

**Министерство культуры, туризма и архивного дела Республики Коми  
Государственное профессиональное образовательное учреждение  
Республики Коми  
«Колледж искусств Республики Коми»**

**И.В.Звербель**

**УП 01. Концертмейстерская подготовка**

**Учебно-методическое пособие**

для студентов очной формы обучения  
по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство  
(по видам инструментов)  
Фортепиано

Сыктывкар, 2018

Составлено согласно Федеральному государственному образовательному стандарту среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) Фортепиано

Одобрена предметно-цикловой комиссией «Фортепиано»

Протокол № 1 от «1» сентября 2018 г.

Председатель ПЦК \_\_\_\_\_ С.И.Карманова

Рецензенты:

Койдан Е.М.— заслуженный работник Республики Коми, заведующая комиссией концертмейстеров, преподаватель ПЦК «Фортепиано» ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»;

**Звербель И.В.**

**Концертмейстерская подготовка:** учебно-методическое пособие / И.В.Звербель. – Сыктывкар: ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2018 – 65 с.

Учебно-методическое пособие предназначено студентам колледжа искусств для организации самостоятельной подготовки и лучшего освоения материала учебной практики «Концертмейстерская подготовка».

**И.В.Звербель, 2018 г.**

## Оглавление

|   |    |
|---|----|
| <b>Введение</b> .....   | 3  |
| Требования к уровню освоения содержания учебной практики «Концертмейстерская подготовка»..... | 4  |
| Тематический план.....  | 6  |
| <b>Раздел 1. Первый год обучения</b> .....  | 8  |
| Тема 1.1. Особенности работы над произведениями для флейты и фортепиано.....                  | 8  |
| Тема 1.2. Особенности исполнения произведений для домры и фортепиано.....                     | 10 |
| Тема 1.3. Изучение специфики работы над произведениями для балалайки и фортепиано.....        | 12 |
| Тема 1.4. Особенности работы концертмейстера детского хорового коллектива.....                | 13 |
| <b>Раздел 2. Второй год обучения</b> .....  | 17 |
| Тема 2.1. Старинные русские романсы.....  | 17 |
| Тема 2.2. Изучение песен западноевропейских композиторов 18-19 вв...                          | 18 |
| Тема 2.3. Старинные скрипичные сонаты.....  | 21 |
| Тема 2.4. Скрипичные произведения композиторов 19-20 вв.....                                  | 23 |
| <b>Раздел 3 Третий год обучения</b> .....   | 27 |
| Тема 3.1. Вокальные арии зарубежных композиторов 17-18 вв.....                                | 27 |
| Тема 3.2. Романсы русских композиторов.....   | 30 |
| Тема 3.3. Репертуар хореографического класса.....   | 32 |
| <b>Раздел 4. Четвертый год обучения</b> .....   | 41 |
| Тема 4.1. Арии русских и зарубежных композиторов 19-20 вв.....                                | 41 |
| Тема 4.2. Чтение оперных и хоровых партитур.....  | 44 |
| Методические рекомендации по организации самостоятельной работы..                             | 49 |
| Формы аттестации по УП 01. Концертмейстерская подготовка.....                                 | 53 |
| Критерии оценивания.....  | 56 |
| Методическое и информационное сопровождение.....  | 58 |
| Музыкальные термины.....  | 59 |

## **Введение**

Учебная практика «Концертмейстерская подготовка» входит в программу профессионального модуля «Исполнительская деятельность» и является частью программы подготовки специалистов среднего звена с ФГОС СПО 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) Фортепиано.

Учебная практика «Концертмейстерская подготовка» проводится рассредоточено по всему периоду обучения в форме аудиторных, индивидуальных занятий, дополняющих междисциплинарный курс «Концертмейстерский класс».

Данное учебно-методическое пособие по учебной практике «Концертмейстерская подготовка» адресовано студентам специальности 53.02.03. «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов), «Фортепиано».

Цель учебно-методического пособия – организация самостоятельной работы студента при освоении учебной практики «Концертмейстерская подготовка».

Учебная практика предполагает воспитание современного музыканта широкого профиля, серьезного профессионала с хорошими концертмейстерскими данными, необходимыми для дальнейшей практической деятельности в качестве концертмейстера, артиста оркестра (ансамбля), преподавателя.

Основные задачи практики:

- формирование концертмейстерских умений, чтение с листа, подбор по слуху;
- накопление концертмейстерского репертуара;
- развитие самостоятельности во всех видах концертмейстерских работ;
- формирование готовности к практической профессиональной деятельности.

Наряду с развитием практических навыков у обучающегося вырабатывается стремление к самосовершенствованию, расширяется музыкальный кругозор – изучаются лучшие образцы русской, зарубежной музыки, произведения современных композиторов.

Реализация учебной практики предполагает привлечение иллюстраторов. В качестве иллюстраторов могут выступать обучающиеся и преподаватели образовательного учреждения. А также приглашенные артисты организаций культуры (театры, филармония и т.п.).

## **Требования к уровню освоения содержания учебной практики «Концертмейстерская подготовка»**

Согласно требованиям ФГОС СПО по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) «Фортепиано» в результате освоения учебной практики «Концертмейстерская подготовка» студент должен:

### **знать:**

З1 сольный репертуар, включающий произведения основных жанров (сонаты, концерты, вариации), виртуозные пьесы, этюды, инструментальные миниатюры;

З2 ансамблевый репертуар для различных камерных составов;

З3 художественно-исполнительские возможности инструмента;

З4 основные этапы истории и развития теории исполнительства на данном инструменте;

### **уметь:**

У1 читать с листа и транспонировать музыкальные произведения;

У2 использовать технические навыки и приемы, средства исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста;

У4 использовать слуховой контроль для управления процессом исполнения;

У5 применять теоретические знания в исполнительской практике;

У6 применять концертмейстерские навыки в репетиционной и концертной работе;

У7 пользоваться специальной литературой;

У9 согласовывать свои исполнительские намерения и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле;

### **иметь практический опыт:**

– ПО1 чтения с листа музыкальных произведений разных жанров и форм;

– ПО2 репетиционно-концертной работы в качестве солиста, концертмейстера, в составе камерного ансамбля;

В результате приобретенных знаний и умений по учебной практике «Концертмейстерская подготовка» у студента должны сформироваться следующие компетенции:

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар.

ПК 1.3. Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар.

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

| <b>Вид учебной работы</b>    | <b>Всего часов</b> | <b>Семестры</b>              |
|------------------------------|--------------------|------------------------------|
| Общая трудоемкость           | 331                | 1 – 8                        |
| Аудиторные занятия           | 221                | 1 – 8                        |
| Лекционные занятия           | -                  | -                            |
| Практические занятия         | 221                | 1 – 8                        |
| Самостоятельная работа       | 110                | 1 – 8                        |
| Вид текущего контроля        |                    |                              |
| Вид промежуточной аттестации |                    | 8 – дифференцированный зачет |
| Вид итогового контроля       |                    | 8 – дифференцированный зачет |

## Тематический план

| №    | Разделы дисциплины (тематика)  | Общая нагрузка | Теория         | Пр. занятия | Самост. работа студента | Форма контроля        |
|------|--|----------------|----------------|-------------|-------------------------|-----------------------|
|      |  |                | (кол-во часов) |             |                         |                       |
|      | <b>Раздел 1. Первый год обучения</b>                                     |                |                |             |                         |                       |
|      | <b>1 семестр</b>   |                |                |             |                         |                       |
| 1.1. | Особенности работы над произведениями для флейты и фортепиано.           | 12             | 1              | 7           | 4                       | Контрольный урок      |
| 1.2. | Особенности исполнения произведений для домры и фортепиано.              | 12             | 1              | 7           | 4                       | Контрольный урок      |
|      |  | 24             | 2              | 14          | 8                       |                       |
|      | <b>2 семестр</b>   |                |                |             |                         |                       |
| 1.3. | Изучение специфики работы над произведениями для балалайки и фортепиано. | 15             | 2              | 8           | 5                       | Академический концерт |
| 1.4. | Особенности работы концертмейстера детского хорового коллектива.         | 15             | 2              | 8           | 5                       | Академический концерт |
|      |  | 30             | 4              | 16          | 10                      |                       |
|      | <b>Раздел 2. Второй год обучения</b>                                     |                |                |             |                         |                       |
|      | <b>3 семестр</b>   |                |                |             |                         |                       |
| 2.1. | Старинные русские романсы.   | 12             | 1              | 7           | 4                       | Академический концерт |
| 2.2. | Изучение песен западно-европейских композиторов 18-19 веков              | 12             | 1              | 7           | 4                       | Академический концерт |
|      |  | 24             | 2              | 14          | 8                       |                       |
|      | <b>4 семестр</b>   |                |                |             |                         |                       |
| 2.3. | Старинные скрипичные сонаты.   | 15             | 2              | 8           | 5                       | Академический концерт |
| 2.4. | Скрипичные произведения композиторов 19-20 вв.                           | 15             | 2              | 8           | 5                       | Академический концерт |
|      |  | 30             | 4              | 16          | 10                      |                       |
|      | <b>Раздел 3. Третий год обучения</b>                                     |                |                |             |                         |                       |
|      | <b>5 семестр</b>   |                |                |             |                         |                       |

|      |  |            |           |            |            |                                 |
|------|--|------------|-----------|------------|------------|---------------------------------|
| 3.1. | Вокальные арии зарубежных композиторов 17-18 вв. | 24         | 2         | 14         | 8          | Академический концерт           |
|      |  | 24         | 3         | 14         | 8          |                                 |
|      | <b>6 семестр</b>                                 |            |           |            |            |                                 |
| 3.2. | Романсы русских композиторов.                    | 30         | 2         | 18         | 10         | Академический концерт           |
| 3.3. | Репертуар хореографического класса.              | 60         | 5         | 35         | 20         | Академический концерт           |
|      |  | 90         | 7         | 53         | 30         |                                 |
|      | <b>Раздел 4. Четвертый год обучения</b>          |            |           |            |            |                                 |
|      | <b>7 семестр</b>                                 |            |           |            |            |                                 |
| 4.1. | Арии русских и зарубежных композиторов 19-20 вв. | 24         | 2         | 14         | 8          | Академический концерт           |
|      |  | 24         | 2         | 14         | 8          |                                 |
|      | <b>8 семестр</b>                                 |            |           |            |            |                                 |
| 4.2. | Чтение оперных и хоровых партитур.               | 84         | 5         | 51         | 28         | Академический концерт           |
|      | Дифференцированный зачет                         | 1          | -         | 1          | -          | Исполнение концертной программы |
|      | <b>Итого</b>                                     | <b>331</b> | <b>28</b> | <b>193</b> | <b>110</b> |                                 |



## **Раздел 1. Первый год обучения.**

### **Тема 1.1. Особенности работы над произведениями для флейты и фортепиано.**

1. Особенности работы концертмейстера в классе флейты.
2. Оркестровый аккомпанемент.
3. Особенности дыхания и атаки звука солиста.
4. Звуковой баланс ансамбля с флейтой.
5. Диапазон инструмента.

Специфика работы концертмейстера в классе флейты - знание особенностей исполнения на флейте, умение обращаться с партитурой (оркестровым аккомпанементом). Умение проанализировать психологические особенности ансамбля с флейтой.

Т.Бем – блестящий флейтист, изобретатель, блестяще усовершенствовал флейту. Совершенная клапанная система, обеспечивающая свободную игру, ровность звукоряда, более чистый полный звук позволили флейте занять одно из первых мест среди семейства духовых инструментов.

Одна из сложнейших проблем, с которой связывается пианист, работая с духовыми инструментами – это дыхание. Техника дыхания флейтиста очень похожа на технику дыхания вокалиста, сознательно регулирующуюся и влияющую на логику построения фразы. В зависимости от характера исполняемого произведения вдох и выдох могут быть равномерными, ускоренными или замедленными. Эти моменты должны специально обговариваться, так как расстановка дыхания неразрывно связана с линией фразировки. У каждого флейтиста в зависимости от уровня подготовки и возраста восприятие мелодической линии, смена дыхания и фразировка могут быть различными. Недоработка, волнение может преподнести множество сюрпризов. Дыхания может не хватать, фразы будут дробиться на мелкие кусочки, интенсивность звука уменьшится. Поэтому пианисту нужно быть особенно чутким.

При игре с флейтой необходимо учитывать момент атаки звука флейтиста, то есть, первого момента возникновения звучания. Атака звука находится в непосредственном взаимодействии с дыханием. Чем увереннее атака, тем лучше звук. Атака бывает острой и мягкой. Концертмейстер обязан выбрать правильное туше во всех случаях.

Надо помнить об особенностях извлечения на флейте стаккато. Одианный удар языка не предполагает очень быстрый темп, а двойной удар – способ очень быстрых пассажей.

Флейта не отличается особой силой звучания. Поэтому важен контроль звукового баланса. Часто пианист старается играть тише, что может привести к зажатию пианистического аппарата, поэтому необходимо следить за свободой рук.

Диапазон флейты насчитывает больше трех октав: от си малой октавы до фа диез четвертой октавы. Все звуки можно разделить на четыре регистра. Нижний (первый) имеет матовый оттенок, второй (до си первой октавы более нежен и поэтичен). С этими регистрами нужно быть особенно осторожными. Звуковой баланс должен быть в пользу солиста. Третий регистр (до си третьей октавы) сильный, светлый и яркий. Звуки четвертого регистра пронзительные, светящиеся. Это все должен слышать и учитывать концертмейстер.

#### **Практические занятия.**

- Чтение с листа и разбор произведений для флейты с фортепиано;
- Упрощение оркестрового аккомпанемента;
- Проигрывание с иллюстратором.

