

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства  
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ А.А. Нечай  
«30» июня 2021г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ И.М. Громович  
«02» июля 2021 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

### КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

для специальности 1 – 18 01 01 Народное творчество  
специализации 1 – 18 01 01 -01 01 Хоровая музыка академическая

Составитель:  
Н.В. Баранова, старший преподаватель

Рассмотрено и утверждено  
На заседании Совета университета 19 апреля 2022 г.  
протокол № 10

Составитель:

*Баранова Н.В., старший преподаватель кафедры хорового и вокального искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;*

Рецензенты:

*Нижникова А.Б., заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;*

*Миланич Е.Э., доцент кафедры теории музыки и музыкального образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 30.06.2021г.)*

*Советом факультета музыкального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 02.07.2021г.)*

## **1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА**

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Концертмейстерское мастерство» составлен с учетом программных требований. Включает в себя 5 разделов и содержит теоретический материал по технологиям чтения нот с листа, исполнительским особенностям вокальной и хоровых партий, фортепианных сопровождений в различных жанрах вокально-хоровой музыки зарубежных, русских и белорусских композиторов. В нем представлен список рекомендуемых вокально-хоровых произведений для разучивания, что позволит студентам познакомиться с наиболее известными произведениями зарубежных и отечественных композиторов, расширит их музыкально-художественный кругозор, а также список литературы, который позволит студентам повысить уровень теоретических знаний в концертмейстерском искусстве, что непосредственно благоприятно повлияет на исполнительское мастерство.

Учебная дисциплина «Концертмейстерское мастерство» занимает важное место в подготовке студентов хоровой специализации и тесно связана с такими специальными дисциплинами, как «Фортепиано», «Постановка голоса», «Вокальный ансамбль», «Чтение и анализ хоровых партитур».

Обучение искусству аккомпанемента, развитие практических навыков в ансамблевом исполнительстве, воспитание творческой активности студентов, расширение художественного кругозора на примерах лучших сочинений композиторов различных эпох, стилей и жанров способствует повышению профессионального мастерства будущих хормейстеров.

*Целью* данной учебной дисциплины является подготовка высококвалифицированных музыкантов-хормейстеров, приобретение умений и навыков аккомпанировать хоровым коллективам и солистам-вокалистам, петь под собственный аккомпанемент, читать с листа.

*Задачи учебной дисциплины:*

- овладение навыками вокального и хорового аккомпанемента;

- воспитание у студентов творческого отношения к исполнению партии сопровождения в соответствии с задачами ансамблевого исполнения;
- развитие умения аккомпанировать собственному пению;
- изучение хоровой, оперной и вокальной литературы разных эпох и стилей.

Студенты, поступившие на факультет музыкального искусства, как правило, уже имеют определённые навыки игры на фортепиано, однако у них полностью отсутствуют теоретические и практические знания, умения и навыки концертмейстерского искусства, необходимые для целостного изучения и восприятия, а затем и концертного исполнения вокально-хоровых произведений. Поэтому курс «Концертмейстерское мастерство» состоит из лекционных и практических занятий.

В процессе учебных занятий достаточное внимание уделяется овладению навыками художественного анализа музыкального произведения. Это делается для того, чтобы научить студентов профессионально разбираться в средствах выразительности (музыкальных, исполнительских) и отработать их умения характеризовать исполняемое произведение с точки зрения образного содержания, стилевой и жанровой принадлежности, формы, фактуры и т.п. Особое внимание уделяется изучению тонкостей ансамблевой игры, выстраиванию звукового и эмоционального баланса в вокально-хоровых произведениях.

«Концертмейстерское мастерство» – учебная дисциплина, где не только оттачиваются исполнительские навыки, которые органически сочетаются с развитием таких музыкальных способностей, как музыкальный слух, чувство ритма, музыкальное мышление, музыкальная память, но и развивается чувство ансамблевой игры, выстраивание звукового и эмоционального баланса в процессе исполнения музыкального произведения.

Групповая форма занятий по учебной дисциплине «Концертмейстерское мастерство» дает возможность студентам совместно участвовать в обсуждении различных вопросов, искать решения художественных задач, что

делает процесс интерактивный процесс обучения интересным и увлекательным.

Основными методическими приёмами являются художественный показ, работа над музыкальным материалом в процессе художественно-педагогического общения студентов и педагога, а основными формами контроля знаний являются ансамблевое исполнение вокально-хоровых произведений, чтение нот с листа, проверка теоретических знаний.

Большое внимание также уделяется самостоятельной работе студентов дневного обучения, в процессе которой они закрепляют знания и навыки, полученные на занятиях под руководством преподавателя. Это развивает у студентов способность к аналитическому мышлению, обобщению исполнительского опыта (своего и чужого); самостоятельность в освоении репертуара; воспитывает умение пользоваться методической литературой и ориентироваться в нотных изданиях.

В результате изучения курса «Концертмейстерское мастерство» студенты должны *знать*:

- характерные особенности исполнения различных видов аккомпанемента;
- особенности исполнения хоровой партитуры, сольной вокальной партии;
- особенности работы над звуком, ритмом, динамикой, штрихами в партии аккомпанемента вокальных и хоровых произведениях различных стилей, жанров и форм;

- особенности ансамблевого исполнения;

*уметь*:

- читать с листа, транспонировать;
- подбирать по слуху, самостоятельно аккомпанировать своему пению;
- самостоятельно интерпретировать вокальные и хоровые произведения различных стилей, жанров и форм;
- раскрывать художественный образ произведения в ансамблевой игре;

*владеть*:

- техническими приемами игры на инструменте;

- различными видами аккомпанемента;
- различными фактурными приемами;
- различными методами и приемами работы над звуком, ритмом, динамикой, штрихами в партии аккомпанемента вокальных и хоровых произведениях различных стилей, жанров и форм;
- методами теоретического анализа музыкальных композиций;
- методами и приемами чтения нот с листа.

В педагогический репертуар включаются хоровые произведения с аккомпанементом, вокальные произведения (арии, романсы, песни). Произведения исполняются по нотам. Достаточно большое количество произведений осваивается эскизно или фрагментарно.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Концертмейстерское мастерство» предусмотрено всего 122 часа, из них 68 аудиторные (30 лекций, 38 практические) занятия.

Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

### ***Методы и технологии обучения***

Эффективность обучения достигается с помощью художественного показа, иллюстрацией музыкальных записей изучаемых произведений, педагогическим анализом художественно-исполнительской интерпретации музыкального материала, изучением стилистических особенностей композиторского письма.

Большое внимание уделяется самостоятельной работе студентов, которая направлена на подготовку реферативного сообщения об эпохе создания произведений, авторском стиле, жанре, форме; определение трудных мест и исполнительских особенностей партии концертмейстера; расшифровка музыкальных терминов, авторских пояснений, которые встречаются в нотном тексте; отдельное изучение вокальной партии или хоровой партитуры.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА</b> .....	3
<b>2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>	
2.1. Введение.....	8
2.2. Технологии чтения нот с листа.....	15
2.3. Особенности работы концертмейстера в хоровом классе.....	22
2.4. Работа над различными видами фактуры в аккомпанементе.....	29
2.5. Формирование умений и навыков исполнения партии концертмейстера в хоровом классе.....	31
2.6. Решение художественно-исполнительских задач в ансамблевой игре....	37
<b>3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b> ( <i>рекомендуемые музыкальные произведения, основная и дополнительная литература</i> )	
3.1. Сопровождения к хоровым произведениям.....	40
3.2. Вокальные произведения зарубежных композиторов.....	41
3.3. Вокальные произведения русских и советских композиторов.....	42
3.4. Список основной литературы.....	45
3.5. Список дополнительной литературы.....	45
<b>4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ</b> ( <i>критерии оценки результатов учебной деятельности студента</i> ).....	47
<b>5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ</b> ( <i>учебно-методическая карта учебной дисциплины</i> ) .....	50

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Введение

Профессиональная подготовка кадров для полноценной в творческом отношении деятельности во всех областях музыкального искусства, воспитание не только исполнителей-инструменталистов, но и эстетически развитых и самостоятельно мыслящих музыкантов, ставит в области музыкального образования серьёзные задачи, как перед педагогами, так и перед концертмейстерами. Соответственно, возрастают требования к профессиональному мастерству, включающему не только высокий в художественном и техническом отношении уровень владения исполнительскими и педагогическими навыками и приёмами, но и психологическую компетентность, что предполагает знание психологических аспектов профессиональной деятельности и умение применять полученное знание на практике.

Осознание важности и практической значимости психологической подготовки, специфической для каждой профессии, сочетается с необходимостью целостного восприятия отдельного вида деятельности в тесной взаимосвязи с родственными видами и в контексте всей культурной реальности.

Этот процесс вполне закономерен, так как имеет объективные исторические предпосылки. С первых моментов становления профессионального искусства музыкант, как правило, совмещал функции исполнителя, владеющего несколькими инструментами, интерпретатора собственных произведений, композитора, педагога, концертмейстера и дирижёра. Со временем на основе этих функций сформировались самостоятельные профессии, что, с одной стороны, благотворно отразилось на их дальнейшем развитии, но с другой - привело к утрате единства, возможности комплексного восприятия и объективной эстетической оценки различных явлений музыкальной культуры.



Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-педагогической коррекции ансамбля с певцами или исполнителями-инструменталистами, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. Понятие «концертмейстерское искусство» может относиться к исполнителям на различных инструментах (баян, гитара), если в процессе работы необходимо решать и педагогические, и ансамблево-исполнительские задачи. Следует напомнить, что первоначально концертмейстерами именовались скрипачи в симфоническом оркестре, возглавлявшие струнную группу и отвечающие за качество её звучания. Эта традиция сохранилась до настоящего времени. Аналогичная должность имеется и в оркестре народных инструментов.

Применительно к деятельности музыканта-пианиста, концертмейстерство - одна из самых распространённых и востребованных профессий. В процессе становления происходило постепенное совершенствование всех входящих в неё компонентов.

Первоначально основой для разнообразной деятельности музыканта служили импровизаторские способности, обеспечивающие профессиональную универсальность. Искусство аккомпанемента рассматривалось как своеобразная форма импровизации владеть которой был обязан в XVII-XVIII столетии любой исполнитель. Однако, помимо профессиональной необходимости, существенную роль играл и эстетический интерес к ансамблевому исполнительству.

Если сочинением по заказу влиятельных лиц, обязанностями руководителя оркестра, капельмейстера, а иногда и капельдинера (Й. Гайдн), композитор обеспечивал себя и свою семью, то, играя по вечерам в ансамбле с близкими друзьями, он удовлетворял свои потребности не только в человеческом, но и в музыкальном общении (В. Моцарт). Так в творчестве венских классиков можно встретить немало переложений фортепианных

сонат для исполнения в ансамбле со скрипкой, что было продиктовано указанными выше причинами, а также целями популяризации собственных произведений.

В XIX веке, в силу объективных исторических предпосылок, совершенствовался исполнительский компонент концертмейстерства. Развитие буржуазных отношений привело к демократизации всех форм музыкального искусства, что отразилось в практике платных концертов с доступными по цене билетами для представителей среднего сословия. Гастрольная деятельность певцов, инструменталистов-виртуозов потребовала появления пианистов, владеющих искусством игры в ансамбле, способных быстро усвоить большой объём нотного текста. В этом случае функции пианиста, обычно не предполагающие педагогической помощи, были аккомпанирующими. На данном этапе уже отчётливо проявляется разница между профессиональным психотипом солиста (пианиста, инструменталиста) и аккомпаниатора, на основе чего можно говорить о специфических чертах характера, соответствующих каждому из этих видов деятельности. В стремлении безраздельно властвовать над публикой, солист не желал делиться с кем-либо признанием и аплодисментами. «От "антуража" (выступления в концерте солиста других исполнителей) отказался пианист Ф.Лист, и вслед за ним и другие исполнители-инструменталисты». «Карьера виртуоза прельщала во всех странах молодых музыкантов, мечтавших о мировой славе и материальных успехах». Отношение публики к пианисту, который не только не стремился выделиться в ансамбле, но, напротив, в первую очередь подчёркивал достоинства солиста, складывалось не в лучшую для аккомпаниатора сторону.

Специального обучения данной профессии, как в широкой практике частных уроков, так и в стенах музыкальных академий и консерваторий не существовало. Интерес к деятельности аккомпаниатора, однако, повышается как к возможному источнику заработка. И.Гофман в своей книге «Фортепианная игра. Вопросы и ответы», исходя из актуальности проблемы,

даёт отдельные советы желающим совершенствоваться в этой области, особо выделив значение природных задатков, чутья.

Важным моментом для данного вида деятельности явилось развитие педагогического компонента. История становления концертмейстерства как профессии, преимущественно отразившая неравноценное отношение к пианистам, работавшим в этой области, знает пример общественного признания концертмейстера как педагога, психолога, специалиста широкой компетенции, обладающего интуитивным чувствованием солиста и непогрешимым вкусом. Имеется ввиду высокое звание маэстро, которым именовался концертмейстер-художник в Италии, шлифующий мастерство певцов на высших этапах их профессионального развития.

С середины XIX века концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, оформляется в самостоятельную профессию. И если Италия показала пример достойного отношения и уважения к концертмейстеру, не как к слуге, но мастеру, то Россия стала первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные заведения предметов данного профиля. В 1867 году А.Рубинштейн предложил открыть в консерватории специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов. Не случайно именно в России, где психологическое направление в искусстве увенчалось созданием получившей всемирную известность системы К.Станиславского, тип концертмейстера-маэстро, в продолжение итальянских традиций, позже ярко проявился в лице М.Бихтера, В.Чачавы и других замечательных пианистов.

Усиление психологического начала в профессии было обусловлено особенностями русского «музыкального менталитета». «С первых шагов становления русская концертмейстерская школа находилась под влиянием эстетики народно-песенной и романсовой культуры - её образно-поэтического начала. Напевность исполнения, тонкий лиризм, непосредственность и теплота душевного высказывания, проникновенность

интонирования - эти качества определили облик не только певца, но и аккомпаниатора».

Фортепианная партия в произведениях педагогического репертуара, подавляющая часть которого была создана первыми советскими педагогами-инструменталистами, была очень проста и не требовала высокого исполнительского мастерства. К работе в качестве аккомпаниаторов привлекались способные учащиеся-пианисты, из которых позже формировались свои кадры профессиональных аккомпаниаторов.

Вместе с развитием инструментального образования, ростом исполнительского уровня учащихся и значительным расширением репертуара, возрастали требования к концертмейстеру не только в отношении его исполнительского мастерства, но и его педагогической ценности как партнёра-наставника в ансамбле, музыканта-художника.

К настоящему моменту, деятельность концертмейстера в инструментальной сфере специального музыкального образования, несмотря на свою относительную «молодость», является одной из самых распространённых для пианиста. Несмотря на ряд существенных отличий с ансамблевыми, педагогическими и исполнительскими видами деятельности пианиста, для концертмейстера, работающего в данной сфере, остаются актуальными наиболее универсальные критерии профессионального мастерства: концертмейстерская интуиция, чутьё, такт, гибкость, которые обеспечивают ансамблевое единство и художественную целостность музыкальной концепции.

Ансамблевое единство является следствием музыкального взаимодействия особого качественного уровня, общения языком музыки, которая является древнейшим каналом человеческой коммуникации, средством обмена информацией, сформировавшимся значительно раньше речи.

Таким образом, совместное исполнение в ансамбле можно интерпретировать как общение на музыкальном языке в прямом смысле, а

для этого необходимо, чтобы собеседники владели этим языком. Подобные случаи в ансамбле относительно редки (область концертного исполнительства). Значительно чаще в учебно-музыкальной сфере концертмейстер, работая с учащимся, певцом или инструменталистом, собственными силами обеспечивает двустороннюю обратную связь и взаимопонимание, компенсируя недостатки музыкальной коммуникации профессиональными качествами, именуемыми интуицией, эмпатией. В большинстве случаев ансамблевая слитность зависит от качества взаимоотношений, уровня человеческого взаимопонимания между концертмейстером и инструменталистом.

Концертмейстеру необходимо уметь общаться как словами, так и музыкой. Вербальный способ, как это может показаться, не представляет сложности, поскольку является неотъемлемой частью жизни каждого человека. Однако искусством общения, имеющим прямое отношение к концертмейстерскому искусству, владеет далеко не каждый. Это умение не просто поддержать беседу, но и выслушать, понять, проникнуться состоянием собеседника, создать ему комфортные для общения условия.

Ещё более редкой является способность понимать язык музыки и использовать его как средство общения. Утверждение, что некий пианист весьма тонко чувствует музыку, не всегда свидетельствует о том, что он вполне понимает этот язык и владеет им. Часто эмоциональная выразительность произведения сама по себе оказывает на слушателя сильное воздействие, не требуя от интерпретатора специальной кропотливой работы по расшифровке музыкального языка. Эффект владения иностранным языком может произвести человек с хорошей памятью и чутким интонационным слухом, выучивший непонятный для него текст или стихотворение. Единственным способом надёжной проверки знания языка является общение.

Поэтому, в ряду многих музыкальных профессий, концертмейстерство наиболее требовательно к универсальным коммуникативным способностям. Неслучайно качества, характеризующие мастерство концертмейстера,

которые в методической литературе называют «особым чутьём», «концертмейстерской интуицией», «концертмейстерской жилкой», относятся не столько к исполнительским или педагогическим, сколько к психологическим свойствам.

В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа и транспонирования. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроения. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сценической фобии, страха перед повторением ошибок.

Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям окружающего мира. Как доказывает жизнь, наличие в команде профессионального психолога существенно влияет на спортивные достижения; шахматисты мирового уровня не мыслят свою деятельность без такой психологической помощи, которую в ансамбле часто оказывает пианист. Не менее ответственны, на первый взгляд малозаметные психологические функции концертмейстера в обычной классной работе. Можно предположить, что вопросам психологической компетентности, имеющим в данной профессии важное значение, должно уделяться специальное внимание при обучении, опирающееся на конкретные рекомендации методической литературы.

Темп эволюции и совершенствования любой профессии зависит от того, насколько она востребована, насколько она успевает трансформироваться в соответствии с изменяющимися условиями, новыми

запросами времени, и, соответственно, насколько полно весь накопленный опыт отражён в научно-методической литературе. Необходимо подчеркнуть, что наличие педагогического аспекта, обязательного и весьма специфичного в работе концертмейстера с инструменталистами, находящимися на различных стадиях становления и развития исполнительского мастерства, обуславливает дифференцированный подход к научно-литературным источникам, освещающим все виды ансамблевой деятельности пианиста. Далеко не все они могут быть использованы в данном исследовании.

