

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**Детская школа искусств №8**

Методическая разработка

**Предварительная работа концертмейстера над  
музыкальным произведением для детского хора**

Выполнила

Труфанова Ирина Николаевна -

концертмейстер ДШИ №8

Челябинск – 2022

## **Аннотация**

Методическая разработка «Предварительная работа концертмейстера над музыкальным произведением для детского хора» предназначена концертмейстерам, которые работают в детской школе искусств. Автор раскрывает особенности предварительной работы концертмейстера над музыкальным произведением для детского хора, делится опытом работы над произведением хорового репертуара на различных этапах его освоения, а также предлагает разнообразные методы и приемы работы. Представленные методы и приемы работы дают возможность концертмейстеру исполнять партитуру и аккомпанементы произведений на высоком профессиональном уровне. Методическая разработка ценна тем, что опирается не только на научно – методическую литературу, но и на личный концертмейстерский опыт.

## Содержание

Введение.....	
1. Роль и задачи концертмейстера в работе над музыкальным произведением для детского хора.....	
2. Этапы, эффективные методы и приемы предварительной работы концертмейстера над хоровым произведением.....	
3. Анализ и методические рекомендации исполнения произведения С.В. Рахманинова «Весенние воды» в переложении для хора и фортепиано А. Егорова. ....	
Заключение.....	
Библиографический список.....	

## Введение

Работа концертмейстера над музыкальным произведением, методы и приемы его освоения, являются одной из важнейших проблем музыкальной педагогики. Вопросы работы концертмейстера над музыкальным произведением описаны в учебных пособиях Е. Кубанцевой «Концертмейстерский класс»[5], В. В. Калицкого «Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе» [3]. Эти авторы подробно освещают важные для концертмейстера вопросы, этапы и методические аспекты работы над музыкальным произведением. Немало очень ценных практических советов о работе концертмейстера над музыкальным произведением содержится в исследованиях Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения»[4] Е. Шендеровича «В концертмейстерском классе» [13]. Полезные рекомендации педагогам и концертмейстерам, которые работают над хоровым репертуаром, содержатся в работах В. В. Шереметьева «Хоровой класс» [14], В. Л. Живова «Хоровое исполнительство» [2] и др.

Что же касается литературы о работе концертмейстера над произведениями для детского хора, то необходимо отметить, что её очень мало и многие проблемы остаются не исследованными.

Цель данной методической разработки – раскрыть процесс предварительной работы концертмейстера над хоровым произведением, рассмотреть задачи, этапы, методы и приёмы работы над музыкальным произведением на основе изучения и обобщения имеющихся научных исследований, методических рекомендаций и собственного опыта.

Задачи методической разработки:

1. Раскрыть роль и задачи концертмейстера в работе над музыкальным произведением.
2. Представить этапы, методические аспекты предварительной работы концертмейстера над хоровым произведением.

3. Выявить наиболее эффективные методы и приёмы работы над освоением хорового произведения.
4. Поделиться методическими рекомендациями работы над исполнением произведения С. В. Рахманинова «Весенние воды» в переложении для хора и фортепиано А. Егорова.
5. Систематизировать и обобщить собственный опыт работы.

На мой взгляд, данная методическая разработка является актуальной, так как литературы о работе концертмейстера над произведениями для детского хора очень мало и многие проблемы остаются не исследованными.

Работа состоит из введения, трёх разделов, заключения и библиографического списка. В первом разделе раскрываются роль и задачи работы концертмейстера над музыкальным произведением. Второй раздел посвящен раскрытию этапов, методов и приемов предварительной работы концертмейстера над хоровым произведением. В третьем разделе представлен анализ и методические рекомендации исполнения произведения С. В. Рахманинова «Весенние воды». В заключении подводятся обобщающие выводы о значении предварительной работы концертмейстера над хоровым произведением.

### **1. Роль и задачи концертмейстера в работе над музыкальным произведением для детского хора.**

Основу деятельности концертмейстера, как музыканта – исполнителя составляет собственно творческая музыкальная деятельность. Творчество концертмейстера проявляется в интерпретации музыкального произведения. Чтобы воплотить в исполнении идейно-художественный замысел композитора, концертмейстеру необходимо провести большую предварительную работу: выявить эмоционально-смысловое содержание сочинения, составить исполнительский план, согласовать его с дирижером, определить трудности и наметить методы и приемы их преодоления.

В настоящее время, учитывая переход на новые Федеральные государственные требования, работа концертмейстера выходит на иной качественный уровень, усиливается его роль в образовательном процессе. Концертмейстер несёт ответственность за качество исполнения произведений учащимися, воспитание сценической культуры, психологический комфорт. Должностные обязанности концертмейстера:

- формировать у учащихся исполнительские навыки, прививать им навыки ансамблевой игры;
- способствовать развитию у учащихся художественного вкуса, расширению музыкально-образных представлений и воспитанию творческой индивидуальности;
- обеспечивать профессиональное исполнение музыкального материала на уроках, экзаменах, зачетах, концертах и др.