#### **Самостоятельная работа**

- Изучение репертуара;
- Внимательный разбор аккомпанемента;
- Определение вида фактуры, технических трудностей;
- Выработка умения видеть инструментальную строчку во время проигрывания произведения.
- Закрепление особо трудных разделов изучаемого произведения.
- Прослушивание аудио/видеозаписей:
  - И.С. Бах. Шутка из сюиты си минор и исполнении В.Сильвестров;
  - А Эшпай Пьеса для флейты соло в исполнении В. Муратова.

#### **Примерный репертуар:**

1. В.А.Моцарт. Концерт для флейты Соль мажор.
2. И.С.Бах. Соната Ре-мажор.

#### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методол. основы / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. - Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. - 80 с.

## **Тема 1.2. Особенности исполнения произведений для домры и фортепиано.**

1. Домра – старинный инструмент.
2. Особенности работы концертмейстера в классе домры.
3. Репертуар домриста.
4. Штрихи.
5. Переложение баянного аккомпанемента.

Домра – старинный русский щипковый инструмент. Наибольшее распространение в народе домра получила 16-17 вв. Церковные гонения заставили умолкнуть голос домры на целых 2 столетия. Лишь в конце 19 века В.В.Андреев сумел восстановить инструмент и стал его использовать в созданном им оркестре народных инструментов. Постепенно расширились музыкальные и технические горизонты, появлялись музыканты-виртуозы.

Концертмейстер, работающий с домристами, должен осознать и принять свою роль второго плана. Это связано со спецификой звукоизвлечения и динамическими возможностями инструмента. Работа концертмейстера в образовательном учреждении – важная составляющая часть общего образовательного процесса. Концертмейстер главный помощник педагога при работе в ансамбле и солистами.

В практической работе концертмейстеру приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром. Чаще всего обучающиеся народного отделения играют обработки русских народных песен. Они могут быть кантиленными, что требует определенных слуховых навыков, так и виртуозно - концертными, в которых соединяются два источника собственно народная песня и талант композитора -аранжировщика. Поэтому вначале необходимо познакомить ученика с самой песней, прочесть текст.

Исполнительский анализ – обязательный этап работы концертмейстера. Русские народные песни и их обработки – это не одно и то же. Обработки писали многие композиторы. Каждый вкладывал в обработку свое видение русской народной песни: форму, степень сложности, определенные средства выразительности и т.д. Следует подчеркнуть значимость единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла концертмейстера и солиста. Аккомпаниатор тщательно анализирует особенности солирующей партии, изучает ее мелодическую линию, смысл и динамику развития, точность фразировки. Рассматривает форму произведения, создает определенный колорит звучания.

Концертмейстеру следует знать особенности нотации, обозначения флажолетов, различных штрихов и ударов. Домра – щипковый инструмент,

защипывание струн производится при помощи медиатора. Основным приемом является тремоло. В России традиционно используется трехструнная домра с квинтовым строем. Задачи, стоящие перед молодыми концертмейстерами сразу решить невозможно. Для этого требуются знание репертуара и любовь к русской народной музыке. Очень помогает концертмейстеру умение изменять и упрощать аккомпанемент, так как часто встречается баянное изложение произведений

#### **Практические занятия.**

- Чтение с листа и разбор произведений для домры;
- Переложение баянного аккомпанемента;
- Игра в ансамбле с иллюстратором.

#### **Самостоятельная работа.**

- Формирование практических навыков: чтение с листа, упрощение аккомпанемента, закрепление технически сложных разделов, углубление и расширение музыкального кругозора;
- Изучение особенностей данного инструмента;
- Нарботка опыта ансамблевой игры.

#### **Примерный репертуар:**

1. Обработки русских народных песен В. Андреева.
2. А. Лядов. Хороводная

#### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Живов, Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-345.
2. Уточкина, А. Особенности работы в классе домры 2012 <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2012/07/15/osobennosti-raboty-kontsertmeystera-v-klasse-domry>
3. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.
4. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.

### **Тема 1.3. Изучение специфики работы над произведениями для балалайки и фортепиано.**

1. Балалайка – русский народный инструмент.
2. Авторы современной балалайки.
3. Репертуар балалаечника.
4. Особенности звукоизвлечения.
5. Переложение аккомпанемента.

Балалайка – русский народный щипковый музыкальный инструмент. Балалайка – один из инструментов, наряду с гармонью, ставший символом русского народа. Получил распространение в конце 17 века. Современный вид балалайка приобрела благодаря музыканту В. Андрееву и мастерам В.Иванову, Ф.Пасербскому, С. Налимову и др, которые усовершенствовали ее в конце 19 века. Используется как сольный, концертный, ансамблевый инструмент. Чаще всего в репертуаре балалайки используются обработки русских народных песен. Эти произведения, различные по характеру и степени сложности, составляют основу репертуара. Особая задушевность звучания балалайки требует от концертмейстера большой чуткости, ощущения единства с солистом. Звук извлекается «бряцанием» - ударом всех пальцев кисти по струнам. Имеет три струны, настроенные по квартам. Концертмейстер должен точно улавливать начало и конец звучания. Очень важно умение концертмейстера делать аранжировки, так как часто аккомпанемент написан для баяна.

#### **Практические занятия:**

- Чтение с листа и разбор произведений для балалайки;
- Переложение и упрощение аккомпанемента;
- Игра в ансамбле с иллюстратором.

#### **Самостоятельная работа.**

- изучение особенностей аккомпанемента произведений для народных инструментов;
- изучение звукоизвлечения балалайки, специфики звучания;
- самостоятельные занятия с солистом;
- расширение репертуара и концертмейстерских качеств.

#### **Примерный репертуар:**

1. В.Петренко Концерт № 1

2. М.Трояновский Обработки русских народных песен.
3. В.Андреев Вальс-бабочка

#### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Шендерович, Е.М. «Об искусстве аккомпанемента». Советская музыка, 1969, №4.
2. Шалов, А.Б. Основы игры на балалайке. Музыка 1969 г. ([www.Vuzer.info](http://www.Vuzer.info))
3. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.

#### **Тема 1.4. Особенности работы концертмейстера детского хорового коллектива.**

1. Особенности работы концертмейстера с руководителем хорового коллектива.
2. Основные жесты дирижера (ауфтакт, изменение темпа, динамики).
3. Исполнение хоровой партитуры на фортепиано (подражание пению).

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. Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от занятий с вокалистами, солистами – инструменталистами и имеет свои специфические особенности. Хор, как природный музыкальный инструмент, способен на различные оттенки звука, от нежного пианиссимо до форте, оставаясь вместе с тем, верным своей певческой природе. Опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Пианист-концертмейстер в процессе работы должен овладеть навыками общения с младшими и старшими хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать темп, понимать такие приемы, как цепное дыхание, ауфтакт и пр. На занятиях хора иногда по просьбе дирижера нужно показать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения с листа, умение совместить хоровую партитуру с аккомпанементом. При первом исполнении хорового сочинения пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно

передавать авторский текст, создавать целостный художественный образ, при этом важно верно распределить кульминации, продумать агогические изменения и др. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным хоровым законам - помнить о певучем плавном голосоведении, исполнении цезур, штрихов и т.д.

Иногда в ходе учебного процесса хормейстер 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, способы и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных хористов, их уровень мышления.

Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферическое зрение, но наряду с этим часто встречаются ключевые моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применить технику быстрых зрительных переключений - смотреть то на ноты, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хором.

Во время классной работы концертмейстер должен уметь произвольно изменять и упрощать трудные места, исполняя вокальную строчку правой рукой, а упрощенный аккомпанемент левой.

Пианист должен знать основные жесты и приемы дирижера. Должен уметь быстро подобрать сопровождение к мелодии, а так же вступление и проигрыши, если их нет в тексте. Во время концертного выступления хора концертмейстер должен быть особенно внимателен и чуток. Он должен компенсировать, если это необходимо, а часто настроение и характер. И в случае надобности незаметно подыграть мелодию. Стать хорошим хоровым концертмейстером может лишь тот, кто понимает всю сложность и многообразие этой профессии.

#### **Практические занятия:**

- Чтение с листа произведений для детского хорового коллектива;
- Проигрывание хоровой строчки с аккомпанементом;
- Транспонирование на полтона вниз и вверх.

#### **Самостоятельная работа:**

- Систематически читать с листа произведения из списка, приведенного в конце раздела;
- Отработка навыка играть хоровую строчку с аккомпанементом;

- Изучение специфики аккомпанемента хоровому коллективу;
- Изучение специфики работы с хоровым коллективом.

### **Примерный репертуар:**

1. Лазарев М. Кузнечик.
2. Глиэр Р. Сл.Плещеева Травка зеленеет

Прослушивание аудиозаписей:

Детский Хор «Весна»

- 1) Гречанинов А. Колыбельная;
- 2) Чайковский П. Соловушка.

### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Абрамова, О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. –Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000.
2. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.

### **Репертуарный список для изучения на первом году обучения.**

#### **Произведения для флейты.**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Александров А. Ария.                           | 11. Мендельсон Ф. Весенняя песня.                           |
| 2. Бах И.С. Гавот.                                | 12. Мусоргский М. Слеза.                                    |
| 3. Гайдн Й. Адажио.                               | 13. Прокофьев С. Гавот.                                     |
| 4. Гендель Г. Адажио, Гавот, Жига.                | 14. Парцхаладзе М. Веселая прогулка.                        |
| 5. Дебюсси К. Маленький пастух.                   | 15. Раков Н. Скерцино.                                      |
| 6. Дворжак А. Юмореска.                           | 16. Фрид Г. Закат года.                                     |
| 7. Калинин В. Грустная песенка.                   | 17. Чайковский П. Старинная французская песенка, Баркарола. |
| 8. Корелли А. Сарабанда.                          | 18. Шуман Р. Веселый крестьянин.                            |
| 9. Лядов А. Прелюдия                              | 19. Шуть В. Солнечный зайчик.                               |
| 10. Моцарт В. Менуэт, Аллегретто, Ария Дон Жуана. |   |

#### **Произведения для домры**

- |                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Андреев В. Бабочка-вальс.   | 10. Комитас. Ручеек.                |
| 2. Бонoncini А. Рондо.         | 11. Кюи Ц. Вечерняя заря.           |
| 3. Будашкин Н. Анданте.        | 12. Лядов А. Зайчик, Хороводная.    |
| 4. Варламов А. Вдоль по улице. | 13. Маттесон Н. Менуэт.             |
| 5. Гедике А. Танец.            | 14. Мусоргский М. Вечерняя песенка. |
| 6. Глинка М. Жаворонок.        | 15. РНП «А во поле верба».          |



- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| 7. Гречанинов А. Веселая песенка. | 16. РНП «Ой, ты, темная дубравушка».        |
| 8. Гурилев А. Домик-крошечка.     | 17. Чайковский П. Колыбельная песня в бурю. |
| 9. Кабалевский Д. Вроде вальса.   | 18. Шапорин Ю. Колыбельная.                 |

**Произведения для балалайки.**

- Андреев В. Полонезы, мазурки, вальсы
- Обработки русских народных песен и танцев Трояновского, Городовской, Шалова

**Произведения для детского хора.**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Танеев С.И. Островок.               | 8. Красев М. Золотая осень.                   |
| 2. Мурадели В. Солнечный зайчик.       | 9. Аренский А. Там вдали.                     |
| 3. Мусоргский М. Стрекотунья-белобока. | 10. Корганов Т. Дождик.                       |
| 4. Назаров Р. Летите журавли.          | 11. Мендельсон Ф. Лесная песня.               |
| 5. Вольф Х. Музыканты.                 | 12. Пахмутова А. Сигнальщики-горнисты.        |
| 6. Гайдн Й. Пастух.                    | 13. Стемпневский С. Здравствуй, первый класс. |
| 7. Гурьев Ю. Этот милый край.          | 14. Тиличевская Е. Музыкальный урок.          |

## **Раздел 2. Второй год обучения.**

### **Тема 2.1. Старинные русские романсы.**

1. История формирования старинного русского романса.
2. Классификация старинных русских романсов.
3. Городской романс.
4. Особенности исполнения аккомпанемента старинных русских романсов.

Старинный русский романс сформировался на волне веяний романтизма в первой половине 19 века. Ведущий вклад в его становление внесли композиторы Алябьев, Варламов, Гурилев. В продолжении 19 века сформировалось несколько типов романса.

Серьезный вклад в классификацию романсов внес коллекционер А.Титов. Им выделены: жестокий, дворянский, ироничный, романс-ответ, актерский, тюремный, казачий. Отдельный жанр – мелодекламация.

Городской романс является авторским по способу создания, но формировался по способу бытования. Русский романс впитал и интонации городской песни и цыганские мотивы и интонации русской песни. Романс стал сферой воплощения самых сокровенных переживаний, искренних и потаенных дум. Он представляет собой бытовой романс, предназначенный для сольного пения в сопровождении клавесина, фортепиано или гитары. Аккомпанемент обычно был несложным. Концертмейстер должен угадывать намерения солиста, чувствовать, когда возникает звук и когда солист берет дыхание. Природа вокального звука прямо противоположна фортепианному. Поэтому пианист должен стремиться к предельно певучему звуку. Большой проблемой для начинающего концертмейстера является агогическая свобода солиста при исполнении русских романсов. Концертмейстер должен уметь слушать не только себя, но и солиста, создавая целостный образ.

#### **Практическое занятие:**

- Чтение с листа произведений.
- Определение стиля и жанра произведения.
- Выработка умения охватывать литературный и нотный текст в целом.

#### **Самостоятельная работа.**

- Разучивание нового произведения с солистом;

- Определение фортепианных и вокальных проблем произведения;
- Транспонирование на полтона вниз и вверх заданного романса;
- Упрощение фактуры аккомпанемента.
- Импровизация аккомпанемента.

### **Примерный репертуарный список:**

1. Н.Гурилев Однозвучно гремит колокольчик, Домик-крошечка, Разлука.
2. М.Глинка Бедный певец.
3. А. Алябьев. Соловей, Узник, Нищяя.