Необходимо сделать последнее уточнение относительно понятия «концертмейстер», которого мы будем придерживаться в дальнейшем. В практике обучения его трактовка иногда вызывает споры. Так, пианиста, работающего с певцом, традиционно называют концертмейстером, что же касается камерно-инструментального исполнительства, то здесь существует условное деление на репертуар ансамблевый, подразумевающий равенство всех солистов, и концертмейстерский, где функция фортепиано оценивается как несамостоятельная, аккомпанирующая. В сфере же музыкального образования в вокальных, инструментальных, хоровых и дирижёрских классах пианиста, независимо от сложности или простоты его партии, называют концертмейстером, подчёркивая тем самым значимость не только его исполнительских, но и педагогических функций.

## **2.2. Технологии чтения нот с листа**

Игра с листа – это исполнение произведения в темпе, близком к оригиналу, который показывает основной характер произведения, однако без предварительного проигрывания даже части произведения.

Чтение с листа необходимо для того, чтобы «постигнуть идею в целом» (Л. Ауэр), «молниеносно овладеть музыкой», соприкоснуться с «духовным образом» сочинения (Г. Нейгауз). Очень важно почувствовать его «психологическую тональность» (Г. Коган), «сформировать отношение к данному произведению» (Я. Зак).

В XVIII веке, как и в более раннее время в Европе профессиональный музыкант или любитель был сочинителем, импровизатором и исполнителем в одном лице. В те времена «прочитывание» музыкального произведения происходило с первого взгляда, с листа, без предварительного тщательного разбора. Поэтому разучивание каждой пьесы не занимало много времени, гораздо больше ценилось умение свободно музицировать: читать ноты и играть с листа. Однако, начиная с XIX века, усложнение фактуры, например, фортепианных произведений вызвало необходимость выучивать текст на память. Впоследствии разучивание произведения и заучивание его наизусть становятся нередко единственной целью музыкального обучения. Таким образом, репертуар учащихся музыке постепенно сужался. Беглое чтение становится уделом «гениев», наделенных особым даром от природы. Требование играть все наизусть приводит к недооценке роли чтения с листа в развитии учащихся-инструменталистов. Выдающийся советский педагог-пианист С.Е. Фейнберг замечал по этому поводу: «Неправильный подход к произведению, когда с самого начала стараются выучить на память ноты, а потом уже «играют», приводит к тому, что молодые пианисты вообще разучиваются читать по нотам».

Умение исполнять с листа незнакомое сочинение ценилось очень высоко. Многие крупные пианисты в совершенстве владели этим умением. В этой главе мы рассмотрим, как выдающиеся исполнители и педагоги прошлого относились к развитию этого важного для музыканта навыка. Ференц Лист читал с листа огромные и сложнейшие произведения с необыкновенной легкостью. А. Буасье пишет: «Лист рассказал мне, что в детстве... в течение трех-четырёх лет его заставляли читать с листа по четыре часа в день. Он утверждает, что каждый может достичь того же результата, и что он не обладает какими-то сверхъестественными способностями». Лист советует, как можно больше и чаще прочитывать незнакомые пьесы. Педагогика Листа с его системой «ключевых формул» дает большие преимущества при чтении с листа: «Приучив глаз и руку ко



всевозможным комбинациям, воспроизводишь их с легкостью, не смущаясь ими... Надо освоиться на практике со всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами... Благодаря этому, а также занимаясь понемногу обычным разбором музыки, можно быстро научиться читать с листа все что угодно».

Основатели Петербургской и Московской консерваторий Антон и Николай Рубинштейны также требовали от своих учеников умения бегло читать ноты. Уже в одной из первых программ по фортепиано чтение с листа фигурирует в числе требований всестороннего развития учащегося. А в 1867 году Н.Г. Рубинштейн на заседании совета профессоров предложил создать особый фортепианный класс, сделав уклон на совместную игру на инструменте, чтении нотного текста с листа как фортепианных, так и оркестровых, и вокальных сочинений, транспозиций с листа всякого рода вещей, а также исполнении камерной музыки.

Не составит труда представить, как такие занятия могли способствовать созданию активной музыкальной атмосферы, накоплению слуховых впечатлений и опыта.

С.Я. Майкаппар в своей работе «Музыкальный слух» говорил о необходимости развития музыкального слуха, основанного на «обогащении слуха художественными звуковыми впечатлениями». Также он был одним из первых педагогов того времени, который обратил внимание на связь чтения с листа с деятельностью внутреннего слуха, с явлением «предслышания» действительного звучания.

Исполнение с листа требует активного восприятия музыки, благодаря чему создается первое яркое представление о ней, служащее «камертоном», «путеводной звездой» всей последующей работы.

Механизм процесса чтения (перевод нотной записи во внутренне-слуховую картину и воплощение ее на клавиатуре с помощью налаженных зрительно-слухо-клавиатурных связей) может быть выражен так: *«вижу – слышу – переживаю – ищу нужные движения – играю».*

Приведенная последовательность не обязательна для каждого пианиста. Важным фактом, установленным новейшей психологией, является положение звена «переживаю» в данной цепи. Его местоположение – второе, третье, четвертое или пятое – позволяет судить об уровне квалификации беглого чтения.

Комплексное чтение нот с листа ставит перед пианистом задания более сложные, чем, например, перед скрипачом или виолончелистом. Фортепианная фактура многослойна и требует осмысления по нескольким линиям одновременно, по горизонтали, и вертикали. Необходимо формирование навыка структурного охвата текста.

Существует два этапа и условия, обеспечивающих успешное протекание процесса овладения навыками чтения музыки с листа.

Первый этап – чтение без инструмента (внутренне-слуховое) рассматривается как подготовительный ко второму – чтению за инструментом (чтению-игре).

Одно из главных условий беглого чтения заключается в *мысленном опережении читающим того, что в данный момент играет* – явлении, охарактеризованном как «разведка глазами» (М. Н. Баринов). Видя ноты, исполнитель с помощью внутреннего слуха трансформирует их в адекватную звуковую картину, пользуясь соответствующими движениями.

«Чтение нот с листа в большой степени складывается из предвидения, в чем можно убедиться, анализируя процесс чтения книг».

Другим условием беглого текста является *быстрая ориентировка в фортепианной фактуре*. Нужно собрать в зрительной, слуховой и двигательной памяти необходимый запас типичных для фортепианной музыки оборотов, овладеть чаще всего используемыми аккордовыми структурами, характерными модуляционными построениями и т. д.

Однако, чтобы уметь эффективно пользоваться этим запасом, музыкант должен читать текст не отдельными «слогами», а комплексно – мотивами, фразами, предложениями. При необходимости возможно упрощение

фактуры, которое в данном случае является показателем осмысленности чтения.

Третье существенное условие заключается в требовании *неотрывности взгляда играющего от нотного текста*. Только в этом случае возможно плавное, непрерывное и логичное развертывание звукового «действия». Умение играть, не глядя на руки, или, как говорят, «вслепую» – обеспечивается приемами мысленного опережения, «забегания глазами вперед», «фотографирования» следующего отрезка текста.

Итак, основные приемы (способы действия), обеспечивающие формирование сложного навыка, каким является беглое чтение с листа:

- предварительное прочтение глазами;
- относительное чтение (по графическим контурам нотных головок и изображению нотных групп);
- обобщенное чтение (опора на типовые формулы фортепианной фактуры – гаммы, фигурации, секвенции, кадансы ит.д.);
- смысловая группировка нот (на уровне интервалов, аккордов, небольших мелодических построений);
- опора на активное развитие метроритмического чувства (внутренней ритмической пульсации);
- упрощение фактуры (не затрагивающее баса и мелодической линии);
- игра «вслепую» (позволяет совершенствовать аппликатурную технику, ускоряет слуховую и двигательную реакцию на нотные знаки);
- мысленное опережение (обеспечивает кратковременное запоминание последующего фрагмента, обеспечивая непрерывность исполнения).

#### **Основные этапы чтения нот с листа:**

**Первый этап** - чтение нотного текста без инструмента – это аналитическая работа над текстом, предполагающая подготовку к исполнению. Очень важно чтобы учащийся перед началом чтения с листа просмотрел ноты глазами, как бы «проигрывая» их без инструмента. Подобное зрительное «проигрывание» значительно облегчает задачу

прочтения нотного текста и может значительно оградить исполнителя от таких грубых ошибок, как неверный темп, ритм, отсутствие знаков альтерации и т.д.

Этап чтения без инструмента состоит из двух основных приемов: зрительный обзор и мысленное чтение текста.

*Зрительный обзор* – это первоначальное общее ознакомление с произведением в целом, которое включает в себя следующие аспекты: автор и название произведения, термины, означающие смену темпов и характер произведения, осознание характера и темпа, лада и тональности, размера, особенностей фортепианной фактуры, основного ритмического рисунка, общего строения сочинения.

На этом этапе выполняется большая часть аналитической работы, опирающейся на развитие музыкально-слуховых представлений, знание музыкальной теории, практику сольфеджирования, а также навыки исполнительского анализа фортепианной фактуры. Большое значение для облегчения фактуры при чтении с листа имеет овладение значительным количеством типовых связей – формулами изложения музыкального материала: техническими, гармоническими, метроритмическими, мелодико-интонационными. Учащийся должен научиться узнавать в тексте элементарные технические и гармонические комплексы: гаммы, арпеджио, аккорды, кадансы и их разновидности. Упрощение фактуры чаще всего касается трудного аккордового сопровождения (при удвоениях, широком расположении), сложных повторяющихся фигураций, украшений (трели, группетто), виртуозных гаммообразных пассажей, не несущих на себе основной смысловой нагрузки.

