-8
Мусоргский М., (Толстой А.)	"Горними тихо летела душа не- бесами"	Христов Б., бас Мур Дж., ф-но	М10-13977-8
Мусоргский М. (Кольцов А.)	"Дуют ветры, дуют буйные"	- " -	- " -
Мусоргский М. (Плещеев А.)	"Странник"	Гмыря Б., бас Острин Л., ф-но	Д034813-16
Рахманинов С. (сл. разн. авт.)	Романсы (Полн. собрание вокальных про- изведений)	Нестеренко Е., Рейзен М., Долуханова З., Атлантов В., Иванов Ал., Шолошников С., Пирогов А., Лисовский К., Архипова И., Дорлиак Н., Норцов П., Лисициан П., и др.	М-04069-78
Римский-Корсаков Н. (Пушкин А.)	"Пророк"	Гмыря Б., бас Острин Л., ф-но	Д1595
- " -	"Ненастный день потух", "Редеет облаков"	Петров И., бас Стучевский С., ф-но	Д-4418
Римский-Корсаков Н. (Толстой А.)	"О, если б ты могла", "Не ветер взя с высоты"	- " -	- " -
Римский-Корсаков Н. (Майков А.)	"Октава"	- " -	- " -

1	2	3	4
Рубинштейн А. (Шафи М.)	Из "Персидских песен"	Долуханова З., сопрано Хвостин В., ф-но	С10-17515-16
Рубинштейн А. (сл. разн. авт.)	Романсы	Алексеев И., Головнева М., ф-но	С10-22747-003
Свиридов Г. (Есенин С.)	"Отчалившая Русь" (Вок. цикл)	Образцова Е., меццо-сопр. Свиридов Г., ф-но	С10-20695-006
Свиридов Г. (Прокофьев А.) Свиридов Г. (Блок А.)	"Ой, снова я серд- цем широким бедую" "Рыбаки на Ладоге" "Когда невзначай в воскресенье"	Нестеренко Е., бас Крайнев В., ф-но	С10-18769-70 - " - - " -
Свиридов Г. (Пушкин А.)	"Ронлет лес багря- ный свой убор" "Зимняя дорога" "Предчувствие" "Подъезжая под Ижору"	Образцова Е., меццо-сопр. Свиридов Г., ф-но	С10-11345-46
Свиридов Г. (Блок А.)	"Как прощались, страстно клялись" "Эльгер", "За гора- ми, лесами", "Утро в Москве"	- " -	- " -
Свиридов Г. (Исаакян А., Пушкин А., Лермонтов М., Блок А.)	"В дальний путь", "Страдания любви", "Челный взор", "Изгнания", "Дым отечества", "Предчувствие" "Зимняя дорога", "Сидует", "Как небеса твой взор блистает", "Ветер принес из- далека"	Архипова И., меццо-сопр. Свиридов Г., ф-но	С10-11981-2
Стравинский И. (Пушкин А., Бальмонт К., Городецкий С., сл. разн. авт.)	"Туца", "Пастораль" "Два стихотворения К. Бальмонта", "Две песни на слова С. Городецкого", "Два стихотво- рения из японской лирики", "Прибаут- ки", "Воспоминания о моем детстве"	Давидова Л., сопрано Любинов А., ф-но	С10-08133-34