### **Рекомендуемая литература по данной теме.**

1. Шендерович, Е.М. «Об искусстве аккомпанемента». Советская музыка, 1969, №4.
2. Доливо, А.Л. Певец и песня / А.Л. Доливо. - Москва; Ленинград: изд. и типолит. Музгиза, 1948 (Москва). - 252 с.
3. Живов Л. Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами Глинки // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 9-35.
4. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980. – С. 124-131.
5. Макаренко А. О некоторых особенностях фортепианного аккомпанемента старинного романса и русской народной песни // Тезисы докладов научно-практической конференции по итогам исследовательской работы преподавателей за 1998-1999 г. Челябинская гос. академия культуры и искусств / Сост.Н.Г. Апухтина. – Вып. 4. – Челябинск, 2000. – С.34-37.

### **Тема 2.2. Изучение песен западноевропейских композиторов 18-19 вв.**

1. Основные жанры камерно-вокальных произведений венских композиторов.
2. Использование нового поэтического материала в песнях.
3. Особенности аккомпанемента.

Камерно-вокальные произведения великих венцев явились подлинной вершиной эволюции венской песни. Одновременно глубоко современные в своем творчестве классики отобразили в них возрастающее значение лирики.

Появляются сюжетно-образные, философичные произведения с элементами драматического повествования песни, типа развернутых баллад, фантазий. Значительное расширение рамок поэзии получает воплощение в песне.

Использование нового поэтического материала позволило венским классикам обогатить средства музыкальной выразительности, отвечающие новым художественным задачам, оказав большое влияние на композиторов следующих поколений. Особое значение в вокальной музыке обретает колорит и красочность, достигаемые с помощью тембровых метаморфоз сопровождения и смелого расширения их художественно-выразительных средств. Великие творцы обогащают гармонию побочными трезвучиями, сближением одноименного мажора и минора, применением уменьшенных септаккордов, гармонических сдвигов. Широко используются модуляции и т. д. Фортепианное сопровождение часто становится равноправным с вокалом носителем тематизма, участвуя в создании музыкально-поэтического образа посредством дуэтирования с голосом.

#### **Практическое занятие.**

- Чтение с листа произведений.
- Определение стиля и жанра произведения.
- Выработка умения охватывать литературный и нотный текст в целом.

#### **Самостоятельная работа.**

- Учиться слышать тембровые особенности каждого голоса.
- Слышать соотношение сопровождения и вокала.
- Уметь создать во вступлении нужное настроение для подготовки певца.

#### **Примерный репертуарный список:**

1. Л. Бетховен. Песня Миньоны, Гремят барабаны.
2. В.А.Моцарт Фиалка
3. Ф.Шуберт Серенада, В путь, Утренняя серенада, Баркарола.

#### **Рекомендуемая литература по данной теме.**

1. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4. – С. 52- 55.
2. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987. - 432 с.

3. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.88-110.
4. Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73-83.

#### Репертуарный список для изучения по темам 2.1. и 2.2.

- |     |                |   |
|-----|----------------|---|
| 1.  | А. Алябьев     | Соловей<br>Узник<br>Нищая<br>Сарафанчик<br>А я выйду на крылечко  |
| 2.  | И.С. Бах       | 10 песен из книги напевов Г.К.Шемелли   |
| 3.  | Н. Бахметьев   | Колечко   |
| 4.  | Л. Бетховен    | Тоска разлуки<br>Люблю тебя<br>Воспоминание<br>К надежде  |
| 5.  | Н. Будашкин    | И нет в мире очей   |
| 6.  | П. Булахов     | Тройка<br>Не хочу<br>Прощаясь<br>В аллее мы долго сидели<br>Свидание<br>Надуты губки для угрозы                     |
| 7.  | А. Варламов    | Белеет парус одинокий<br>Горные вершины<br>Напоминание<br>Вдоль по улице<br>Я вас любил<br>Предчувствие<br>Безумная |
| 8.  | А. Верстовский | Черная шаль<br>Старый муж   |
| 9.  | К. Вильбоа     | Взошел на небо месяц ясный  |
| 10. | Й. Гайдн       | Очень обыкновенная история<br>Довольство судьбой<br>Будь, краса моя, смелей   |
| 11. | А. Гурилев     | Разлука<br>Матушка-голубушка<br>Домик-крошечка  |

- Сердце-игрушка  
 Однозвучно гремит колокольчик  
 Она миленькая  
 Сарафанчик  
 Ее здесь нет  
 Воспоминание  
 Внутренняя музыка  
 Я говорил при расставанье  
 Право, маменьке скажу
12. Г. Демидов      Мой хороший, мой пригожий
13. С. Донауров    Ожидание
14. О. Дютш        Увлекла меня чародейница
15. А. Дюбюк        Много добрых молодцев  
 Ах, мороз, мороз  
 Поцелуй же меня, моя душечка
16. З. Левина        Певец
17. В.А. Моцарт     Волшебник  
 Вы, птички, каждый год  
 Немая скорбь  
 Покой словно прежде  
 Мой тяжек путь  
 Когда Луиза сжигала письма
18. Н. Титов        Я знал ее милым ребенком  
 Фонтану Бахчисарайского дворца
19. Ф. Шуберт        Юноша у ручья  
 К музыке  
 Блаженство  
 Жалоба девушки  
 Цикл «Прекрасная мельничиха»: «Цветы мельника»
20. А. Флярковский    Если спросят, кто такой
21. М. Яковлев        Зимний вечер

### **Тема 2.3. Старинные скрипичные сонаты.**

1. Происхождение скрипки, как смычкового музыкального инструмента.
2. Баланс звукоизвлечения.
3. Особенности исполнения сонат для скрипки и клавесина.

Скрипка – струнный смычковый музыкальный инструмент высокого регистра. Имеет народное происхождение. Современный вид приобрела в 16 веке, широкое распространение получила в 17 веке. Имеет 4 струны, настроенные по квинтам. Тембр скрипки густой в нижнем регистре, мягкий в среднем и блестящий в верхнем. Звук извлекается

смычком. Смычок – важная деталь скрипки. От него во многом зависит характер звучания. Говорят, что скрипка поет, но она умеет не только петь. Есть много способов, так называемых штрихов, иногда исполнители для придания особого колорита играют щипком. Скрипку называют королевой оркестра.

Концертмейстеру необходимо знание особенностей игры на инструментах в тех классах, где они работают, это касается и класса скрипки. Но есть важные особенности: умение быть «вторым». Отсутствие этого качества становится особенно заметным во время публичных выступлений, можно заглушить солиста, нарушить звуковой баланс. Важно точно следовать тексту. Динамика и агогика должны быть соблюдены точнейшим образом. Часто возникает другая сложность, когда партия сопровождения написана не для фортепиано, как в случае со старинными скрипичными сонатами. Известно, что И.С.Бах написал 4 сонаты для скрипки и чембало и 6 сонат для скрипки и клавесина. Также известны сонаты Марчелло, Генделя, Г.Вивальди.

Клавесин (чембало) – клавишный струнный инструмент со щипковым способом звукоизвлечения. Звук клавесина блестящий, но мало певучий, отрывистый, не поддающийся динамическим изменениям. В связи с этим у пианиста возникают проблемы со звукоизвлечением. Прием игры «поко легато» легкими четкими пальчиками вырабатывается не сразу. Кроме того, нет необходимости использовать вес руки (так называемая изолированная пальцевая техника). Старинная сонатная форма выделена в 3 раздела: старинная сонатная форма полифонического склада, старинная сонатная форма гомофонного склада, предклассическая сонатная форма. Отличие от малых форм состоит в том, что в старинной сонатной форме имеет большое место четко выраженная доминантовая зона в конце первой части, но она остается близка к малой форме.

### **Практические занятия.**

- Чтение с листа скрипичных сонат.
- Разбор специфики струнных инструментов.
- Определение формы, фразировки и т.п.
- Проигрывание произведений с солистом-иллюстратором.

### **Самостоятельная работа**

- Прослушивание записей клавесинистов: А. Скарлатти Соната фа минор, исп. В Ландовска

- Самостоятельное изучение старинных скрипичных сонат.

### **Примерный репертуар:**

- И.С.Бах Соната ре минор, 1 ч.  
А. Вивальди. Соната ре минор

### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 31-48.
2. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. - С. 98-100.
3. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-345.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.

### **Тема 2.4. Скрипичные произведения композиторов 19-20 вв.**

1. Репертуар композиторов 19 века.
2. Романтический концертный стиль.
3. Новый музыкальный виток скрипичной музыки в 20 веке.
4. Трудности аккомпанемента и особенности его исполнения.

Обширнейший скрипичный репертуар композиторов 19 века ставит очень сложные задачи перед начинающими концертмейстерами. Итальянское скрипичное искусство выдвигает плеяду замечательных скрипачей и композиторов. Паганини, Крейцер, Виотти и т.д. – выдающиеся представители романтического концертного стиля. Роль Паганини в обогащении круга художественных образов, выразительных средств и приемов огромна. Большую роль в расширении репертуара сыграл Г.Венявский –польский скрипач и композитор. Произведения П. Сарасате поражают своей легкой и грациозной техникой. И этот перечень можно долго продолжать. Главное, что каждый из этих композиторов имели свой



самобытный музыкальный язык и принадлежность к различным скрипичным школам.

20 век – это новый музыкальный взрыв в творчествах Прокофьева, А. Хачатуряна, Шостаковича, Шнитке и т.д. Если юных скрипачей все время держать на старинной музыке, этюдах теряется интерес к занятиям

Для того, чтобы поддержать его интерес к учебе, необходимо использовать разнообразный репертуар. У юных скрипачей будет сформировываться вкус, благодаря большому количеству пьес разных стилей и эпох. В работе над современными пьесами неоценимую помощь оказывает концертмейстер. Аккомпанементы насыщены техническими трудностями, сложными гармониями, мелодическим языком. Большую роль играет концертмейстер в подготовке скрипача к публичному выступлению, в процессе которых формируется развитие музыкальных и общих данных. В сфере способностей музыкального образования являются актуальными такие универсальные критерии музыкального мастерства концертмейстера как мобильность, высокая работоспособность, педагогический такт, интуиция, высокое исполнительское мастерство. В некоторых ситуациях концертмейстер выступает в роли психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, поддержать в случае неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвратить страха при выступлении повтора старых ошибок.

#### **Практические занятия.**

- Чтение с листа скрипичных сонат.
- Разбор специфики струнных инструментов.
- Определение формы, фразировки и т.п.
- Проигрывание произведений с солистом-иллюстратором.

#### **Самостоятельная работа**

- Чтение с листа и разбор произведений.
- Изучение репертуара.

#### **Примерный репертуар:**

1. А. Виотти. Концерт № 33
2. А. Хачатурян.

#### **Рекомендуемая литература по данной теме.**

1. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.88-110.
2. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления

## Репертуарный список для изучения по темам 2.3. и 2.4.

### Старинные скрипичные произведения

1. И.С. Бах Сонаты № 1,2,3,4,5,6 для скрипки и клавесина.
2. Вивальди А. Соната ре минор
3. Г. Гендель Соната для скрипки и фортепиано ре мажор  
Соната для скрипки и фортепиано соль минор  
Соната № 5 для скрипки и фортепиано ля мажор

### Скрипичные произведения композиторов 19-20 вв.

1. А. Александров Ария
2. А. Аренский Незабудка  
Вальс
3. А. Бабаджанян Прелюдия
4. И. Брамс Венгерские танцы
5. Р. Вагнер Листок из альбома
6. Г. Венявский Концерт №2, 1 ч.
7. Т. Верачини Сицилиана и ригодон
8. Н. Глазунов Восточный романс
9. М. Глинка Ноктюрн
10. Р. Глиэр Романс  
Анданте из балета «Медный всадник»
11. К. Глюк Мелодия
12. А. Дворжак Юмореска  
4 словацких танца
13. Д. Кабалевский Импровизация
14. К. Караев Колыбельная
15. А. Лядов Прелюдия
16. Ф. Мендельсон Концерт, 1 ч.
17. Н. Паганини Кантабиле
18. С. Прокофьев Гавот  
10 пьес для фортепиано из балета «Ромео и Джульетта»
19. Г. Пуньяни Кукушка
20. Н. Раков Скерцино
21. С. Рахманинов Вокализ
22. А. Рубинштейн Романс  
Мелодия
23. О. Тактакишвили Мелодия
24. П. Чайковский Размышление  
Мелодия  
Ноктюрн  
Баркарола

- |     |               |                      |
|-----|---------------|----------------------|
|     |               | Юмореска             |
|     |               | Скерцо               |
| 25. | Д. Шостакович | Романс               |
|     |               | Элегия               |
| 26. | Р. Щедрин     | Подражание Альбенису |

### **Раздел 3. Третий год обучения.**

#### **Тема 3.1. Вокальные арии зарубежных композиторов 17-18 вв.**

1. Оперная школа Италии.
2. Типы итальянских арий.
3. Фортепианная партия как переложение оркестровой партитуры.
4. Выразительные возможности фактуры аккомпанемента.