Для целостного исполнения недостаточно одного интеллектуально-теоретического осознания различных элементов текста. Поскольку мелодия и сопровождение музыкального произведения распределено между двумя руками, появляется необходимость внутренне слышать и мелодию, и гармоническое сопровождение. Только слуховое осмысление

функциональных связей мелодии и аккордового аккомпанеента дает возможность грамотно и качественно провести необходимые изменения в тексте.

*Мысленное чтение* – медленное прочтение текста внутренним слухом, про себя, сосредоточенное вслушивание в детали всей музыкальной ткани. Большим преимуществом этого приема является отсутствие трудностей самого исполнения на инструменте, во время прочтения. Только в мысленном чтении мелодическая фраза или предложение воспринимаются целостно, как законченная небольшая музыкальная мысль. Внутреннее пропевание мелодии помогает верно прочесть ее ритм, артикуляцию, динамику фразы, которые выглядят не обременяющей частью к чистым, по звуковысотности нотам, а являются сущностью понятого учеником цельного образа исполняемого произведения. Важно отметить, что необходимо избегать механическое чтение ноты за нотой. Мысленное чтение осуществляется двумя способами: с помощью мысленного пения и мысленной игры. Чередование этих способов благотворно сказывается на зрительных, слуховых и двигательных связях.

*Мысленная игра* – непосредственная игра «в уме» с представлением фортепианного звучания мелодии и гармонии. Большую роль здесь играют фортепианно-игровые представления, т. е. представления движений игрового аппарата, положения рук на клавиатуре, мышечных ощущений прикосновения к ней. Играя «в уме», исполнитель вслушивается в звучание каждой ноты, каждого аккорда, одновременно мысленно объединяя их в логические группы.

Существует три основных приема для развития навыка мысленного чтения:

- мысленное проигрывание, глядя на клавиатуру;
- прием последовательного чередования игры на инструменте и игры «в уме» одного и того же короткого отрывка;

- медленная игра на фортепиано, в ходе которой все время подготавливается мысленно последующий текст.

**Второй этап** - чтение нотного текста за инструментом – это непосредственно игра с листа, исполнение, приближенное к художественно-завершенному выступлению.

Приемы работы, развивающие беглое чтение с листа, объединены основным правилом: зрительное восприятие должно опережать исполнение. Эти приемы, связанные между собой, поддерживают и иногда заменяют друг друга:

- *предслышание* – мысленное представление по нотному тексту последующего звучания при исполнении предыдущего;

- *смотрение вперед* – сознательное заглядывание вперед исполняемого текста;

- *смысловая догадка* – это предвосхищение (предчувствие) последующего содержания музыкальной фразы или предложения.

Для развития чтения нот с листа нужно преодолеть боязнь клавиатуры, спокойно относиться к неизбежным промахам в движении пальцев при почти неотрывном взгляде на ноты. Для предотвращения «метания глаз» от нот к рукам лучше всего исправлять случайные ошибки, не глядя на руки, руководствуясь слухом и осязанием.

### **2.3. Особенности работы концертмейстера в хоровом классе**

Концертмейстер — сложная, многогранная профессия, широко востребованная среди пианистов. Специализаций в данной профессии множество: концертмейстер в классе вокала; струнных, народных, духовых инструментов; в классе хореографии; концертмейстер театра и т. д.

Одной из наиболее трудоемкой, требующих наивысшего мастерства, является специализация «концертмейстер хора». Наш век технического прогресса практически все хоровые коллективы оснащены современной звуковой аппаратурой, позволяющей исполнять репертуар под фонограмму, осуществлять звукозапись, концертные площадки для выступлений часто не

предполагают наличие инструмента, но умалять деятельность концертмейстера в подготовке творческой программы, считать его деятельность второстепенной было бы в корне неверно. Качество звучания хора, выбор репертуара, успех в концертной деятельности во многом зависят от мастерства аккомпанирующего концертмейстера.

Хоровое пение на протяжении веков было самым популярным видом музицирования. Коллективное пение являлось средством музыкального образования, культурного просвещения, эстетического воспитания народа.

В конце XX века культура в нашей стране переживала трудные времена, поэтому в наше время крайне необходимо поддерживать русские хоровые традиции, пропагандировать хоровое искусство среди подрастающего поколения. Создать концертирующий хоровой коллектив в рамках непопулярного нынче музыкального образования среди детей очень сложно. Хор — это минимум 16–20 человек, для которых необходимо подобрать удобное время для репетиций, не отпугнуть кропотливой, трудоемкой работой, а самое главное, заинтересовать репертуаром. При отсутствии во многих учебных заведениях ставки «хормейстера», этот огромный труд ложится на плечи дирижера и концертмейстера, которым просто необходимо быть творческими единомышленниками, соратниками в достижении единой цели. В этом случае концертмейстер становится для руководителя хора не просто аккомпаниатором на репетициях и концертах, но полноправным коллегой, взявшим на себя обязанности хормейстера: помощь в выборе репертуара, индивидуальные и групповые репетиции, организационные вопросы в гастрольной деятельности. Любое хоровое занятие начинается с распевания, направленного на формирование вокально-хоровых навыков, правильной певческой позиции. Концертмейстер на данном этапе работы является полноправным соратником дирижера, задает нужный темп работы, украшает простые упражнения богатой музыкальной фактурой, настраивает партии хора по гармоническому и мелодическому звучанию.

Нередко концертмейстеру приходится самостоятельно распевать хористов; при этом важно владеть методикой вокала, учитывать возрастные особенности коллектива, обладать навыком правильной певческой позиции, используемой для показа упражнений, а также, обладать навыком «слепой игры», так как все внимание приходится на хор, а не на клавиатуру инструмента.

На начальных этапах работы над репертуаром концертмейстеру необходимо увлечь хоровой коллектив исполнением произведения, донести до хористов художественный замысел композитора, раскрыть тембральные особенности каждой из партий. Для этого необходимо объемное осмысление партитуры: как вертикальное, так и горизонтальное. Исполняя хоровую партитуру необходимо приблизить звучание фортепиано к звучанию живого человеческого голоса: плавное голосоведение, цезуры для дыхания, певучесть. Фортепианный звук, в отличие от звука человеческого голоса, отрывистый, угасающий — этим он обязан специфике удара молоточка о струну. Компенсировать эти недостатки инструмента при демонстрации произведения возможно при правильном использовании тембральной окраски, присущей каждой из хоровых партий. Так партия басов звучит «глубоко», «насыщенно», «богато»; тенора — «ярко», «светло»; партия сопрано — «солнечно», «полетно»; альты — более затемнено, «бархатно».

Все это требует филигранного мастерства, совершенного владения исполнительским аппаратом, навыки чтения хоровых партитур. Затем следует кропотливая, детальная, трудоемкая работа над разучиванием произведения.

Чаще всего дирижер начинает работу по хоровым партиям. Современные хоровые коллективы часто включают в себя хористов, не имеющих представление о музыкальной грамоте, не обладающих внутренним слуховым самоконтролем, владением темпоритмом. Концертмейстер должен чутко реагировать на возможные огрехи хоровой партии, через показ на фортепиано корректировать чистоту интонирования,



ритм, нюансы исполнения. Также концертмейстеру поручают индивидуальную работу с какой-либо из партий или отдельными хористами. Здесь уже необходимы не только навыки владения инструментом, но и вокально-хоровая подготовка, способов постановки голоса с учетом возрастных особенностей участников хора, умение преодолевать интонационные трудности произведения, обладать азами дирижирования.

Даже при четком усвоении своего музыкального материала каждым из хористов, при соединении хоровых партий неизбежны интонационная фальшь, отсутствие унисонов. Концертмейстеру необходимо выяснить причины и оперативно среагировать на неточности интонации: обратить внимание хористов на фальшивые ноты, продублировать мелодическую линию, гармонически обыграть сложные ходы и т. д.

Также серьезной проблемой для хора может стать ритмический ансамбль, определяемый различными видами штрихов, сложностью фактуры, дыхания. Концертмейстеру крайне важно держать ритмический стержень произведения, обращать внимание на выразительное значение пауз, фермат, смысловых точек.

Для поддержания интереса к репертуару в ходе урока целесообразно не останавливать внимание на каком-либо одном произведении, а работать над несколькими партитурами. Концертмейстеру необходимо умение мгновенно переключаться на принципиально иные стилистические и жанровые особенности произведения, тем самым подготавливая хор к грамотному исполнению. Концертмейстер в данном случае является первым интерпретатором музыки, который доносит до хоровых исполнителей замысел композитора. Этого нельзя достичь без предварительного глубокого анализа музыкального текста, эпохи композитора, глубоких теоретических знаний, а также чутья, наития музыканта-профессионала.

Становление концертмейстера как профессионала невозможно без навыков чтения с листа и транспонирования. Так как чаще всего работа концертмейстера предполагает овладение обширным репертуаром, на

который не остается времени для подготовки, необходимо с ходу охватывать весь музыкальный текст, представлять себе характер, темп произведения, одновременно обращать внимание на динамические градации, изменения размера, предвидеть развитие на несколько тактов вперед. При использовании упрощения фактуры важно уметь вычленять главное, не использовать «удобное» исполнение в ущерб стилистических, жанровых особенностей, художественному замыслу композитора, ритмической и гармонической структуре произведения.