1	2	3	4
	"Кошачьи колыбельные", "Три истории для детей", "Три песни на слова В. Шекспира", "Сова и кошечка".		
Танеев С. (сл. разн. авт.)	"Люди спят", "В дыме-невидимке", "Венецианская ночь", "Мое сердце-родник", "Бьется сердце спокойное", "Когда, кружась, осенние листья", "Музыка", "Венеция ночью", "Серенада", "Сталактиты", "Фонтаны", "Не ветер, вей с высоты".	Архипова И., СТО-08229-30 меццо-сопр. Гусельников И., ф-но	
Чайковский П. (сл. разн. авт.)	Романсы. (Комплект из 6 пластинок)	Мазурок Ю., Д-026III-22 Милашкина Т., Долуханова З., Архипова И., Нелеп Г., Лисовский К., Лисицман П., Шапошников С., Гмыря Б., Шпайлер Н., и др.	
Шостакович Д.	Из еврейской народной поэзии. (вок. цикл)	Дорлиак Н., НД-03217 Долуханова З., Масленников А., Шостакович Д., ф-но	
Шостакович Д. (Долматовский Е.)	"День встречи", "День признаний", "День обид", "День воспоминаний".	Гмыря Б., бас НД-03217 Острин Л., ф-но	
Шостакович Д. (Черный С.)	"Сатиры"	Богачева И., С 1022267- меццо-сопр. -009 Рождественский Р., дирижер	
Шуберт Ф. (Рельштаб Л.)	"Лебединая песня" (вок. цикл)	Фишер-Дискау Ф., СТО-15465 Мур Дж., ф-но -6	
Шуберт Ф. (Мюллер В.)	"Прекрасная мельничиха" (вок. цикл)	Виноградов Г., Д-016663 Орентлихер Г., ф-но	

1	2	3	4
Шуберт Ф. (сл. разн. авт.)	"Песни"	Фишер-Дискау Д., СТО-06023-4 баритон Мур Дж., ф-но "Помидор" (ЭРГ)	
Шуберт Ф.	"Весной", "Песнь среди зелени", "Близость возлюбленной", "Баркарола".	Риктер С., ф-но СТО-14737-8 Шварцкопф Э., сопрано МТО-43861-2 Фишер Эд., ф-но	
Шуман Р. (Гейне Г.)	"Круг песен" (вок. цикл)	Фишер-Дискау Д., СТО-15753-4 баритон Эшенбах К., ф-но Шварцкопф Э., СТО11957-58 сопрано Парсон Д., ф-но	
Шуман Р. (сл. разн. авт.)	"Мирты" (вок. цикл)	Фишер-Дискау Д., СТО-15753-4 баритон Эшенбах К., ф-но	
Шуман Р. (Гейне Г.)	"Любовь поэта" (вок. цикл)	Фишер-Дискау Д., Д-14526 баритон Демус Й., ф-но	
Шуман Р. (Шамиссо А.)	"Любовь и жизнь женщины"	Маршалл Л., Д-5904 сопрано Килберн В., ф-но	
		Образцова Е., СТО-139-99 меццо-сопр. Чачава В., ф-но	
Шуман Р. (Риккерт Ф.)	Романсы	Гедда Н., тенор СТО-14631-2 Верба Э., ф-но	

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПОИСКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. КПСС. Съезд /27; 1986; Москва/ М.С.Горбачев. Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС, Материалы XXVII съезда КПСС. - М.: Политиздат Украины, 1986, с.3-97.
2. КПСС. ЦК. О дальнейшем развитии высшей школы и повышении качества подготовки специалистов: Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 29 июня 1979 г. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. - Т.13. - М.: Политиздат, - с.394-403.
3. Основные направления перестройки высшего и среднего специального образования в стране. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР от 20 марта 1987 г. - Правда, 1987, 21 марта.
4. Артемьева Е.Н. В классе К.Н.Дорлиак. - М.: Музыка, 1969, - 342 с.
5. Васенина К.В. Проблема слова в пении // Вопросы вокальной педагогики. - М.: Музыка, 1969. - Вып.4. - с.145-162.
6. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. - М.: Музыка, 1980. - 315 с.
7. Виноградов К.Л. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. стат. - М.: Музыка, 1974. - с.111-134.
8. Голубев П. Поради молодим педагогам-вокалістам. - Киев: Музична Україна, 1983. - 62 с.
9. Делицкая Н.Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И.С.Баха. - М.: Музыка, 1980. - 80 с.
10. Делицкая Н.Н. О воспитании певца-художника // Музыкальное исполнительство. - М., 1979. - Вып.10 - с.77-106.
11. Дмитриев Д.Б. Основы вокальной методики. - М.: Музыка, 1968. - 675 с.
12. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. - Л.: Музыка, 1977. - 87 с.
13. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента /Методологические основы/. - Л.: Музыка, 1972. - 80 с.
14. Мирзоева М.М. Анализ исполняемого вокального произведения // Вопросы вокальной педагогики: Сб. стат. - М., 1964. - Вып.2. - с.5-51.
15. Мотт-Заботина И.М. О работе над вокальным произведением // Вопросы вокальной педагогики: Сб. стат. - М.: Музыка, 1962. - Вып.1. - с.131-146.