К концу 17 века сложилась оперная школа в Италии, подытожившая историю столетнего развития итальянской оперы. В Неаполе утвердился тот вид оперного пения, который получил название «бельканто» (прекрасное пение). Под ним понималось умение плавно, красиво исполнить певучую мелодию на широком дыхании, причем сохраняя эту плавность постоянно. Были введены типы арий: скорбные, страстные, бытовые, лирические, бравурные. Буффонные, арии мести, комические. Это все привело и к изменениям в вокальных школах. В музыке барокко звучание голоса имело инструментальный характер. Голос был лишен вибрато, был прямым, терялась его теплота. Правдивое выверенное искусство требует мастерства и хорошей интуиции. В музыкальной драматургии оперы большая роль отведена оркестру. Симфонические средства выразительности служат более полному раскрытию образа. При концертном исполнении партия фортепиано должна быть также насыщена оркестровыми красками. Фортепианная партия клавира – переложение оркестровой партитуры. Задача концертного исполнения фортепианной партии в оперных партиях отличается от аналогичных задач аккомпанемента в романсах и камерно – инструментальных пьесах, где эти партии сочинялись специально для фортепиано. Фортепианная партия клавира является одним из вариантов воплощения на фортепиано музыки первоначально написанной для оркестра. Следовательно, партия фортепиано представляет собой не что иное, как приспособление красочному, масштабному, многоголосному звучанию симфонического оркестра, к возможностям одного инструмента – фортепиано. Необходимо учитывать, что в разные эпохи состав и количество инструментов в оркестре существенно менялось, например, для легкого барочного пения требуется точный, легкий, певучий звук рояля и яркий насыщенный звук в арии мести. Аккомпанемент, как часть музыкального произведения, является комплексом выразительных средств, в котором содержится гармоническая опора, ее ритмическая пульсация и т.д. Важна роль мелодического движения басового голоса, качество звучания басового голоса. Ясность его мелодического движения обогащает звучание всей фактуры сопровождения. Часто фактуру

арии приходится упрощать, делая ее более удобной для исполнения и при этом сознательно жертвуя элементами музыки. При исполнении оперных арий пианист должен добиваться, насколько это возможно оркестровой красочности.

#### **Практические занятия:**

- Чтение с листа произведений;
- Работа над звуковым балансом аккомпанемента в зависимости от стилистики произведения.
- Разучивание и проигрывание произведений с солистом-иллюстратором.

#### **Самостоятельная работа:**

- Прослушивание оркестровых записей,
- Сравнительный анализ музыки разных эпох.
- Изучение тембра и диапазона голосов.

#### **Примерный репертуар:**

1. Глюк Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика».
2. В.А.Моцарт Ария Сюзанны их оперы «Свадьба Фигаро».

#### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 111-134.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
3. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
4. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987. - 432 с.
5. Арии композиторов XVII-XVIII веков [Ноты]: для голоса (сопрано, меццо-сопрано), скрипки и фортепиано. - Москва: Композитор, 2015. – 66 с.

#### **Репертуарный список для изучения по данной теме:**

1. А. Кальдара Ария «Vagheluci»
2. А. Вивальди Ария: из кантаты «Глория»: «DomineDeus»
3. И. С. Бах ; авт. Речитатив и ария: из кантаты «Weichet nur, перелож. для голоса, betrübtSchatten»: BWV 202: «DrumsuchtauchAmor... / скрипки и фп. В. WenndieFlühlingslüftestreichen...»;

|     |   |  |
|-----|---|--|
|     | Перваков  | Речитатив и ария: из кантаты «Weichet nur, betrübte Schatten»: BWV 202: «Und dieses ist das Glück... / Sich üben im Lieben...»;<br>Ария из оратории «Страсти по Матфею»: «Er barm dich, mein Gott, um meiner Zähren...».   |
| 4.  | Д.С. Бортнянский  | Ария Саншетты из оперы «Сын-соперник»  |
| 5.  | А. Верстовский  | Романс Юлии из оперы «Пан Твардовский»   |
| 6.  | А. Вивальди   | Неведомое чувство<br>Слезы льются ручьем   |
| 7.  | Г. Ф. Гендель   | Речитатив и ария царицы Савской: из оперы «Соломон»: «May peace in Salem... / Will the sun forget to streak...»<br>Ария: из «Девяти немецких арий»: «Singe, Seele, Gott zum Preise...»;<br>Ария: из «Девяти немецких арий»: «In der angenehmen Büschen...»;<br>Тревожная дума из оперы «Оттон»;<br>Dignare<br>Жить в разлуке |
| 8.  | К. Глюк   | Ария из оперы «Альцина» (О злодей, играл ты мною...)<br>Ария Ифигении из оперы «Ифигения в Авлиде»;<br>Ария Париса из оперы «Парис и Елена»;<br>Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика»   |
| 9.  | Н. Далейрак   | Романс Зюльмы из оперы «Гюлистан»;<br>Куплеты Адели из оперы «Адели Дорсан».   |
| 10. | Т. Джордани   | Caro mioben  |
| 11. | Ф. Дуранте  | Ты любовь исполна  |
| 12. | А. Кальдара   | Дружеская роща<br>Как солнца ясный луч   |
| 13. | Дж. Каччини   | Ave Maria<br>Скорей, Амур, лети!<br>Амариллис  |
| 14. | Б. Марчелло   | Imiobellofoco  |
| 15. | П. Монсиньи   | Ариетта Дженни из оперы «Король и фермер»  |
| 16. | К. Монтеверди   | Плач Ариадны из оперы «Ариадна»  |
| 17. | В. А. Моцарт  | Ария: из мессы «Vesperes solennes de Confessore»: KV 339: «Laudate Dominum»<br>Alleluia  |
| 18. | В. А. Моцарт авт. перелож. для голоса, скрипки и фп. В. Перваков. | Концертная ария: «Non piu. Tutto ascoltai... / Non temer amato bene...»: KV 490  |
| 19. | Дж. Перголези.  | Сицилиана  |
| 20. | А. Скарлатти  | Шутя посылает тебе стрелу Амур<br>Нет мне покоя...   |
| 21. | Д. Чимароза   | Мой ангел чудесный   |

## **Тема 3.2. Романсы русских композиторов.**

1. М.И. Глинка как основоположник русского романса.
2. Композиторы, сочинявшие русские романсы.
3. Особенности исполнения романсов П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова.

Романсовое творчество Алябьева, Гурилева и Варламова подготовило почву для достижений в этом жанре первого классика русской музыки М.И. Глинки. Владея певческим искусством, композитор обобщил все лучшее, что было сделано его предшественниками и современниками и сумел довести форму романса до высокого совершенства. К концу 19 века романс претерпел существенные изменения: усложнились средства выражения, музыкально – поэтические связи. Композиторы старались передать музыкальными средствами глубину и богатство внутреннего мира человека. Особенно ярко эти черты проявились в творчестве П. И. Чайковского, писавшего романсы на протяжении всей своей жизни. В них представлена широкая палитра вокальных жанров: от лирических романсов до напевности колыбельных, серенад, элегий, баллад, цыганских песен и детских песен. При выборе текста Чайковский чаще прибегал к стихам поэтов современников. Широкая напевность мелодий в романсах Чайковского всегда насыщена интонациями человеческой речи. Блестящую галерею романсов создал С. Рахманинов. Романсы Рахманинова стали кульминацией жанра романса в русской музыке дореволюционной России.

При исполнении романсов Глинки, Чайковского, Рахманинова перед концертмейстером встают весьма сложные задачи. Партии фортепиано, в основном, весьма сложны и требуют хорошей профессиональной подготовки, они часто очень техничны. Перед концертмейстером встает задача качественного исполнения своей партии, контроль ансамблевого единства с солистом. Очень важно контролировать во время исполнения дыхание солиста, так как каждый певец имеет свои дыхательные возможности и это все должно быть обговорено в процессе работы над произведением.

### **Практические занятия.**

Работа над произведением:

- осмысленное прочтение литературного текста;
- проигрывание вокальной строчки с одновременным чтением литературного текста;
- определение характера мелодии, ее динамического диапазона;

- отметить кульминационную точку, цезуры, моменты взятия вокалистом дыхания;
- изучение фортепианной партии: определение ладовой особенности, типы фактуры;
- интерпретация фортепианного вступления и заключения произведения, а также сольных фортепианных интерлюдий.

### Самостоятельная работа

- Проработка произведений аналогично плану практического занятия.
- Выучить по нотам партию фортепиано в заданных произведениях.
- Добиваться свободного исполнения своей партии.

#### Репертуарный список для изучения по данной теме:

- |     |                 |   |
|-----|-----------------|---|
| 1.  | Алябьев А.      | Соловей.<br>Вечерний звон<br>Зимняя дорога<br>Два ворона<br>Желание   |
| 2.  | Бакалейников А. | Бубенцы   |
| 3.  | Бородин А.      | Для берегов отчизны дальней...  |
| 4.  | Булахов П.      | Гори, гори, моя звезда<br>Ах, не одна во поле дороженька...   |
| 5.  | Варламов А.     | Горные вершины.<br>Белеет парус одинокий  |
| 6.  | Верстовский А.  | Черная шаль   |
| 7.  | Глинка М.       | Адель<br>Бедный певец<br>В крови горит огонь желанья<br>Жаворонок   |
| 8.  | Гурилев А.      | Сердце-игрушка<br>Воспоминание<br>Домик-крошечка<br>И скучно, и грустно<br>К фонтану Бахчисарайского дворца |
| 9.  | Даргомыжский А. | Вертоград<br>И скучно, и грустно<br>Мельник<br>Мне грустно...<br>Не скажу никому...                         |
| 10. | Пригожий Я.     | Вчера я видел Вас во сне<br>Жалобно стонет ветер осенний<br>Когда я на почте служил ямщиком                 |
| 11. | Рахманинов С.   | Весенние воды<br>Дитя. Как цветок, ты прекрасна<br>Не пой, красавица...<br>Сон                              |



- |     |                     |   |
|-----|---------------------|---|
| 12. | Римский-Корсаков Н. | Медлительно влекутся дни мои<br>На холмах Грузии<br>Не ветер, вея с высоты...<br>Пробуждение      |
| 13. | Рубинштейн А.       | Персидская песня<br>Ночь<br>Певец<br>Горные вершины<br>Желание                                    |
| 14. | Чайковский П.       | Благословляю вас, леса<br>Забывать так скоро<br>Мы сидели с тобой...<br>Нет, только тот, кто знал |
| 15. | М. Штейнберг        | Белой акации гроздь душистые<br>Гайда, тройка   |

### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учебное пособие для ВУЗов. / Е.И. Кубанцева. М.: Академия, 2002
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учебное пособие. – М.: Академия, 2002.
3. Либерман О. Творческая работа с авторским текстом. Москва, 1981.

### **Тема 3.3. Репертуар хореографического класса.**

1. Особенность хореографического репертуара.
2. Основные термины, применяемые в хореографическом классе;
3. Основные хореографические движения, темпы и ритмы.
4. Различные темпоритмы и размеры, необходимые для работы в хореографическом классе.
5. Жанровые, стилевые, ритмические особенности пьес, точно соответствующие пластике движений различных хореографических упражнений.
6. Соблюдение требования единой метрической пульсации в рамках одного движения.

В занятиях хореографического класса важное место отводится музыке, которая, положительно влияя на детей, помогает развивать их способности, раскрыть содержание танца. В ходе урока классического танца, сопряженного с музыкой, должно быть найдено то единство движения и музыки, необходимое для полноценной передачи выразительности и эмоциональности. Музыка является неотъемлемой частью танца и нельзя ее рассматривать только как ритмическое сопровождение, облегчающее

исполнение движений. Подбирать музыку следует так, чтобы содержание танцевальной комбинации соответствовало характеру музыки и давало бы возможность при разработке отдельных эпизодов увязывать действие и движение с музыкой.

Для работы в хореографическом классе немаловажно придерживаться некоторых правил, которые помогут концертмейстерам быстро включиться в образовательный процесс:

1. Пианист обязан знать точный перевод каждого движения и характер его исполнения, так как вся балетная лексика идет на французском языке, что сложилось исторически. «Французская терминология, принятая для классического танца... неизбежна, будучи интернациональной. Для нас она то же, что и латынь в медицине, - ею приходится пользоваться. Она абсолютно международна и всеми принята».
2. Для танцевальной музыки характерна «квадратность» построения музыкальной фразы. Она состоит из четырех, восьми, двенадцати, шестнадцати и т. д. тактов. Четкая квадратность, рельефность фразы, периодичность музыкальной структуры, ритмическая устойчивость и определенность музыкального сопровождения зачастую являются основной линией для упражнений экзерсиса.
3. Урок классики – это живое взаимодействие музыки и пластики. Поэтому очень много времени стоит посвятить подбору музыкального материала. Репертуар должен постоянно пополняться. Частое исполнение на занятиях одних и тех же мелодий ведет к из заучиванию, механическому исполнению движений.
4. Музыкальное сопровождение урока должно прививать ученикам определенные эстетические навыки, а также осознанное отношение к музыке: оно приучает слышать музыкальную фразу, разбираться в характере музыки, динамике, ритме. Все движения выполняются на музыкальном материале – поклоны в начале и в конце урока, переходы от упражнений у станка к упражнениям на середине зала. Это приучает к согласованию движений с музыкой.
5. Недопустимо играть слишком громко, форсированным звуком. Точно выверенный, филигранный звук обучающиеся лучше слушают (будь то взрослые или дети).
6. Не следует «засорять» аккомпанемент обилием лишних звуков – трелями, форшлагами, арпеджио. Особенно это важно при работе в

начальных классах: одно движение – одна нота, два движения – две ноты. Музыка является своего рода подсказкой.

7. Важно обращать внимание на акценты: одни движения выполняются на сильную долю, другие – из-за такта. В старших классах при усложнении комбинаций практически все движения выполняются из-за такта.
8. Не следует бояться оторваться от нот, смелее играть свою музыку. Концертмейстер должен видеть класс, дышать вместе с ним, помогать эмоционально в сложных движениях.

Важная составляющая работы концертмейстера хореографического класса – это подбор нотного материала. Одной из особенностей этой работы является то, что музыкальное оформление он должен подбирать сам, в отличии, например, от концертмейстера в классе вокала, где произведения подбирает педагог.

Для пополнения музыкальной копилки необходимо изучать балетную музыку разных эпох, работать с оперными клавирами, изучать педагогический репертуар.