Чтение нот листа требует от исполнителя большой концентрации слуховых и психологических навыков, а овладение данным аспектом деятельности обеспечивает ориентирование в другом, более сложном этапе — транспонировании музыкального произведения. Необходимость исполнения в другой тональности — неотъемлемая сторона работы концертмейстера.

Очень часто хоровые произведения аранжируются дирижером с учетом состава, возрастных особенностей, подготовки хорового коллектива, при этом меняется не только партитура, но и тональность; также в процессе репетиции произведение может «не звучать» или на выступлении инструмент окажется настроен выше или ниже камертона. Для настоящего концертмейстера-профессионала транспонирование в пределах терции не должно вызывать каких-либо затруднений.

Концертмейстеру постоянно требуется приспосабливаться к творческой манере тех преподавателей, в классе которых он работает. Ведь полноценный творческий союз невозможен без сотворчества, в данном случае сотворчества дирижер — концертмейстер — хоровой коллектив. Здесь возникает много трудностей. Во-первых, концертмейстер должен знать основные приемы дирижирования: 2х, 3х, 4х — дольные сетки, понятие «ауфтакт», дыхание, снятие звука, жесты для различных динамических нюансов и штрихов. Во-вторых, концертмейстер должен знать индивидуальные особенности конкретного дирижера, понимать смысловые

устремления, приспособляться к его творческой манере исполнения. И, в-третьих, концертмейстеру просто необходимо в совершенстве овладеть периферийным зрением, одновременно удерживать во внимании и нотный текст и жесты дирижера, которые нередко бывают практически неразличимы. Также бывают ситуации, когда при концертном выступлении инструмент стоит вне видимости дирижера и концертмейстеру приходится полагаться только на профессиональную чуткость, интуитивно угадывать моменты вступления, снятия, агогику, темповые изменения.

Одним из основных качеств хорошего концертмейстера является умение слушать. Ансамблевое творчество (дирижер+хор+концертмейстер) — это не просто умение играть вместе, концертмейстеру необходимо найти свое место в звучании хора, умение поддерживать партнеров, грамотно вести, направлять хоровой коллектив. Только взаимопонимание, согласие всех участников творческого процесса позволит обеспечить качественное исполнение произведения. Уже с первых нот вступления концертмейстер настраивает хор на нужный характер песни, подготавливает голосовой аппарат хористов к нужным динамическим нюансам, стилистическим особенностям исполнения. Для этого необходимо полностью вжиться в репертуар, всем своим обликом выражать то или иное настроение произведения, его эмоциональную составляющую.

Концертмейстеру в своей профессиональной деятельности необходимо обладать такими качествами, как мобильность, быстрота реакции, молниеносное реагирование. В концертной практике нередки случаи, когда дирижер непосредственно на выступлении меняет темп, динамическую структуру произведения, или хор от волнения забывает слова, «перескакивает» через куплеты. В данной ситуации концертмейстер не имеет право растеряться, замешкаться даже на секунды; ему необходимо быстро сориентироваться, подхватить хоровой коллектив, успешно довести произведение до финала.

Иногда на эстраде у хористов возникают трудности с чистотой интонирования — в этом случае с ходу приходится импровизировать, включая в аккомпанемент элементы «проблемной» партии. Свое же собственное волнение, которое непременно имеет место перед каждым концертным выходом, концертмейстер ни в коем случае не должен демонстрировать. Наоборот, творческий коллектив перед выступлением нужно поддержать, творчески направить, «заразить» вдохновением, обеспечить психологический комфорт.

Немаловажно значение в организации хоровых репетиций играет создание психологически комфортного микроклимата для всех участников творческого процесса. Большую роль в этом играет дружелюбное, ровное отношение ко всем хористам, индивидуальный подход, учитывая особенности характера каждого из певцов, совместные обсуждения успехов и неудач коллектива, и, конечно же, увлеченность своей профессией и искренняя любовь к музыке. В отличие от солирующих пианистов, концертмейстер — профессия незаметная для любителей. И в работе, и в концертной деятельности он уходит на второй план, оставаясь за спинами солистов, творческих коллективов, дирижеров, но при этом хороший концертмейстер-профессионал всегда ценится «на вес золота». Без него не могут обойтись ни школы, как музыкальные, так и общеобразовательные, ни специализированные учреждения, ни дворцы культуры и эстетические центры. От концертмейстера требуется бескорыстная любовь к своей профессии, умение быть универсальным специалистом, сочетающим исполнительскую и педагогическую деятельность. Он должен быть многогранным музыкантом, превосходно владеть роялем, быть чутким ансамблистом.

Концертмейстер должен обладать обширным музыкальным материалом, проявлять интерес к миру искусства, заниматься постоянным самообразованием, повышать свою культуру. Его творчество — это

постоянный поиск, открытие новых граней искусства, источник духовных ценностей.

#### **2.4. Работа над различными видами фактуры в аккомпанементе.**

Типы аккомпанементов и характер фактуры сопровождений отличается от общих видов фактуры. Сегодня выделяют девять *типов аккомпанементов*:

1. *«Гармонический фон»*. Это простейшая форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает певцу не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона. Такое качество гармонических опор является переходной ступенью от цифрового баса к развитию гомофонно – гармонического стиля. Роль аккордовых опор становится все более важной. Вместе с насыщением содержательностью они становятся способом развития драматических сцен, в которых сменяются эмоциональные состояния. Роль подобного сопровождения весьма велика для оперного искусства, если учесть, что в речитативах происходит активное продвижение сюжетного развития. Это сопровождение встречается в камерной и романсовой музыке.

2. *«Чередование баса и аккорда»*. Это простейший вид аккомпанемента данного типа, где бас и аккорд непосредственно следует друг за другом.

3. *«Аккордовая пульсация»*. Непрерывные аккорды имеют разную значимость и не должны звучать одинаково. Так аккорды на сильную и относительно сильную долю нужно играть более плотно, а остальные аккорды гораздо легче, как отзвук основных. Пульсирующие аккорды создают разную эмоциональную окраску: неторопливые – покой, раздумье, подчеркнутые при поддержке гармонического развития – взволнованность, переживания и т.д.

Частым случаем гармонических поддержек является аккорд арпеджато. Прием заимствован из выразительных возможностей арфы, гитары, гуслей. Он характерен для жанра эпического, сказочного, былинного, лирического. Создается широкая амплитуда гармонической волны, сливающейся в аккордовое созвучие.

4. *«Гармонические фигурации»*. Фигурация – это фактурная обработка аккордов, их «расцвечивание». Гармоническая фигурация, сохраняя ладовую природу, образует подвижный фон. Говоря о достоинствах этих фигураций, надо отметить, что широкий диапазон, динамическая амплитуда позволяют создать эмоционально – насыщенные, красочные картины, активизировать состояние персонажа;привносит мелодическое движение в гармонические голоса, приводящее к полифоничности сопровождения.

Различаются такие типы изложения:

- заполнение интервалов между аккордовыми звуками: опевания, задержания, появление секундовых последовательностей – придает большую напряженность;

- разложение аккорда в виде гармонической фигурации;

При смене гармонии за счет ладовых тяготений подголоски получают большую оформленность и выразительность. Возникает так называемая скрытая мелодия. Примером может служить мелодический ход в басу. Придается большая значимость, весомость партии сопровождения. Такой мелодический бас уплотняет массу звучности, нагнетает динамический уровень.

5. *«Аккомпанемент смешанного типа»* включает в себя разные виды фактур.

6. *«Аккомпанемент дублирует вокальную партию»*. Здесь воедино сочетаются игровые навыки с навыками пения мелодий. Пение вокальных произведений со словами под аккомпанемент является одной из важных форм развития гармонического слуха.

7. *Аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;*

8. *Аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;*

9. *Мелодия вокальной партии не входит аккомпанемент* - аккомпанемент, построенный на самостоятельном музыкальном материале.

Наиболее часто встречается аккомпанемент смешанного типа, включающие в себя разные виды фактур. Однако для первоначального изучения аккомпанемента лучше использовать аккомпанемент с одним видом

какой-либо из фактур, причем наиболее легким из данной группы. Имея перед собой одну определенную задачу, студент сумеет лучше овладеть каждым видом аккомпанемента, чтобы затем перейти к более сложным аккомпанементам данной группы и смешанным его видам.

## **2.5. Формирование умений и навыков исполнения партии концертмейстера в хоровом классе**

Концертмейстер хора – пианист, аккомпанирующий хоровому коллективу на репетициях и концертах, осуществляющихся под руководством дирижера, а также, при необходимости, помогающий солистам и группам хора разучивать партии в процессе работы над репертуаром. На занятиях хора концертмейстеру (на этапах разучивания репертуара) иногда по просьбе дирижера нужно показывать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения с листа, умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Благодаря владению данными навыками концертмейстер добивается выразительности, создавая образец исполнения для участников хора.

В ходе учебного процесса могут возникать ситуации, когда дирижер, при отсутствии в коллективе хормейстера, поручает концертмейстеру проводить занятия с отдельными группами хора. Выполняя функции хормейстера, пианист должен знать и учитывать такие моменты, как степень знания хористами музыкального материала, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных хористов, их музыкального мышления, художественного воображения.