16. Мур Джералд. Певец и аккомпаниатор. - М.: Радуга, 1987. - 430 с.
17. Назаренко Н.К. Искусство пения. - М.: Музыка, 1963. - 512 с.
18. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. - М.: Искусство, 1985. - 184 с.
19. Обухова О.Г. У концертмейстерському класі // Музыка. - 1980. - № 6. - с.24-25.
20. О работе концертмейстера: Учебн.-метод. пособие. /Ред. составитель М.Смирнова/ - М.: Музыка, 1974. - 160 с.
21. Павловский А. Записки дирижера. - М.: Музыка, 1966. - 562 с.
22. Петров Е. О динамике звука певческого голоса. - М.: Музыка, 1963. - 46 с.
23. Полян Г.З. З досвіду педагога концертмейстера // Музыка. - 1975. - № 4. - с.14.
24. Понтригин П.М. Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера // Вопросы вокальной педагогики: Сб. стат. - М.: Музыка, 1969. - Вып.4. - с.8-29.
25. Садовников В. Орфоэпия в пении. - М.: Музыка, 1958. - 80 с.
26. Саркисян А.В. О некоторых вопросах вокального искусства // Вопросы вокальной педагогики: сб. стат. - М.: Музыка, 1962. - Вып.1. - с.9-29.
27. Тольба В. К проблеме исполнительства // Музыка. - 1976. - № 2. - с.20-22.
28. Тронина П. Из опыта педагога-вокалиста. - М.: Музыка, 1976. - 112 с.
29. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе // Вопросы фортепианной педагогики: Сб. стат. /Ред. В.Натансона/. - М.: Музыка, 1976. - Вып.4. - с.134-146.
30. Шейко И.П. Елена Образцова. - М., 1984. - 360 с.
31. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. /Советы аккомпаниатора/. - Л.: Музыка, 1972. - 46 с.
32. Шендерович Е. Фортепианная партия в вокальном цикле. /О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова/ // Музыкальное исполнительство: Сб. стат. - М.: Музыка, 1983. - Вып.П. - с.181-202.
33. Шпиллер Н. Заметки о формировании вокальной культуры // Музыкальное исполнительство: Сб. стат. /Ред. Эдельман Г./ - М.: Музыка, 1973. - Вып.6. - с.20-38.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	стр.... 4
Основная часть:	" 4-16
I: Специфика работы концертмейстера в классе сольного пения	" ... 4
а/ Что должен знать, уметь и делать кон- цертмейстер класса сольного пения.....	" 5- 6
б/ Какими качествами должен обладать кон- цертмейстер вокального класса.....	" 6- 7
II: Работа с певцом над музыкальным произведе- нием	" 8-13
III: О воспитательной роли концертмейстера.....	" 13-14
IV: О некоторых элементах звукообразования и музыкальной выразительности и о границах полезного действия концертмейстера	" 14-16
Заключение	"16
Дискография	" 17-23
Библиографический список поисковой литературы	" 24-25

Зак. 3189 Тираж 100
Тип. СПТУ № 58, г. Львов, ул. Ив. Федорова, 9.