Помимо использования нотного материала, возможны и желательны музыкальные импровизации пианиста.

Таким образом, концертмейстер – пианист, работающий в классе хореографии должен уметь применить свои знания, продемонстрировать владение техникой, при этом проявить артистизм и разносторонние музыкально-исполнительские дарования.

Урок классического танца состоит из нескольких разделов

- тренаж для разогрева мышц;
- экзерсис у станка;
- экзерсис на середине зала;
- Allegro (прыжки).

Начинает и завершает урок поклон. Он исполняется размере 2/4, 4/4, 3/4. Характер спокойный, плавный. Выполняется поочередно с каждой ноги. (Например, Н. Минеева «Вальс»)

Каждое движение начинается с preparation (от франц. préparer – готовить). Это подготовительное движение, предшествующее всей комбинации, которое должно исполняться в характере самого музыкального сопровождения. Он может состоять из 2 или 4 тактов, в зависимости от сложности и задания педагога-хореографа. Рекомендуется использовать последние такты музыкального фрагмента.

В тренаж для разогрева мышц входят ходьба, бег и наклоны. В качестве музыкального оформления рекомендуется использовать марш к ходьбе, музыку польки к бегу, и музыку в размере 3/4 к наклонам. Так же могут включаться упражнения для стоп, сопровождающиеся музыкальными фрагментами на 2/4 или 4/4, четкие и активные по характеру. (Например, К. Лонгшамп – Друшкевичова «Марш дошкольников», И. Кишко «Марш», И. Парфенов «Шествие одуванчиков» - для ходьбы; Д. Кабалецкий «Марш», «Тирольская полька», А. Гречанинова «Моя лошадка» - для бега; П. Чайковский «Вальс», И. Штраус «Вальс из оперетты «Летучая мышь» - для наклонов; С. Джоплин «Рэгтайм», А. Лысак «Рэгтайм», М. Шмитц «Полька» - для работы стоп).

### **Экзерсис у станка**

**Plie**(приседание) - подразделяется на **demiplie** – половинное приседание и **grandplie** – большое, полное приседание. Исполняется плавно, непрерывно, в характере кантилены. При помощи динамических оттенков музыка помогает плавно опуститься в plie (crescendo), а затем плавно, не задерживаясь, выпрямиться (diminuendo). Музыкальный размер 2/4, 4/4 реже 6/8-чаще 3/4.

#### **Примерный репертуар:**

- Н. Ревская «Plie»,
- Н. Сильванский «Песня»
- Л. Бетховен «Прощание с фортепиано»
- В. Одоевский «Сентиментальный вальс»
- М. Парцхаладзе «Вальс»

**Battementetendu**(батман вытянутый, простой) – буквально – «биение», «отбивание». Означает равномерное движение натянутой работающей ноги. Музыкальный размер 2/4, реже 4/4. Характер четкий, бодрый. Это важно подчеркнуть в музыкальном сопровождении даже в медленном темпе при разучивании.

#### **Примерный репертуар:**

- Л. Яромлович «Battementetendu»
- С. Хазанова«Battementetendu»
- М. Глинка «Детская полька»

**Battementetendujete**(батман вытянутый, бросковый) – музыкальное сопровождение аналогично battementetendu, с разницей той, что бросковому,

отрывистому характеру исполнения в музыке будет соответствовать прием staccato.

**Примерный репертуар:**

Л. Ярмолович «Battementetendujete»

С. Хазанова «Battementetendujete»

Н. Раков «Полька»

Э. Щерц «Полька»

**Ronddejambeparterre**(вращательное движение ноги по полу) – характер плавный, связный. Темп исполнения умеренный. Музыкальное сопровождение лучше использовать в размере 3/4.

Примерный репертуар:

Н. Штемпель «Ronddejambeparterre»

И. Дунаевский «Песня Анюты» из к/ф «Веселые ребята»

М. Титов «Вальс»

**Battementefrappe**(ударный батман) – характер движения резкий, отрывистый, ударный. Музыкальный размер 2/4. Акцент движения в момент открывания ноги в нужном направлении. В музыке акцент должен совпасть с первой сильной долей такта, поэтому оформление должно быть из-за такта.

**Примерный репертуар:**

Л. Шитте Этюд №14 («25 маленьких этюдов»)

С. Хазанова «Battementefrappe»

**Battementefondu**(плавный, «тающий») – характер движения плавный, связный певучий. Музыкальный размер 2/4 либо 4/4. Акцент движения должен совпасть с сильной долей музыкального сопровождения. Ритмический рисунок мелодии с плавным рисунком движения следует группировать восьмыми legato.

**Примерный репертуар:**

М. Мусоргский «Слеза»

С. Хазанова «Battementefondu»

Л. Минкус «Андантино» из балета «Баядерка»

Ф. Шуберт «Экспромт»

И. Дунаевский 2«Колыбельная» из к/ф «Цирк»

**Ronddejambeenl'air**(вращение ноги в воздухе) – характер движения плавный, четкий. Музыкальный размер 2/4. Акцент движения должен совпасть с первой сильной долей музыкального сопровождения.

**Примерный репертуар:**

Е. Казакова «Ronddejambeenl'air»

В.А. Моцарт «Рондо» из сонаты Adur

И. Штраус Вальс «Золотая долина» из оперетты «Летучая мышь»

**Petitsbattements**(маленькие батманы у щиколотки опорной ноги) – характер движения четкий, отрывистый. Музыкальный размер 2/4. Акцент движения должен совпасть с первой сильной долей музыкального сопровождения.

**Примерный репертуар:**

Л. Шитте Этюд №8 («25 маленьких этюдов»)

П.И. Чайковский Танец феи Драже из балета «Щелкунчик»

Л. Минкус «Вариация Китри из балета «Дон Кихот»

Л. Делиб «Пищикато» из балета «Сильвия»

**Adagio**- комплекс медленных движений, развивающий устойчивость, гибкость, танцевальный шаг и пр. Музыкальный размер 4/4.

Примерный репертуар:

Ж. Массне «Размышление» из оперы «Таис»

Ж.- М. Шнейцхоффер Фрагмент из балета «Сильфида»

М. Марутаев«Забытый вальс»

Е. Голубев «Прерванный вальс»

Ю. Слонев Вальс из сборника «Как вам это нравится»

**Grandbattementejete**(большой бросковый батман) – характер движения четкий, отрывистый. Музыкальное сопровождение аналогично с battementetendujete, но бросок ноги приходится на затакт. В случае, если учащиеся не справляются с задачей затакта, можно исполнять на сильную долю. Музыкальный размер 2/4 либо 4/4.

**Примерный репертуар:**

Н. Смирнова «Рэгтайм №4»,

М. Ватсон «Марш»

А. Глазунов Вариация 4-х солистов из балета «Раймонда»

Г. Свиридов «Военный марш» из муз.иллюстраций к повести А.С. Пушкина «Метель»

И. Дунаевский «Марш» из к/ф «Веселые ребята»

**Экзерсис на середине**

Экзерсис на середине состоит из тех же упражнений, которые выполняются у станка. Возможны различные комбинации с изменением музыкального оформления.

**Portdebras** – упражнения, слагающиеся из одновременных движений рук, корпуса, головы. Характер движения – плавный, связный, по типу близкий к движениям, применяемым в *adagio*. Музыкальный размер 2/4, 4/4, реже 3/4. Так же *portdebras* включается в комбинации движений.

**Примерный репертуар:**

Т. Хренников «Колыбельная Светланы» из музыки к спектаклю «Давным – давно».

**Allegro – прыжки**

Прыжки разнообразны по своим видам. Каждый прыжок подготавливает и завершает *demiplié*. Таким образом, в прыжках сочетается плавный характер движения *demiplié* с отрывисто четким моментом отталкивания пятками от пола – прыжком. Это важно отобразить в музыкальном сопровождении. Момент прыжка можно изобразить приемом *sforzando* (сильное ударение). Характеру прыжков соответствует живая, бодрая музыка. *Demiplié* и сам прыжок приходится на затакт, а *demiplié* после прыжка совпадает с первой долей такта.

Основные виды прыжков:

*Saute* – прыжок с двух ног на две ноги по I, II, IV и V позициям (Например, С. Хазанова «*Saute*»).

*Changementdepieds* - прыжок с переменной ног в V позиции (Например, Е. Казакова «*Changementdepieds*»).

*Echappe* - ноги из V позиции прыжком раскрываются на II позицию в *demiplié* и вторым прыжком закрываются в V позицию в *demiplié*. (Например, Е. Казакова «*Echappe*»)

*Sissonesimple u ouverte* - прыжки с двух ног на одну, простые и с открыванием ноги (Например, Е. Казакова «*Sissonesimple u ouverte*»)

*Assemble* - прыжок с одной ноги на две выполняется с отведением ноги в заданном направлении и собиранием ног во время прыжка вместе. (Например, Г. Новицкая «*Assemble*»)

*Glissade* – скользящее движение. Характер музыки плавный, скользящий. Музыкальный размер 2/4. (Например, Л. Ярмолович «*Glissade*») Такая последовательность урока с особенностями музыкального оформления, основанная на методике преподавания классического танца А. Я. Вагановой, является наиболее распространенной в хореографических классах. Принцип последовательности является одним из основных в хореографической работе.

### **Практические занятия:**

- Подбори проигрывание музыкального аккомпанемента для урока классического танца.
- Решение концертмейстерских задач: соблюдение требования единой метрической пульсации в рамках одного движения.

### **Самостоятельная работа:**

- Подбор музыкального аккомпанемента для движений, изучаемых в хореографическом классе;

### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Безуглая Г.А. Анализ танцевальной и балетной музыки: учебное пособие / Г.А. Безуглая. – СПб: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. – 177 с.
2. Безуглая Г.А. Концертмейстер балета: учебное пособие / Г.А. Безуглая. – СПб: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. – 139 с.
3. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Выпуск 1-2. / Сост. И. Климкович, В. Малашева. - М.: Музыка, 1969-1971.
4. Музыкальная хрестоматия современного бального танца / Сост. Л. Ладыгин, А. Школьников. – М.: «Сов.композитор», 1979. – 230 с.
5. Хайкина Т.Я. Задачи концертмейстера-пианиста хореографического класса // Итоги смотра методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства за 1995-96 учебный год. – Тамбов, 1997. – С. 110-112.
6. Хрестоматия музыкального сопровождения уроков народно-сценического танца. Вып. 1-2. / Сост. Е. Муськина. – С.-Пб.: Музыка, 1998. – 260 с.
7. Шатковский, Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования: Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. – М.: Изд-во НМК по учеб.заведениям культуры и искусств, 1986. – 92 с.
8. Ярмолович, Л.И. Принципы музыкального оформления уроков классического танца. /Л.И. Ярмолович. – Л.: Музыка, 1968.



## **Раздел 4. Четвертый год обучения.**

### **Тема 4.1. Арии русских и зарубежных композиторов 19-20 вв.**

1. Особенности исполнения оперных арий.
2. Концертмейстерские задачи при исполнении оперных арий зарубежных композиторов 19 века.
3. Проблемы аккомпанемента при исполнении арий 20 века.

Исполнение оперных арий представляет большую трудность для начинающего концертмейстера. Только перечень некоторых опер композиторов 18 века дает представление о совершенно разных стилях, исполнительских и концертмейстерских задачах. Технические сложности, яркая драматургия образов в операх Масканы, Леонкавалло, Пуччини ставят новые задачи. Сюжет опер мелодраматичный, в ариях преобладают плавные мелодии, эмоциональные и лирически проникновенные. Последняя треть 19 века отмечена созданием великих творений французских композиторов: «Кармен» Бизе, «Пеллеас и Мелизанда» «Вертер» Массне. Они отличаются новизной стиля, психологически- утонченной эмоциональностью и смелым оригинальным языком.

Национальная русская опера ярко показала «Аскольдовой могилой» А.Н. Верстовского, а через год появилась опера М.И.Глинки «Жизнь за царя». После него были созданы оперы Даргомыжским, Мусоргским, Чайковским, Римским-Корсаковым и т.д.

Таким образом, проблемы аккомпанемента в оперной музыке многочисленны и сложны. Музыка барокко, классицизма, романтизма, русская опера ставят все новые задачи. В 20 веке в операх Стравинского, Прокофьева, Шостаковича появляется совершенно новый музыкальный язык, тесно связанный со словом и человеческой речью, появляется новый гармонический язык.

В вокальной музыке текст является надежным аргументом. То, что в инструментальной музыке может быть представлено произвольностью вкуса, в вокальном аккомпанементе обретает убедительную художественную мотивировку. Едва ли не самым частым камнем преткновения в аккомпанементе является агогика. Надо ясно понять, что агогика представляет собой ускорение или замедление, не приводящее к перемене среднего темпа. Мельчайшие агогические отклонения способствуют естественной выразительности, но представляют трудности для концертмейстера.

Музыкальная речь мало доступна точным обозначениям. В ней проявляются индивидуальные ощущения, вкус. Особенно ярко это проявляется в экспрессивных интервальных скачках в вокальной партии. Концертмейстер должен хорошо знать сюжет оперы, смысловую нагрузку данного героя. Должен учитывать специфику голоса певца. Аккомпанируя драматическому или лирическому сопрано нужно менять весь динамический план.

#### **Практические занятия:**

- Осмысленное и эмоциональное прочтение литературного текста;
- Интонирование вокальной партии или исполнение на фортепиано с одновременным чтением литературного текста;
- Чтение с листа оркестровой партии клавира с учетом вокальной партии;
- Определение характера музыки, динамический диапазон, кульминационные точки, цезуры, моменты смены дыхания.

#### **Самостоятельная работа**

- Прослушивание или просмотр заданной арии в аудио/видеозаписи.
- Проигрывание оркестровой партии по клавиру.
- Выучить вокальную партию с точностью интонации, ритма, произношения.

#### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. – М., 2002, № 6. – С. 31-34.
2. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 111-134.
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.
4. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.

## Рекомендуемый репертуар для изучения по данной теме:

### Арии русских композиторов

1. Глинка М. **Опера «Руслан и Людмила»:** каватина Людмилы.  
**Опера «Иван Сусанин»:**  
Ария Сусанина «Чуют правду»,  
Каватина и рондо Антонида
2. Гурилев А. Сердце-игрушка
3. Даргомыжский А. **Опера «Русалка»:**  
Сцена и ария княгини,  
Ария Мельника,  
Каватина Князя  
**Опера «Каменный гость»:**  
Две песни Лауры
4. Направние Э. **Ария Дубровского из оперы «Дубровский»**
5. Рахманинов С. **Опера «Алеко»:**  
Рассказ старика  
Песня молодого цыгана
6. Римский-Корсаков Н. **Опера «Царская невеста»:**  
Ария Собакина,  
Две арии Марфы,  
Сцена Любаши и Бомелия,  
Ария Грязного  
**Опера «Снегурочка»:**  
Сцена таяния Снегурочки.  
Ария Мизгиря  
**Опера «Садко»:** Ария Любавы
7. Рубинштейн А. **Опера «Демон»:**  
Ария и Романс Демона «На воздушном океане»  
Романс Тамары
8. Чайковский П. **Опера «Пиковая дама»:**  
Ариозо Германа «Прости, небесное создание»,  
Ария Елецкого,  
Ария Лизы из 6 картины (у Канавки),  
Песенка и баллада Томского.  
**Опера «Евгений Онегин»:**  
Ария Ленского.  
Ария и ариозо Онегина.  
**Опера «Орлеанская дева»:** Ария Иоанны  
**Опера «Опричник»:**  
Песня Наташи  
Ариозо Наташи  
**Опера «Иоланта»:**  
Ария Роберта  
Ария Иоланты.

### Ария зарубежных композиторов

1. Бизе Ж. **Опера «Кармен»:**  
Ария Кармен (Хабанера);  
Ария Хозе  
Куплеты Тореадора

- |    |             |   |
|----|-------------|---|
| 2. | Верди Дж.   | Ария Микаэлы<br>Песня Оскара из оперы «Бал-маскарад»<br><b>Опера «Травиата»</b><br>Сцена и ария Виолетты<br>Ария Виолетты из 3 действия<br><b>Каватина Леоноры из оперы «Трубадур»</b><br><b>Опера «Риголетто»</b><br>Сцена и ария Джильды<br>Песенка Герцога<br>Ария Риголетто |
| 3. | Делиб Л.    | <b>Опера «Лакме»</b><br>Ария Лакме<br>Колыбельная Лакме   |
| 4. | Лист Ф.     | Как дух Лауры<br>Лесной царь  |
| 5. | Россини Дж. | <b>Опера «Севильский цирюльник»</b><br>Ария Розины<br>Ария Фигаро<br>Ария Дона Базилио  |

#### **Тема 4.2. Чтение оперных и хоровых партитур.**

1. Ознакомление с оперной и хоровой литературой.
2. Чтение хоровых и оперных партитур.
3. Темпы, динамика, особенности звучания инструментов оркестра. Интонирование голосом вокальных партий, аккомпанируя себе, либо воспроизводя её на фортепиано вместе с аккомпанементом.
4. Возможности упрощения сложных технических частей произведения.
5. Диапазоны голосов, характерные для голосов тесситуры, особенности певческого дыхания.
6. Перенос в хоровых партитурах партии тенора на октаву вниз. Приближение фортепианного звучания к оркестровому, находя тембровую окраску, соответствующую звучанию различных инструментов.

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.

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 форсацию звука. Наоборот, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Пианист-концертмейстер в процессе работы должен овладеть навыками общения с младшим и старшим детскими хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание, активная дикция и др.

Одним из главных факторов, отличающих концертмейстера хора от пианистов, аккомпанирующих солистам, является тот, что ему необходимо постоянно следить за жестами дирижера во время исполнения, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники (понятие «ауфтакта», «точки», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки соответствующие простым и сложным размерам). В целом это называется способностью концертмейстера понимать дирижерские жесты и намерения. Нужно помнить также, что показ оттенков, штрихов и других выразительных средств во многом зависит от индивидуальности дирижера.

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.

При чтении с листа фортепианной партии оркестровых произведений концертмейстер оказывается в очень нелегком положении. Зачастую композиторы, создавшие превосходный оркестр партитуры, в работе над клавиром не учитывают технические удобства пианиста, перенасыщая 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.

### **Практические занятия:**

- Осмысленное проигрывание партитуры: как вертикальное, так и горизонтальное;  
Проигрывание отдельных голосов хоровой или оркестровой партитуры;
- Совместное проигрывание хоровой партитуры с аккомпанементом в исполняемом произведении;
- При игре партитур передавать авторский музыкальный текст, создавать целостный художественный образ, при этом важно понимать нужный темп, верно распределить кульминации, агогику и др.
- При игре стараться максимально приблизить звучание инструмента к хоровой или оркестровой звучности, подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания и т.д.)

### **Самостоятельная работа:**

- формирование быстрого и точного прочтения нотного текста;
- развитие способности анализировать нотный текст;
- работа над звукоизвлечением;
- закрепление теоретических знаний.
- формирование умения прочесть хоровую партитуру;
- развитие способности аранжировать произведение;

### **Рекомендуемая литература по данной теме:**

1. Макеева И. А. Система взаимоотношений концертмейстера и дирижера при работе с концертным хором // Молодой ученый. — 2014. — №11. — С. 392-394.. URL: <https://moluch.ru/archive/70/12120/> (Дата обращения: 2017-11-29)
2. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 71-72.
3. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 111-134.

4. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980. – С. 124-131.
5. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.

**Репертуар для изучения по данной теме:**

**Хоровые партитуры**

- |     |                 |   |
|-----|-----------------|---|
| 1.  | Бах И.С.        | Хорал «Drum fahrt nur immer hier».                                      |
| 2.  | Бетховен Л.     | Один твой взгляд  |
| 3.  | Даргомыжский А. | Хор из 1 действия оперы «Русалка».                                      |
| 4.  | Донатто Б.      | Неаполитанская вилланелла «Гальярда»                                    |
| 5.  | Калинников В.   | Звёзды меркнут<br>Осень   |
| 6.  | Касциолини К.   | Veni creator spiritus   |
| 7.  | Лассо О.        | О, если б знала ты...   |
| 8.  | Люлли Ж.Б.      | Гавот   |
| 9.  | Мусоргский М.   | Хор «Не сокол летит по поднебесью» из 4 действия оперы «Борис Годунов». |
| 10. | Обрехт Я.       | Моя голубка   |
| 11. | Рубинштейн А.   | Хор «Ноченька» из оперы «Демон».  |
| 12. | Сориано Ф.      | Канцона «Взор твой огнями пылает»                                       |
| 13. | Шебалин В.      | Ландыш  |

**Оперные партитуры**

- |     |             |  |
|-----|-------------|--|
| 14. | Бизе Ж.     | Опера «Кармен»<br>1 действие «3 Хор и сцена»<br>Финал 2 акта   |
| 15. | Бородин А.  | Опера «Князь Игорь»<br>Сцена 10 Ярославна с девушками<br>Сцена 4 Дуэт Владимира и Кончаковны   |
| 16. | Верди Д.    | Опера «Риголетто»<br>1 действие, 1 картина Сцена и хор.<br>1 действие, № 4 Сцена и хор<br>Сцена похищения.<br>Опера «Травиата»<br>Интродукция.<br>Сцены из 1, 4 действий.<br>Застольная песнь. |
| 17. | Глинка М.   | Опера «Иван Сусанин».<br>2 действие Хор крестьян.  |
| 18. | Глюк К.     | Опера «Орфей и Эвридика»: Ариетта с хором<br>«Блаженная тень»  |
| 19. | Моцарт В.А. | Дуэт Фигаро и Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро»  |

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| 20. Мусоргский М.       | Пролог из оперы «Борис Годунов».  |
| 21. Пуччини Д.          | 1 действие, 1 картина из оперы «Чио-Чио-Сан»  |
| 22. Рахманинов С.       | Финал (№ 13) из оперы «Алеко»   |
| 23. Римский-Корсаков Н. | Сцена 6 из оперы «Царская невеста»  |
| 24. Чайковский П.       | Сцена ссоры из оперы «Евгений Онегин»<br>Заключительная сцена из оперы «Евгений Онегин» |



## **Методические рекомендации по организации самостоятельной работы.**

В самостоятельную работу обучающихся входят следующие виды деятельности:

- изучение музыкальных произведений (партии фортепиано и партии солиста);
- изучение музыкальной терминологии; детальная работа над технически трудными местами (пассажами, скачками, звуковедением и т.д.) в музыкальных произведениях;
- чтение нот с листа;
- подбор по слуху;
- транспонирование;
- закрепление концертмейстерских навыков;
- посещение концертов, спектаклей;
- участие в творческих мероприятиях и культурно-просветительской деятельности образовательного учреждения.

### **Чтение аккомпанемента с листа**

Особое внимание следует уделять выработке навыков аккомпанемента с листа, которые приобретаются в результате систематической тренировки.

На первом этапе следует выбирать произведения с более простым фортепианным аккомпанементом, небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации, единым типом фортепианной фактуры, ясным и устойчивым ритмом.

Изучение различных типов фортепианной фактуры целесообразно начинать с фигурационной фактуры в виде разложенных аккордов. (Даргомыжский А. «Я вас любил», «Привет», «Влюблен я, дева-красота», «Мне грустно», «Не скажу никому», «Поцелуй», «Как часто слушаю»).

Далее изучается аккомпанемент аккордового склада, где аккорды располагаются на сильной доле такта (Даргомыжский А. «Эпитафия», «Только узнал я тебя», «Бог помочь вам», «Мне все равно», «Ножки», «Вертоград», «Восточный романс»).

Аккомпанемент, включающий дублирующую вокальную партию голоса, требует особого внимания. Необходимо учитывать свободу интерпретации вокальной партии солистом, моменты смены дыхания, возможные отклонения, вызванные необходимостью смыслового прочтения

литературного текста (Даргомыжский А. «Старина», «Русая головка», «Я умер от счастья», «Как пришел мужик из-под горок»).

Далее изучается фактура с аккордами сопровождения, расположенными на слабой доле такта (Даргомыжский А. «Каюсь, дядя, черт попутал», «Как мила ее головка»).

Добившись освоения сочинений с однотипной фактурой, следует обратиться к сочинениям с различными комбинациями типов фактуры.

При выработке навыков чтения аккомпанемента с листа следует обращать внимание на соблюдение указанного темпа с тем, чтобы чтение с листа не превращалось в разбор произведения.

### **Транспонирование**

Навыки транспонирования необходимы пианисту-концертмейстеру, поскольку в вокальных классах часто возникает необходимость подбора тональности, наиболее удобной для голоса солиста. В качестве материала для транспонирования рекомендуются несложные аккомпанементы камерно-вокальных произведений. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности.

Освоение навыков транспонирования проводится в следующей последовательности: сначала на интервал увеличенной примы, затем на интервал большой или малой секунды. При транспонировании на интервалы секунды обозначения на нотном стане не соответствуют реальному звучанию на клавиатуре. И здесь решающую роль приобретает внутренний слух, осознание функциональных связей гармонического сопровождения и т.д.

### **Работа над вокальным произведением**

Работа над вокальным произведением имеет свои особенности, так как его содержание раскрывается не только через музыку, но и через поэтическое слово.

При изучении вокального произведения необходимо прежде всего осмысленное и по возможности эмоциональное прочтение литературного текста. Текст помогает уяснить художественную задачу произведения. Выразительная декламация с выявлением смысловых кульминаций, особенностей фонетики и ритма стиха поможет более точно интерпретировать фортепианную партию в сочетании с голосом.

Следует обращать внимание на вокальную партию, интонировать мелодию голосом или исполнять ее на фортепиано с одновременным чтением литературного текста. При этом необходимо определить характер мелодии, ее динамический диапазон, найти кульминационные точки, цезуры, моменты смены дыхания.

После этого можно приступать к изучению фортепианной партии: определить ее ладовые особенности, типы фактуры и т.д. Над аккомпанементом следует работать так же, как и при изучении сольной фортепианной пьесы, но с учетом вокальной партии. Большое значение при разучивании аккомпанемента приобретает интерпретация фортепианного вступления и заключения произведения, а также сольных фортепианных интерлюдий.

Исполняя фортепианную партию, нужно сочетать чуткость аккомпаниатора с дирижерской инициативой. Это особенно важно при изучении оперных арий и ансамблей, где необходимо вести певца за собой, придавая оркестровый характер фортепианной партии, добиваясь точности акцентов и т.п.

На всех этапах обучения следует ориентироваться на раскрытие образной стороны исполняемых произведений и достижение высокого художественного уровня исполнения.

### **Работа с певцом**

Для подготовки к будущей концертмейстерской деятельности следует иметь элементарные навыки самостоятельной работы по разучиванию вокальных произведений.

Начиная работу с певцом, необходимо прежде всего предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого концертмейстер либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит ее на фортепиано вместе с аккомпанементом. Иными словами, концертмейстер должен суметь создать транскрипцию произведения, чтобы дать певцу представление о нем в целом, при этом можно поступиться незначительными деталями фактуры.

В процессе разучивания пианист-концертмейстер должен следить за точностью воспроизведения звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, чистотой интонации, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Чтобы квалифицированно работать с певцом, необходимо знать диапазоны голосов,

характерные для голосов тесситуры, особенности певческого дыхания и т.д. В процессе работы с певцом следует 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.

### **Аккомпанемент инструментального произведения**

При работе над инструментальным аккомпанементом следует воспитывать умение слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста.

Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. Особую сложность представляет аккомпанемент контрабасу. Звучание контрабаса в низком регистре находится на пределе возможности слуховой дифференциации и поэтому требует от пианиста осторожного исполнения басов.

При аккомпанементе духовым инструментам следует учитывать возможности аппарата солиста, принимая во внимание моменты взятия дыхания. Сила, яркость фортепианного звучания при аккомпанементе трубе, тромбону, флейте, кларнету может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе.

При исполнении инструментальных концертов необходимо максимально приблизить фортепианное звучание к оркестровому, находя тембровую окраску, соответствующую звучанию различных инструментов.

## Формы аттестации по УП 01. Концертмейстерская подготовка

| Элемент модуля                             | Форма контроля и оценивания              |  |  |
|--|--|--|--|
|  | Промежуточная аттестация                 |  | Текущий контроль   |
| УП 01.<br>Концертмейстерская<br>подготовка | Дифференцированный<br>зачет в 8 семестре | Исполнение<br>инструментальных<br>и вокальных<br>произведений,<br>фрагментов<br>произведений | Контрольный урок в 1<br>семестре;<br>Концертные<br>выступления в 2-7<br>семестрах. |

### Оценка освоения курса.

Аттестация по УП.01 «Концертмейстерская подготовка» предусматривает следующие контрольные мероприятия: в 8 семестре дифференцированный зачет, текущая аттестация в форме контрольного урока в 1 семестре и в виде концертных выступлений в 2, 3, 4, 5, 6, 7 семестрах.

### Типовые задания для оценки усвоения УП.01 «Концертмейстерская подготовка»

#### 1 курс, 1 семестр

Текущая аттестация – **контрольный урок.**

Студенты должны исполнить два инструментальных произведения.

Примерный список произведений для исполнения на контрольном уроке:

*Для флейты и фортепиано:*

1. Р. Шуман Веселый крестьянин
2. Г. Гендель Адажио
- К. Дебюсси Маленький пастух
- М. Мусоргский Слеза
- М. Парцхаладзе Веселая прогулка.

*Для домры и фортепиано:*

- А. Гурилев Сарафанчик
- И.С. Бах Сицилиана
- А. Варламов Вдоль по улице
- В. Андреев Бабочка-вальс
- Ю. Шапорин Колыбельная

### **1 курс, 2 семестр.**

Текущая аттестация – **концертное выступление на академическом концерте.**

Студенты должны исполнить 2 инструментальных произведения и одно произведение для хора.

Примерный список произведений для исполнения на **академическом концерте:**

*Для хора в сопровождении фортепиано:*

С. Танеев Островок

М. Мусоргский Стрелотунья-белобок

Р. Назаров Летите журавли

М. Красев Золотая осень

*Для балалайки и фортепиано:*

Обработки русских народных песен и танцев Б. Трояновского, В. Городовской, А. Шалова.

### **2 курс, 3 семестр**

Текущая аттестация – **концертное выступление на академическом концерте.**

Студенты должны исполнить 2 вокальных произведения (русский романс и песню зарубежного композитора).

Примерный список произведений для исполнения на **академическом концерте:**

*Русские романсы:*

А. Гурилев Домик-крошечка

О. Верстовский Черная шаль

А. Алябьев Соловей

А. Варламов Белеет парус одинокий

*Песни зарубежных композиторов:*

Л. Бетховен Радость и горе

В.А. Моцарт Фиалка

Ф. Шуберт Баркарола

### **2 курс, 4 семестр**

Текущая аттестация - **концертное выступление на академическом концерте.**

Студенты должны исполнить 2 инструментальных произведения для скрипки (пьесу и камерное).

Примерный список произведений для исполнения на **академическом концерте:**

- И.С. Бах Соната ре минор, 1 ч.
- А. Вивальди Концерт Ля мажор, 1 ч.
- А. Вивальди Соната ре минор
- А. Бабаджанян Прелюдия
- Р. Вагнер Листок из альбома
- Н. Паганини Кантабиле

### **3 курс, 5 семестр**

Текущая аттестация - **концертное выступление на академическом концерте.**

Студенты должны исполнить 1 вокальное произведение и 1 инструментальное произведение на выбор (для любого инструмента).

Примерный список вокальных произведений для исполнения на **академическом концерте:**

- Л. Бортнянский Ария Саншетта из оперы «Сын-соперник»
- В.А. Моцарт Аллилуя!
- Л. Керубини Ave Maria

### **3 курс, 6 семестр**

Текущая аттестация – **контрольный урок.**

Студент должен выполнить следующее:

1. Перечислить основные французские термины, употребляемые на уроках в классе хореографии.
2. Назвать порядок проведения урока классического танца:
  - 1) Экзерсис у станка.
  - 2) Экзерсис на середине.
  - 3) Прыжки (малые, средние и большие).
  - 4) Вращения.
3. Произвести примерный показ (например, руками) основных движений классического танца.
4. Проиграть (по нотам) фрагмент одного из классических балетов.

Примерный список классических балетов:

- Чайковский П.И. Лебединое озеро.
- Чайковский П.И. Щелкунчик.
- Чайковский П.И. Спящая красавица.
- Адан А. Жизель.

Лёвенскольд Х. Сильфида.  
Минкус Л. Дон Кихот.  
Минкус Л. Баядерка.  
Шопен Ф. Шопениана.  
Шопен Ф. Пахита.  
Асафьев Б. Пламя Парижа.  
Глазунов А. Раймонда.  
Делиб Л. Коппелия.

#### **4 курс, 7 семестр**

Текущая аттестация по знанию аккомпанемента инструментального и вокального репертуара - концертное выступление.

Студенты исполняют 1 вокальное и одно инструментальное произведение.

Примерный список произведений для исполнения:

Н. Римский-Корсаков Ария Любаши из оперы «Царская невеста»  
П.И. Чайковский Ария Иоланты из оперы «Иоланта»  
Ж. Бизе Хабанера из оперы «Кармен»  
Д. Россини Ария Розины из оперы «Севильский цирюльник».

#### **4 курс, 8 семестр**

**Текущая аттестация – контрольный урок.**

1. Студент должен сыграть отрывок из одной оперы на выбор с показом вступлений и игрой и пением вокальных партий данного отрывка.
2. Студент должен сыграть хоровую партитуру (a'capella).

**Промежуточная аттестация– дифференцированный зачет.**

Студенты должны исполнить 2 вокальных или инструментальных произведения.

Примерная программа для исполнения на дифференцированном зачете:

С.Рахманинов «Островок»  
А.Рубинтейн Ария Тамары из оперы «Демон»  
Д. Верди Интродукция из оперы «Травиата»  
В. Калинин Хор «Осень»  
Ж. Бизе Финал 2-го акта из оперы «Кармен»  
В. Шебалин «Ландыш».



---

## Критерии оценивания

Оценка «10» - отлично+

- яркое и вдохновенное исполнение произведения;
- прекрасное чувство ансамбля с солистом;
- исключительно верное чувство стиля композитора и его эпохи;
- блестящий уровень техники;
- художественное толкование средств музыкальной выразительности в соответствии с содержанием музыкального произведения.

Оценка «9» – отлично

- убедительное, грамотное исполнение произведения;
- хорошее ансамблевое чутье;
- верное чувство стиля композитора и его эпохи;
- хорошее тембровое и динамическое соотношение звучания рояля и солиста
- стабильность исполнения.

Оценка «8» - отлично-

- убедительная музыкально-художественная трактовка произведения;
- отличное чувство стиля композитора и его эпохи;
- развитое ансамблевое чутье;
- прекрасный технический уровень;
- уверенность и стабильность выступления.

Оценка «7» - хорошо+

- достаточно убедительное исполнение;
- культура звукоизвлечения;
- хорошее ансамблевое чутье;
- стабильность исполнения.

Оценка «6» - хорошо

- не всегда хорошее ансамблевое исполнение;
- не всегда достаточная техническая оснащенность
- недостаточная уверенность и стабильность исполнения.

Оценка «5» - хорошо-

- недостаточно убедительная музыкально-художественная трактовка произведения;
- погрешности в звукоизвлечении;
- слабая техническая оснащенность;

- 
- погрешности в ансамблевой игре.

Оценка «4» - удовлетворительно+

- мало убедительная музыкально-художественная трактовка произведения;
- нарушения в ансамблевой игре;
- технические погрешности;
- плохое соотношение динамики фортепиано и солиста;
- нет стабильности и уверенности в исполнении.

Оценка «3» - удовлетворительно

- мало убедительная музыкально-художественная трактовка произведения;
- вялость исполнения, заторможенность или суетливость;
- слабая техническая оснащенность;
- не хватает культуры звукоизвлечения.

Оценка «2»" - удовлетворительно-

- неубедительность музыкальной трактовки;
- неуверенность исполнения;
- плохое ансамблевое чутье;
- очень слабая техническая оснащенность;
- большие проблемы со звукоизвлечением.

Оценка «1» - удовлетворительно

- отсутствие качества исполнения.

## Методическое и информационное сопровождение

### Дополнительная литература:

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1979.
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л., Музыка, 1985.

### Рекомендуемая литература:

1. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1, 2, 3. Москва, 1971.
2. Гольденвейзер Е. Записи уроков А.Б.Гольденвейзера. Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике. «Музыка», 1986
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М., Музыка, 1971.
4. Гофман И. Советы молодым пианистам. Советская музыка, 1977
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпаниатора. – М.: Музгиз, 1972.
6. Об исполнении фортепианной музыки. Ред. Л.Баренбойм и К.Южак. - М.: Музыка, 1955.
7. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984.
8. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. - М.: Музыка, 1996.

## Музыкальные термины.

*Adagio* (адажио) – 1) обозначение темпа: медленно (медленнее, чем анданте, но подвижнее, чем ляро); 2) часть произведения или отдельная пьеса в данном темпе.

*Ad libitum* (ад либитум) – «по желанию»: указание, позволяющее исполнителю свободно варьировать темп или фразировку, а также пропустить или сыграть часть пассажа (или другого фрагмента нотного текста); сокращенно *ad. lib.*

*Agitato* (ажитато) – обозначение выразительности: «взволнованно».

*Акколада* – фигурная скобка, объединяющая несколько нотных станов. *Аккорд* – совместное звучание нескольких связанных между собой тонов. *Allabreve* (алла бреве) – обозначение тактового размера: быстрое исполнение двудольных метров, в которых при этом счет ведется не четвертями, а половинными нотами.

*Allargando* (алларгандо) – «расширяя». Обозначение, относящееся одновременно и к темпу (некоторое замедление), и к выразительности (подчеркивание каждого звука).

*Allegretto* (аллегретто) – 1) обозначение темпа: медленнее, чем *allegro*, и скорее, чем *andante*; 2) достаточно подвижная небольшая пьеса или часть цикла.

*Allegro* (аллегро) – «весело, радостно»; 1) обозначение темпа: скоро; 2) пьеса в темпе аллегро, часть цикла, первая часть классического сонатно-симфонического цикла (сонатное аллегро).

*Аллилуйя* (древнеевр. – «хвалите Бога») – выражение, часто встречающееся в духовной музыке и псалмах; иногда – самостоятельная часть музыки в литургическом цикле;

*Альбертиевы басы* – аккомпанемент к мелодии, состоящий из «ломанных», «разложенных» аккордов, т.е. аккордов, в которых звуки берутся не одновременно, а по очереди. Прием типичен для клавирной музыки конца 18 в.

*Andante* (анданте) – 1) обозначение темпа: умеренно; 2) пьеса в темпе анданте или часть цикла.

*Andantino* (андантино) – 1) обозначение темпа: подвижнее, чем *andante*; 2) небольшая пьеса в темпе *andante* или часть цикла.

*Animato* (анимато) – обозначение выразительности: «одушевленно». *Ансамбль* – 1) сочетание голосов или инструментов (антоним – соло); 2) в опере.

*Арпеджио* – аккорд, в котором тона берутся не одновременно, а последовательно.

*Артикуляция* – способ подачи звука при игре на инструментах или пении, аналогично произношению в речевом общении.

*Assai* (ассаи) – «очень»; например, *adagioassai* – очень медленно.

*Attacca* (атака) – 1) указание в конце какой-либо части, предписывающее начинать следующую часть без перерыва; 2) отчетливость, ясность, с которой берет тон солист, или точность, четкость одновременного вступления участников ансамбля, оркестра, хора.

*A tempo* (а темпо) – возвращение к первоначальному темпу после его изменения.

*Affettuoso* (аффеттуозо) – обозначение выразительности: «с чувством».

*Bassocontinuo* (бассоконтинуо) (также генерал-бас, цифрованный бас) – «непрерывный, общий бас»: традиция музыки эпохи барокко, в соответствии с которой нижний голос в ансамбле исполнялся мелодическим инструментом

соответствующего диапазона (виола да гамба, виолончель, фагот), в то время как другой инструмент (клавишный или13 лютневый) дублировал эту линию вместе с аккордами,

которые обозначались в нотах условной цифровой записью, подразумевавшей элемент импровизации.

*Bassoostinato* (бассо остинато) – буквально «постоянный бас»: краткая музыкальная фраза в басу, повторяемая в течение всей композиции или какого-либо ее раздела, при свободном варьировании верхних голосов; в старинной музыке этот прием особенно типичен для чаконны и пассакалии. *Brevis* – нотная длительность, преимущественно в старинной музыке: равна двум целым нотам.

*Варьирование* – прием композиции, состоящий в измененном повторении ранее изложенного материала.

*Вибрато* – легкое колебательное изменение высоты или громкости выдержанного тона с целью создания дополнительного красочного эффекта. *Vivace* (виваче) – обозначение темпа и выразительности: быстро, живо. *Виртуоз* – исполнитель, обладающий выдающимися способностями и блестящей техникой.