В процессе творческого взаимодействия с хоровым коллективом концертмейстер участвует как минимум в четырех разных видах общего ансамбля. Наиболее очевидный вид общего ансамбля открывается пианисту с нотным текстом произведения, предназначенного для хора и фортепиано,

когда концертмейстер выступает непосредственно в роли ансамблиста-аккомпаниатора и является соратником и помощником дирижера в создании музыкального образа, следуя его жесту во время исполнения и составляя единый ансамбль с хором.

Нотный текст произведений для хора а cappella не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения. Пианист должен владеть основными навыками чтения хоровых партитур и при этом добиваться ровного и полного звучания аккордов. Также в репертуарный план хоровых коллективов включаются произведения в сопровождении клавирных переложений оркестра. В этом случае фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и вместе с тем отвечать фортепианной специфике. Соответственно, пианист настраивает себя на символическое ансамблевое взаимодействие хор-оркестр через тембровые возможности фортепиано, что предполагает наличие у концертмейстера развитого тембрового слуха.

И, наконец, существует ансамбль пианиста-концертмейстера с исполнительским планом дирижера, который требует от пианиста понимания языка дирижера, его смысловых устремлений, вплоть до постижения идейно-художественной концепции исполняемого произведения. Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферийное зрение, но наряду с этим во время исполнения произведений часто встречаются ключевые моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием.

Умение слушать и играть с партнерами – очень важная деталь профессионального мастерства концертмейстера. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнера своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнера,



понять его намерения и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание.

Практика профессиональной деятельности показывает, что повседневная работа концертмейстера в учебных заведениях вынуждает применять различные способы упрощения фортепианной партии, это иногда имеет смысл на первых этапах разучивания произведения. Концертмейстеры часто применяют метод «выстукивания» вокальной партии правой рукой, а партию фортепиано, сведенную к основным гармоническим и ритмическим функциям, исполняют либо одной левой рукой, либо с частичной помощью правой. Этот метод предполагает у концертмейстера наличие хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления.

Большую роль в процессе обучения играет концертная и просветительская деятельность хорового коллектива. Каждый концерт приносит множество различных неожиданностей. Умение быстро на них реагировать – одно из необходимых качеств концертмейстера хорового класса. Приобретению и развитию этих качеств способствуют частые концертные выступления с коллективом.

В итоге нужно кратко перечислить необходимые концертмейстеру знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности; – владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанемента;

- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй исполняемых произведений;
- помогать дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также задать четкий ритм работы.

Работа концертмейстера с хоровым коллективом значительно отличается от занятий с вокалистами, солистами-инструменталистами и имеет свои специфические особенности. Хор, как природный музыкальный инструмент, способен на разные оттенки звука, от нежного «пианиссимо» до мощного «фортиссимо», оставаясь вместе с тем верным своей певческой природе.

Профессиональный концертмейстер, аккомпанируя хору, всегда должен помнить о голосовой, певческой природе хорового звука, и даже исполняя произведения, где присутствуют оттенки мощного «форте», никогда не переходить на форсирование звука. Наоборот, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Среди множества трудностей работы концертмейстеров в хоровом классе необходимо начать с проблемы пианиста и дирижера. Эта проблема включает в себя несколько трудностей. Одна из них - умение играть «под руку», т. е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомиться с основными приемами дирижирования, с 2-х, 3-х, 4-х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точ- 10 ки», «снятие звука», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Показ оттенков зависит от индивидуальности дирижера: например, одни показывают «форте» широким размашистым жестом, другие небольшим, но очень энергичным. Концертмейстер сразу чувствует большую разницу между оркестровым и хоровым дирижированием. Она заключается в том, что главной задачей оркестрового дирижера является точный и ясный показ вступлений всем инструментам, четкий счет и управление динамикой.

А потому и жесты симфонического дирижера должны быть более крупными, простыми и понятными любому музыканту.

Хоровой же дирижер, прежде всего, отвечает за качество звука, он участвует в его формировании, и жесты дирижера должны быть более осторожными, особенно в момент рождения звука на *piano*. В этих случаях «точка» у дирижера иногда бывает совершенно не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук.

Чем выше класс дирижера и хорового коллектива, тем меньше он придерживается сетки, он управляет звуком. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою музыкальную чуткость, а именно: концертмейстер + дирижер + хор должны составлять слаженный ансамбль. Умение слушать, играть с партнером (в данном случае с дирижером + хор) - очень важная деталь профессионального мастерства концертмейстера.

Концертмейстер хорового коллектива очень часто будет чувствовать расхождение между жестами дирижера и фортепианным звучанием. Это происходит оттого, что природа звука вокального диаметрально противоположна фортепианному. Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может, лишь постоянно стараясь преодолевать молоточковую, ударную природу фортепианного звука, подражая голосу, пению, и не кому-то абстрактному голосу, а конкретной партии, звучащей в данный момент в партитуре. Например, партия баса должна исполняться густым «бархатным» звуком, обязательно богатым обертонами. Партия сопрано - легким «парящим» звуком, партия меццо-сопрано или альтов - более темным; партия тенора - более ярким, звонким. Умение «пропеть» на фортепиано мелодию является свидетельством мастерства, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера, от его

тембрального слуха, ощущения целого оркестра в звучании своего фортепиано.

Следующей особенностью работы хорового концертмейстера является исполнение на фортепиано хоровых партитур. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания и т.д.) Это поможет хористам точнее понять сущность нового произведения. Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения хоровых партитур на фортепиано относится умение играть хоровые аккорды 4х-голосного гармонического склада с соблюдением равной силы звучания всех 4х голосов. Концертмейстер должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно, чтобы звучание всех голосов в аккорде было равномерным по силе звука. Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не верхний голос, как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, которые позволяют слышать басовую партию как устойчивую основу хорового аккорда более определенно, чем в фортепианном звучании.

Работая концертмейстером в хоровом, оркестровом классе, пианист постоянно знакомится с новыми произведениями. Концертмейстеру необходимо иметь хорошие навыки чтения с листа. Необходимо также подчеркнуть, что при чтении с листа фортепианной партии оркестровых произведений концертмейстер оказывается в очень нелегком положении. Зачастую композиторы, создавшие превосходную оркестровую партитуру, в работе над клавиром не учли технические удобства пианиста, перенасытив фортепианную фактуру значительными сложностями. Это выражается в преувеличенном диапазоне аккордов и в количестве звуков в аккорде и во внезапной смене далеких регистров и в быстрых аккордовых пассажах.

Поэтому главная задача концертмейстера при игре хоровых и оркестровых партитур «адаптировать» текст, приспособив его к рукам, так сказать «на ходу», в процессе игры. Подтверждение этому находим в статье Д.Д. Благого: «Исполнение клавиров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианных переложений. И вот здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить. На что хочется обратить внимание начинающих концертмейстеров: лучше большим пожертвовать, но не дать себе «увязнуть» в фактуре, нарушив тем самым темп и метроритм произведения, а вместе с тем и форму. Концертмейстеры не должны забывать, что музыка - искусство, существующее и развивающееся во времени, поэтому темп и метроритм произведения - его главные формообразующие элементы.

#### **2.6. Решение художественно-исполнительских задач в ансамблевой игре.**

В работе концертмейстера в вокальном или хоровом классах резко повышается роль внутреннего слуха. Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Разучивая со студентом программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью 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 и т.д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной

партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика». Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, сопровождая себя, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы учащийся с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

Большое значение для успешной деятельности имеет подбор репертуара в зависимости от индивидуальных особенностей студента.

#### *Факторы успешной работы концертмейстера*

1. Умение быстро ориентироваться в тексте является одним из самых главных навыков работы концертмейстера. Речь идет о способности охвата как вокального текста, так и фортепианных событий, их корреляции на пути формирования целостного музыкального образа. Внимание к поэтическому ряду, роль «поэтического воображения» концертмейстера. Представление об образе становится главным источником выразительности фортепианной партии. Нередко фортепиано становится носителем изобразительной образности. Концертмейстер должен уяснить строение музыкальной формы произведения в целом, включая анализ строф поэтического текста.

2. Достижение ансамбля. В отличие от инструментального ансамбля, который однороден по своему составу, вокально-инструментальный объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями, обусловленными особенностями жанра. Этот вид ансамбля неоднороден, в чем заключено главное препятствие на пути к его постижению. Можно заметить, что относительно концертмейстера хора этот вопрос еще более усложняется. Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями - это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен, кроме вышеуказанного, учитывать, что любой хоровой коллектив обладает возможностями, намного превосходящими возможности одного певца и по динамике, и по гармонической насыщенности, а потому и игра концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной. В работе непосредственно с хоровым массивом звуковой баланс нужно искать не менее тщательно и стараться не быть ни «под» хором, ни «над» ним. Это во многом похоже на игру с оркестром, необходимо по-иному дополнять звучание хора в ансамблевых моментах. Важно ощущать специфику ансамбля с певцом, видеть нотный стан, посредством мелодии и поэтического текста раскрывающий смысл произведения, учитывать органические паузы, особенности дыхания певца и связанной с ним длительности нот, знать законы строения вокальной фразы - ее логики, выразительного произнесения слова в пении. В достижении ансамбля динамического, ритмического, тембрового, едва ли не первостепенную важность имеет единство творческих устремлений, т. е. единство замысла, интерпретации. В этой связи отметим, что применительно к практике концертмейстера хора он должен наладить особую духовную связь с хормейстером и всецело разделить с ним ответственность за те или иные аспекты интерпретации. Концертмейстеру необходимо предощущать движение, в котором исполняется произведение, еще до первого аффтакта дирижера. Стремление объединиться в творческих устремлениях с партнером, будь то вокалист, дирижер или хоровой ансамбль

представляется одним из главных условий успешного ансамбля различного рода.

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

*(рекомендуемый репертуар для разучивания, основная и дополнительная литература)*

#### *ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК ДЛЯ АККОМПАНеМЕНТА*

##### **3.1. Сопровождения к хоровым произведениям**

Александров А. Священная война.

Бах И.С. Месса Фа мажор, №1; Месса си минор, 3 3, 15, 16.

Бетховен Л. Восхваление природы человеком; Гремят барабаны; Хор стражи, хор узников (из оперы «Фиделио»); Месса Домажор, № 1, 14; Счастливый человек.

Бизе Ж. Хор мальчиков (из оперы «Кармен»).

Бородин А. Хор «Ой, лихонько», Хор народа «Солнцу красному слава», хор поселян «Ох, не буйный ветер», хор «Мужайся, княгиня» (из оперы «Князь Игорь»).

Вагнер Р. Хор прях (из оперы «Летучий голландец»).

Вебер К. Хор охотников (из оперы «Волшебный стрелок»).

Верди Дж. Кто там с победой к славе (из оперы «Аида»).

Гайдн Й. О труде; Приди, весна, ах, к нам близится гроза.

Глинка М. Славься!; Разгулялися, разливалися (из оперы «жизнь за царя»); Ах ты, свет, Людмила, Не тужи, дитя родимое, Не проснется птичка утром, персидский хор (из оперы «Руслан и Людмила»).

Глиэр Р. Здравствуй, гостья зима; Солнце; Травка зеленеет.

Глюк Ж. Опера «Орфей» - № 1, 21-23, 25, 27, 32, 34,45.

Даргомыжский А. Хор русалок, хор «Сватушка» (из оперы «Русалка»).

Дунаевский И. Пути – дороги; Песня о Родине.

Кюи Ц. Заря лениво догорает; Весна; Осень.

Мусоргский М. Поздно вечером сидела, Плывет лебедушка (из оперы



«Хованщина»).

Прокофьев С. Оратория «На страже мира»; Вставайте, люди русские (из кантаты «Александр Невский»).

Рахманинов С. Сосна; Неволя; Огни погашены (из оперы «Алеко»).

Римский-Корсаков Н. Заключительный гимн (из оперы «Снегурочка»);

Высота ль, высота (из оперы «Садко»).

Рубенштейн А. Ноченька; Ходим мы к Арагве светлой (из оперы «Демон»).

Свиридов Г. Край ты мой, брошенный (из поэмы «Поэмы памяти Сергея Есенина»).

Чайковский П. Уж как по мосту-мосточку, Девушки-красавицы (из оперы «Евгений Онегин»); Я завью, завью венок; Нету, нету тут мосточка (из оперы «Мазепа»).

Шуберт Ф. Тишина.

Шостакович Д. Оратория «Песня о лесах».

### **3.2. Вокальные произведения зарубежных композиторов**

Бах И.С. Уходит день; за рекою старый дом; Ты, друг мой.

Бетховен Л. Люблю тебя; Аделаида; Прощание Молли; Счастье дружбы; Радость страдания.

Брамс И. Воскресное утро; Странник; Ода Сафо; Звучат нежней свирели; Как сирень, расцветает любовь моя.

Гайдн Й. Лесная сказка; Твоим цветущим берегам.

Гендель Г.Ф. Ария Альмиры «Дай мне слезами»(из оперы «Ринальдо»).

Глюк Х.В. Ария Орфея «Потерял я Эвридику» (из оперы «Орфей»).

Гершвин Дж. Отрывки из оперы «Порги и Бесс». Песни.

Григ Э. Люблю тебя; Колыбельная; Лесная песня; Дочь мельника; С тоской глядел я долго; Что мне сказать?; Сирота; Утренняя роса; Прощание; Песня охотника; Старая песня; У моря; Карие глаза; Мой дух, как горный исполин; Арфа; Отплытие; Благодарность; Избушка; Люблю тебя; Сердце поэта; Заход солнца; Розы; Детская песенка; Сон; В челне.

Дворжак А. Цикл «Цыганские напевы».

Карлович М. Не плачь надо мной.

Каччини Дж. Скорей, Амур, слети.

Мендельсон Ф. На крыльях песни; Зюлейка.

Моцарт В.А. Фиалка; Колыбельная; Весенняя; «Мальчик резвый, кудрявый влюбленный...» каватина Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро».

Моцарт В.А. «Чтобы кипела кровь горячее...» ария Дон-Жуана из оперы «Дон-Жуан».

Орик Ж. Мулен Руж.

Перселл Г. Жена для мужа создана.

Скарлатти А. Перестаньте сердце ранить.

Шопен Ф. Желание; Моя голубка; Воин; Колечко; Гулянка; Прочь с моих глаз.

Шуберт Ф. Лесной царь; Форель; Утренняя серенада; К музыке; Циклы: «Зимний путь», «Прекрасная мельничиха».

Шуман Р. Лотос; Орешник; Посвящение; Циклы: «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта».

### **3.3. Вокальные произведения русских и советских композиторов**

Александров А. Цикл «Верность»; Память сердце; Мне Вас жаль; Альбомное стихотворение.

Алябьев А. Соловей; Где ты, друг милый; Иртыш; Кольцо.

Балакирев М. Обойми, поцелуй; Сосна; Среди цветов; Приди ко мне; Взошел на небо месяц ясный.

Богатырев А. Любовь; Я на солнечном восходе; Как невеста получаю; Мужество; Я окошко не завесила; Расстались мы; Молодые годы; Проснись, любовь.

Бородин А. Для берегов отчизны дальней; Спесь; Спящая княжна; Морская царевна; Ария Князя Игоря (из оперы «Князь Игорь»).

Булахов П. И нет в мире очей; Свидание; Нет, не люблю я Вас; Колокольчики мои; тройка (обработка русской народной песни).

Варламов А. Красный сарафан; Белеет парус одинокий; Что мне жить и

тужить.

Василенко С. Армянская серенада; Я простая девка на баштане.

Власов А. Фонтану Бахчисарайского дворца.

Гаврилин В. Циклы: «Русская тетрадь», «Времена года», «Немецкая тетрадь».

Глазунов А. Романс Нины (из музыки к драме М. Лермонтова «Маскарад»);  
Сновидение.

Глебов Е. Шумливое море.

Глинка М. Не говори, что сердцу больно; К Молли; Не искушай меня без  
нужды; Сомнение; Моя арфа; Утешение; Память сердца; Один лишь миг;  
Разочарование; Желание; Не пой, красавица, при мне; Ночь осенняя;  
Венецианская ночь; Дубрава шумит; Только узнал я тебя; Бедный певец.

Глиэр Р. Сладко пел душа – соловушка; Ночь идет; О, не вплетай цветов.

Гречанинов А. Подснежник; Острою секирой...

Гурилев А. Внутренняя музыка. Сердце-игрушка. Грусть девушки. Домик-  
крошечка. Матушка голубушка. Сарафанчик. Колокольчик. Отгадай, моя  
родная. Деревенский сторож. Она миленькая. И скучно, и грустно.

Даргомыжский А. Титулярный советник. Мне грустно. Шестнадцать лет. Я  
вас любил. Оделась туманами. Старый капрал; Ночной зефир; Не скажу  
никому.

Золотарев В. Еще земли печален вид; Запад гаснет; Приходи.

Ипполитов-Иванов М. Цикл «Пять японских стихотворений».

Кабалевский Д. Десять сонетов Шекспира; Семь веселых песен на слова  
С.Маршака; Первое мая.

Караев К. На холмах Грузии; Я Вас любил.

Кюи Ц. Царскосельская статуя; Сожженное письмо; Коснулась я цветка.

Левина З. На озере; Оплачу тоску; Родник.

Метнер К. У врат обители святой; Лишь розы увядают; Весеннее успокоение.

Мусоргский М. Где ты, звездочка; Забытый; Колыбельная Еремушки; По-над

Доном сад цветет; Циклы: «Детская», «Без солнца».

Мясковский Н. Солнце; У ручья; В альбом.

Новиков А. Отъезд партизан.

Оловников В. Мой милый друг; Буря; Позволь тебя любить.

Прокофьев С. В твою светлицу; Сквозь снега и туманы; Болтунья; Гадкий утенок.

Пукст Г. Шелковые травы; Звени, молодость.

Раков Н. Лес.

Рахманинов С. Полюбила я на печаль свою; Пред иконой; Сон; У моего окна; Два прощания; К детям; Я опять одинок; Муза; Кольцо; Проходит все; Не может быть; Ты знал его; Вокализ; Какое счастье; К ней; Не пой, красавица, при мне.

Римский-Корсаков Н. Редет облаков летучая гряда; Не ветер, вея с высоты; О чем в тиши ночей; Восточный романс; Октава; Нимфа; Звонче жаворонка пенье.

Рубинштейн А. Ночь; Певец; Клубится волною; Азра.

Свиридов Г. Подъезжая под Ижоры; Зимняя дорога; Березка; Роняет лес багряный свой узор.