*Вокализ* – 1) пение на гласные звуки (упражнение); 2) произведение для голоса (без слов) и сопровождения.

*Высотность* – относительная высота тона, определяемая числом колебаний в секунду.

*Гексахорд* – диатонический звукоряд из шести тонов; используется в теории Гвидо д'Ареццо.

*Гетерофония* – тип полифонии, при котором одна и та же мелодия исполняется двумя и более голосами с небольшими расхождениями. Этот древний тип многоголосия характерен для ряда азиатских и африканских культур, а также для некоторых жанров русского фольклора и фольклора иных европейских народов.

*Glissando* (глиссандо) – исполнительский прием при игре на инструментах, заключающийся в легком скольжении пальца по струне вдоль грифа у струнных, в скольжении одного или нескольких пальцев по клавиатуре (чаще всего по белым клавишам) и т.д.

*Голос* – 1) звуки, производимые голосовыми связками человека; 2) мелодическая линия либо часть фактуры данного сочинения, инструментального или вокального.

*Гомофония* – тип музыкального письма, при котором имеются мелодическая линия и гармоническое ее сопровождение.

*Grave* (гравэ) – обозначение темпа и выразительности: медленно, торжественно.

*Группетто* – тип мелизма (украшения) в вокальной или инструментальной музыке, состоящий в окружении, опевании основного тона снизу и сверху: например, при основном тоне *до* группетто будет иметь вид *ре – до – си – до*.

*Da capo* (да капо) – «с начала»; указание, предписывающее повторить с начала фрагмент или целую часть произведения; сокращенно D.C. *Dalsegno* (даль сеньо) – «начиная от знака»; указание, предписывающее повторить фрагмент от знака; сокращенно D.S.

*Giososo* (джокозо) – весело, игриво.

*Диатоника* – семитоновый звукоряд в пределах октавы, не имеющий альтерированных тонов.

*Divisi* (дивизи) – указание для участников ансамбля, предупреждающее о разделении партии на несколько самостоятельных голосов.

*Diminuendo* (диминуэндо) – динамическое указание, аналогичное *decrecendo*.

*Doloroso* (долорозо) – указание выразительности: «скорбно».

*Dolce* (дольче) – указание выразительности: «нежно», «ласково».

*Доминанта* – пятая ступень мажорного или минорного звукоряда (например, *соль* в до мажоре).

*Decrescendo* (дэкрещендо) – динамическое указание: постепенное ослабление громкости. Обозначается также вилочкой.

*Интонация* – 1) степень относительной акустической точности, с которой звуки воспроизводятся солистом или ансамблем (вокальным или инструментальным); 2) начальный мелодический мотив средневековых формул псалмодирования (исполнения псалмов мелодическим речитативом). *Каданс* – завершающая музыкальную фразу гармоническая последовательность. Основные типы каданса – автентический (доминанта – тоника), плагальный (субдоминанта – тоника).

*Каденция* – в инструментальном концерте для солиста с оркестром – виртуозный сольный раздел, обычно помещающийся ближе к завершению части; каденции иногда сочинялись композиторами, но часто предоставлялись на усмотрение исполнителя.

*Cantabile* (кантабиле) – певучий, связный стиль исполнения.

*Кантилена* – вокальная или инструментальная мелодия лирического, певучего характера.

*Quasi*(квази) – как, подобно; *quasimarcia* – как марш.

*Клавесин* – струнный клавишный инструмент 16 – 18 вв., в котором при нажатии клавиш маленькие плектры зацепляют струны.

*Клавикорд*– небольшой клавишный инструмент эпох Возрождения и барокко, в котором маленькие металлические штифты при нажатии клавиш ударяли по струнам, производя негромкий, нежный звук.

*Клави́р* – общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, клавесин, фортепиано и т.д.).

*Кластер* – диссонантное созвучие, состоящее из нескольких прилегающих друг к другу звуков.

*Conbrio* (кон брио) – обозначение выразительности: «живо».

*Conmoto* (кон мото) – обозначение темпа и выразительности: «с движением».

*Confuoco* (кон фуоко) – обозначение выразительности: «с огнем».

*Консонанс* – созвучие, согласное звучание двух и более тонов; концепции консонанса различны в музыке разных эпох и стилей.

*Контрапункт* – тип музыкального письма, при котором голоса (два и более) движутся с относительной самостоятельностью.

*Crescendo*(крещендо) – обозначение динамики: постепенное усиление громкости. Обозначается также вилочкой <.

*Лады* – 1) звукоряды типа мажора или минора; 2) в Средневековье система диатонических («по белым клавишам») модусов (ладов, звукорядов), ведущая свое происхождение от древнегреческих ладов и составляющая основу средневекового церковного пения и развившихся на его основе жанров; в связи с этим средневековые модусы нередко называются церковными ладами. Каждый средневековый модус имеет диапазон октавы и может быть представлен в двух формах – автентической и плагальной. Четыре основные автентические модусы – дорийский от *ре*, фригийский от *ми*, лидийский от *фа* и миксолидийский от *соль*. У параллельных им плагальных модусов тот же основной тон,

но диапазон обычно на кварту ниже. В эпоху Возрождения к 15 описанным модусам были добавлены: эолийский лад от *ля* и ионийский лад *отдо* с соответствующими плагальными формами. См. ЛАДЫ; 4) жильные, костяные или деревянные пластинки, расположенные на грифах лютни, гитары и других подобных инструментов и отмечающие для исполнителя местонахождение определенных звуков.

*Larghetto* (ларгетто) – 1) обозначение темпа: медленно, но несколько подвижнее, чем *ляро*; 2) пьеса или часть цикла в данном темпе.

*Largo* (ларго) – буквально «широко»: 1) обозначение темпа; в общепринятом смысле – самый медленный темп из возможных; 2) пьеса или часть цикла в данном темпе.

*Legato* (легато) – обозначение выразительности: связно, без разрывов между звуками.

*Leggiero* (леджиеро) – обозначение выразительности: легко, грациозно. *Лейтмотив* – в операх Рихарда Вагнера (и у других авторов, пользующихся лейтмотивной техникой в произведениях разных жанров) – мелодический, ритмический, гармонический мотив, ассоциирующийся с персонажем, предметом, временем и местом действия, а также с определенными эмоциями и отвлеченными идеями.

*Lento* (ленто) – обозначение темпа: медленно.

*L'istessotempo* (листэссотэмпо) – «в том же темпе»: обозначение указывает, что темп сохраняется, даже если в дальнейшем употребляются иные нотные длительности.

*Manon troppo* (ма нон троппо) – не слишком; *allegromanon troppo* – не слишком быстро.

*Мануал* – клавиатура; в русском языке обычно относится к клавиатурам органа и клавесина.

*Marcato* (маркато) – обозначение выразительности: отчетливо, с ударением. *Медианта* – III ступень звукоряда: например, *ми* в *до* мажоре.

*Мелизмы* (украшения) – 1) мелодические отрывки или целые мелодии, исполняемые на один слог текста.

*Мелизматический* стиль характерен для старинного церковного пения разных традиций (византийского, григорианского, древнерусского и т.д.); 2) небольшие мелодические украшения в вокальной и инструментальной музыке, обозначаемые особыми условными знаками или мелкими нотами. *Meno* (мэно) – «менее»; *tempo mosso* (мэномоссо) – обозначение темпа: спокойнее, не так быстро.

*Метр* – ритмическая форма, состоящая из чередования ударных и безударных (сильных и более слабых) долей, подобно стопе в поэзии. Основные типы: двудольный метр (с одной ударной и одной безударной долей в такте) и трехдольный метр (с одной ударной и двумя безударными долями в такте).

*Метроном* – механический прибор для определения темпа произведения, изобретен в 19 в.

*Mezzavoice* (меццавоче) – вполголоса.

*Mezzoforte* (меццофортэ) – не очень громко.

*Модальность* – способ звуковысотной организации, в основе которого лежит принцип звукоряда – в отличие от тонального мажоро-минорного принципа. Термин применяется к старинной церковной монодической музыке разных традиций, а также к восточным и фольклорным культурам (в этом случае термину «модальность» может соответствовать термин «ладовость»). *Moderato* (модерато) – обозначение темпа: умеренно, между *andante* и *allegro*. *Модуляция* – в мажоро-минорной системе смена тональности.

*Molto* (мольто) – очень; обозначение темпа: *moltoadagio* – обозначение темпа: очень медленно.

*Монодия* – 1) сольное или одноголосное хоровое пение без аккомпанемента; 2) стиль итальянской музыки начала 17 в., для которого типично преобладание мелодии над простым аккордовым сопровождением.

*Мордент* – украшение (мелизм), состоящее в быстром движении на одну ступень вверх или вниз и немедленном возвращении; возможен также двойной мордент вверх и вниз.

*Мотив* – краткая мелодико-ритмическая фигура, наименьшая самостоятельная единица музыкальной формы произведения. Неоклассицизм – одно из направлений в музыке 20 в., для которого типично использование переосмысленных в современном духе жанров, форм, мелодических моделей и т.д. эпохи барокко и классицизма.

*Non troppo* (нон троппо) – не слишком; *allegromanontropo* – обозначение темпа: не слишком быстро.

*Нота* – графическое обозначение музыкального звука, а также сам звук. *Нотный стан* – совокупность пяти горизонтальных линеек в нотном письме. *Обертоны* – призвуки, входящие в спектр звука, производимого колеблющимся предметом, вибратором (например, струной или столбом воздуха), и располагающиеся выше основного тона. Обертоны образуются в результате колебания частей вибратора (его половины, трети, четверти и т.д.), каждый из них имеет собственную высоту. Таким образом, звук, издаваемый вибратором, является сложным и состоит из основного тона и набора обертонов.

*Opus* (опус) (лат. *opus*, «произведение»; сокращенно – *op.*): обозначение употребляется композиторами начиная с эпохи барокко и относится обычно к порядковому номеру данного сочинения в списке (чаще всего хронологическом) произведений данного автора.

*Органный пункт*, педаль – выдержанный в басу звук (или несколько звуков), на фоне которого свободно движутся другие голоса; этот прием часто применяется в органной музыке, в классическом стиле органские пункты обычно появляются перед заключительным кадансом.

*Ostinato* (остинато) – многократное повторение мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука (особенно часто – в басовых голосах).

*Pesante* (пезанте) – обозначение выразительности: тяжело.

*Пентатоника* – пятиступенные лады; основной тип – бесполутоновая пентатоника («по черным клавишам»); подобные лады часто встречаются в музыке Дальнего Востока, они типичны и для ряда европейских фольклорных традиций, в частности русской.

*Pianissimo* (пианиссимо) – очень тихо; сокращенно: *pp.*

*Piano* (пиано) – тихо; сокращенно: *p.* *Piu* (пиу) – больше; *piuallegro* – обозначение темпа: быстрее.

*Pizzicato* (пиццикато) – щипком: способ игры на струнных инструментах зашщипыванием струн пальцами.

*Плагальный* – 1) в музыке, опирающейся на мажоро-минорную систему, каданс, в котором субдоминантовый аккорд разрешается в тонику (ход от IV к I ступени, или от трезвучия фа – ля – до к трезвучию до – ми – соль в до мажоре); 2) в средневековом 17 церковном пении – лад, находящийся на кварту ниже соответствующего автентического лада и имеющий общий с ним основной тон.



*Полиmodalность* – одновременное использование в произведении нескольких (например, мажорного и минорного) звукорядов (ладов). *Полиритмия* – одновременное использование отчетливо контрастных ритмических рисунков в разных голосах.

*Политональность* – одновременное звучание двух и более тональностей.

*Portamento* (портamento) – скользящий переход от одного звука к другому, используемый в пении и игре на струнных.

*Portato* (портато) – способ звукоизвлечения, между *legato* и *staccato*. *Prestissimo* (прэстиссимо) – обозначение темпа: исключительно быстро; быстрее, чем *presto*.

*Presto* (прэсто) – обозначение темпа: очень быстро.

*Пунктирный ритм* – ритмический рисунок, образующийся увеличением доли на половину длительности за счет уменьшения вдвое следующей более слабой доли. Обозначается точкой справа от ноты.

*Ritardando* (ритардандо) – обозначение темпа: постепенно замедляя.

*Ritenuuto* (ритенуто) – обозначение темпа: постепенно снижая темп, но на более коротком отрезке, чем *ritardando*.

*Ритм* – временная организация музыки; конкретно – последовательность длительностей звуков.

*Rubato* (рубато) – гибкая трактовка темпо-ритмической стороны произведения, отклонения от равномерного темпа с целью достижения большей выразительности.

*Scherzando* (скэрцандо) – игриво.

*Sostenuto* (состэнуто) – обозначение выразительности: сдержанно; иногда обозначение может относиться и к темпу.

*Spiritoso* (спиритозо) – с воодушевлением.

*Staccato* (стаккато) – отрывисто: манера звукоизвлечения, при которой каждый звук как бы отделяется паузой от другого; противоположный способ звукоизвлечения – *legato* (легато), связно. *Staccato* обозначается точкой над нотой.

*Sforzando* (сфорцандо) – внезапный акцент на звуке или аккорде; сокращенно *Sempre* (сэмпрэ) – постоянно, всегда; *sempre pianissimo* – все время очень тихо.

*Tutti* (тутти) – все вместе; в барочной ансамблевой музыке термин относится ко всем исполнителям, включая солирующие партии; в более поздней оркестровой музыке термин относится к разделам, исполняемым всем оркестром.

*Tenuto* (тэнуто) – выдержанно: обозначение предписывает выдерживать полную длительность ноты; иногда имеется в виду легкое превышение длительности. Фермата – свободная пауза или задерживание звука или аккорда.

*Fine* (фине) – конец (традиционное обозначение в партитуре).

*Forte* (форте) – обозначение выразительности: громко.

*Fortissimo* (фортиссимо) – очень громко.