Семеняко Ю. Лес; С другом.

Спендиаров А. К розе; Восточная колыбельная.

Танеев С. Колыбельная; Бьется сердце беспокойное; Когда, кружась; В дымке-невидимке; Рождение арфы.

Чайковский П. Среди шумного бала; Мой гений, мой ангел, мой друг; Я тебе ничего не скажу; Усни; Смерть; Простые слова; Лишь ты один; Слезы; Вчерашняя ночь; Не спрашивай; Соловей; Ночи безумные; Прости; Подвиг; Первое свидание; Детская песенка; Весна; Забыть так скоро; Среди мрачных дней; Снова, как прежде, один; Ночи безумные; Закатилось солнце.

Шапорин Ю. Еще томлюсь тоской желанья; Медлительной чредой; Дым от костра; Заклинание.

Шебалин В. На восходе солнца; Дума матери; Ты обо мне в слезах не

вспоминай.

Шостакович Д. Цикл «Пять дней»; Юноша и дева; Возрождение; Мои стихи.

### **3.4. Список основной литературы**

1. Хотенова, Н. Н. Методика преподавания концертмейстерского класса [Электронный ресурс]: учебное пособие / Н. Н. Хотенова. — Магнитогорск : МаГК имени М. И. Глинки, 2019. — 72 с. — ISBN 978-5-7114-0719-5. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/164904>

2. Хотенова, Н. Н. Оперная ария в классе концертмейстерского мастерства [Электронный ресурс / Н. Н. Хотенова. — Магнитогорск: МаГК имени М. И. Глинки, 2020. — 64 с. — ISBN 978-5-7114-0718-8. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/164905>

3. Шефова, Е. А. Концертмейстерская деятельность в профессиональном образовании учителя музыки [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие / Е. А. Шефова. — Липецк: Липецкий ГПУ, 2017. — 48 с. — ISBN 978-5-88526-881-3. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/112005>

4. Юдин, А. Н. Концертмейстерское мастерство. Исторический и методический аспекты [Электронный ресурс]: учебное пособие / А. Н. Юдин. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — 64 с. — ISBN 978-5-8064-2660-5. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book>

### **3.5. Список дополнительной литературы**

1. *Андреева, Л.П.* Об эмоциональном смысле музыкальной терминологии и ее значении для исполнительской интерпретации: учеб.-метод. пособие / Л.П. Андреева. — Минск.: БГАМ, 2006. — 42с.

2. *Астахов, А.П.* Всего лишь несколько аккордов: Подбор по слуху аккомпанемента / А. П. Астахов. — Минск.: Беларусь, 1996. — 62с.

3. *Белькевич, С.И.* Обучение искусству аккомпанемента: учеб.-метод. пособие / С.О.Белькевич. — Минск: БГАМ, 2007. — 147с.

4. *Бикташев, В. Н.* Искусство концертмейстера: основы исполнительского

мастерства: для концертмейстеров опытных и начинающих, а также студентов музыкальных колледжей и вузов / В. Бикташев. – СПб.: Союз художников, 2014. – 156 с.

5. *Дубровская, Т. В.* Камерная вокальная музыка белорусских композиторов второй половины XX века в концертмейстерском классе: методическая разработка / Т. В. Дубровская. – Минск: [б. и.], 2018. – 27 с.

6. *Калицкий, В. В.* Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе [Электронный ресурс]: учеб.-метод. пособие / В. В. Калицкий. – СПб.: Планета музыки, 2019. – 336 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/118727>. – Дата доступа: 1.07.2021.

7. *Кубанцева, Е.И.* Концертмейстерский класс: учеб. пособие / Е.И. Кубанцева. – М.: Академия, 2002. – 192 с.

8. *Лебедева, Е. В.* Подбор по слуху в концертмейстерском классе: учеб.-метод. пособие / Е.В.Лебедева. – Мурманск: МГПУ, 2004. – 66 с.

9. *Люблинский, А. А.* Теория и практика аккомпанемента. Методические основы [Электронный ресурс]: учеб. пособие / А. А. Люблинский. – 5-е, стер. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 128 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/134290>. – Дата доступа: 1.07.2021.

10. *Мосин, И. Э.* Творческая работа в концертмейстерском классе [Электронный ресурс]: учеб.-метод. пособие / И. Э. Мосин. – 5-е, стер. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 112 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/128812>. – Дата доступа: 1.07.2021.

11. *Карнаухова, Т.И.* Концертмейстерская подготовка учителя музыки / Т. И. Карнаухова. – Таганрог: ТГПИ, 2006. – 95 с.

12. *Островская, Е.А.* Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: монография / Е.А.Островская. – Рязань: Изд-во РИРО, 2012. – 200 с.

#### 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

*(Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов)*

##### **Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов**

###### **10 баллов:**

- безупречное исполнение нотного текста музыкального произведения;
- яркое и убедительное раскрытие эмоционально-художественного образа произведения;
- высокое качество ансамблевой игры;
- тонкое ощущение звукового баланса;
- высокий технический уровень воплощения исполнительского замысла;
- охват формы в сочетании с законченной отделкой деталей исполнения;
- стилистически выдержаны музыкальные жанры;
- тонкое музыкальное и артистическое исполнение;
- высокий уровень сложности исполняемого музыкального произведения;
- наличие сценической выдержки.

###### **9 баллов:**

- хорошее исполнение нотного текста музыкального произведения;
- достаточно убедительное раскрытие художественного образа исполняемого произведения;
- высокое качество ансамблевой игры;
- тонкое ощущение звукового баланса;
- хороший уровень пианистической техники;
- законченная отделка деталей исполнения;
- стилистически верная трактовка музыкальной композиции;
- выстроенность музыкальной формы произведения;
- высокий уровень сложности исполняемого музыкального произведения;
- наличие сценической выдержки.

###### **8 баллов:**

- хорошее исполнение нотного текста с незначительными погрешностями;
- образно-эмоциональное исполнение;

- незначительные технические погрешности, связанные с эстрадным волнением;
- незначительные погрешности в ансамблевой игре и выстроенности звукового баланса между концертмейстером и солистом;
- незначительные отклонения от стилистических и жанровых особенностей исполняемого произведения;
- наличие незначительных недочетов, имеющих частный характер по отношению к целостной художественной форме;
- высокий уровень сложности исполняемого музыкального произведения;
- наличие сценической выдержки.

**7 баллов:**

- достаточно уверенное знание нотного текста музыкального произведения с некоторыми погрешностями;
- некоторые погрешности в ансамблевой игре и выстроенности звукового баланса;
- технически несвободное исполнение;
- незаконченная отделка деталей;
- стилистическое и жанровое осмысление;
- средний уровень сложности исполняемого музыкального произведения;
- отсутствие сценической выдержки.

**6 баллов:**

- текстовые и звуковые погрешности;
- технические погрешности, связанные с несовершенством пианистического аппарата;
- исполнение малоинициативное;
- недостаточно выстроенный звуковой баланс в ансамблевой игре;
- стилистические и жанровые погрешности;
- средний уровень сложности исполняемого музыкального произведения;
- незаконченная отделка деталей;
- отсутствие сценической выдержки.



#### **5 баллов:**

- значительные ошибки в нотном тексте музыкального произведения;
- исполнение технически несвободно, малоосмысленно;
- отсутствие понимания задач аккомпанемента, принципов ансамблевой игры и создания звукового баланса;
- нарушение ритмических и звуковых задач;
- исполнение лишено музыкально-художественного воплощения;
- низкий уровень сложности исполняемого произведения.

#### **4 балла:**

- значительные ошибки в нотном тексте музыкального произведения;
- исполнение лишено музыкально-художественного воплощения;
- нарушение ритмических и звуковых задач;
- отсутствие понимания задач аккомпанемента, принципов ансамблевой игры и создания звукового баланса;
- отсутствие понимания формы и жанра музыкального произведения;
- низкий уровень сложности исполняемого произведения.

#### **3 балла:**

- исполнение с неряшливым отношением к нотному тексту, штрихам, фразировке, динамике;
- отсутствие понимания жанровых и стилистических особенностей исполняемого музыкального произведения;
- отсутствие понимания задач аккомпанемента, принципов ансамблевой игры и создания звукового баланса;
- техническая несостоятельность;
- низкий уровень сложности музыкального произведения.

#### **2 балла:**

- технически и музыкально несостоятельное исполнение;
- отсутствие осмысления стилистических и жанровых особенности музыкального произведения, и в целом понимания концертмейстерских задач.

**1 балл:**

Выставляется студенту, отказавшемуся от исполнения музыкального произведения или не явившемуся на экзаменацию.

**5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ****УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий				Форма контроля знаний
	всего	лекции	Семинары	КСР	
Введение	4	2	2		
<i>Тема 1.</i> Технологии чтения нот с листа	12	4	6	2	Творческий показ
<i>Тема 2.</i> Особенности работы концертмейстера в хоровом классе.	12	4	6	2	Творческий показ
<i>Тема 3.</i> Работа над различными видами фактуры в аккомпанементе.	12	4	6	2	Творческий показ
<i>Тема 4.</i> Формирование умений и навыков исполнения партии концертмейстера в хоровом классе	16	6	6	4	Творческий показ
<i>Тема 5.</i> Решение художественно-исполнительских задач в ансамблевой игре.	12	4	4	4	Творческий показ
<i>Итого...</i>	68	24	30	14	Зачет