От качества работы концертмейстера во многом зависит успешность деятельности хорового коллектива. Вот почему очень важна тщательная предварительная работа концертмейстера над произведением для детского хора.

Помочь хору воплотить замысел композитора является главной целью концертмейстера, которая достигается путем кропотливой работы над музыкальным произведением. «По-видимому, ни один инструментальный аккомпанемент не играет столь важной драматургической роли, как аккомпанемент вокальных произведений...» - пишет Е. В. Шендерович [13, с. 91].

## **2. Этапы, задачи, методы и приемы работы концертмейстера над хоровым произведением.**

Работа над музыкальным произведением во всех видах музыкального искусства имеет одну и ту же цель – исполнение музыкального произведения (воплощение в нем смысла, идеи, образа, заложенных автором).

Е. И. Кубанцева выделяет несколько этапов работы концертмейстера над музыкальным произведением [цит. по:5, с.8]:

«Первый этап – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит сделать. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения...

Второй этап – индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приемов...

Третий этап – работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально – исполнительских действий, наличие интуиции, знание партии партнера...

Четвертый этап – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа...».

Процесс предварительной работы концертмейстера над хоровым произведением включает два этапа.

Первый этап – визуальное ознакомление с произведением в целом: создание музыкально – слуховых представлений; совместное создание с преподавателем хора модели будущей художественной интерпретации сочинения.

Второй этап – изучение хоровой партии и партии фортепиано.

Задачей первого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения.

Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки визуального прочтения партитуры, а также умения зрительно определить ее особенности. Огромное значение здесь имеет хорошо развитый внутренний слух.

Зрительное ознакомление включает:

- прочтение названия произведения, авторов музыки и текста;

- определение тональности;
- определение размера и его изменений;
- определение ритмических особенностей;
- определение типа фактуры аккомпанемента;
- определение формы произведения.

Музыкально-слуховое представление подразумевает:

- представление темпа исполнения;
- представление звучания штрихов;
- представление художественного образа, характера и звуковой окраски произведения при чтении всех авторских ремарок, относящихся к исполнению, особенностям звучания, а также просмотре изменений динамических и агогических нюансов, выявлении частных и общих кульминаций.

Второй этап – изучение хоровой партитуры и партии фортепиано.

Изучение хоровой партии включает: анализ словесно – поэтического и нотного материала, исполнение хоровой партитуры на фортепиано. Индивидуальная работа над партией аккомпанемента подразумевает: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приемов, работа над выразительностью исполнения.

Работа над хоровым произведением имеет свои особенности, так как его содержание раскрывается не только через музыку, но и через поэтический текст. При изучении хорового произведения необходимо, прежде всего, осмысленное прочтение литературного текста. Оно помогает понять и прочувствовать художественную задачу произведения. М. Смирнов во вступительной статье к книге «О работе концертмейстера» пишет: «Пианист обязан знать кроме своей партии и сольную партию: хорошо аккомпанировать он может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово и ещё лучше – предчувствует, заранее предвкушает то, что будет делать партнер» [цит. по: 9,



с. 4].

В своей работе пианист-концертмейстер фактически имеет дело с четырехстрочной партитурой. Это - хоровая строчка, поэтический текст и двустрочная партия фортепианного сопровождения. Для успешного решения сложных музыкальных задач, концертмейстеру необходимо выработать у себя умение свободной ориентировки в полной фактуре хорового произведения.

Для этого необходимо:

1. Выразительно исполнять хоровую партитуру на фортепиано, стремясь к передаче хорового звучания. В исполнении необходимо выявить голосоведение, передать особенности динамики, темповые изменения. Основным приемом ведения звука в хоре является *legato* и для достижения хоровой звучности партитуру необходимо исполнять глубоким звуком, хорошо связывая при этом аккорды. Немного выделяя в аккорде альтовый голос, как основу хоровой звучности, не следует затушёвывать остальные голоса, иначе аккорд будет звучать неуравновешенно. При исполнении партитуры необходимо соблюдать цезуры, связанные с фразой текста, и брать дыхание вместе со вступающими партиями хора.
2. Проигрывание партии аккомпанемента методом сжатия ее гармонической фактуры для создания гармонической опоры и динамики гармонического развития в партии аккомпанемента. «Надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования» - советует Н. Крючков [цит. по: 4, с.31].
3. Проигрывание партии хора и одновременно гармонически сжатой фактуры партии сопровождения.

4. Проигрывание фактуры произведения, по возможности полностью или выбрав из обеих частей партитуры самое существенное для выявления ее музыкального содержания.

5. Исполнение партии сопровождения в оригинальном изложении с одновременным пением хоровых партий со словами текста.

После этого концертмейстер может приступить к разбору и проигрыванию аккомпанеента произведения.

Над аккомпанементом концертмейстер работает так же, как и при изучении сольной фортепианной пьесы, но с учетом хоровой партии. Большое значение при разучивании аккомпанеента приобретает интерпретация фортепианного вступления и заключения произведения, а также сольных фортепианных эпизодов.

Изучение фортепианной партии включает в себя:

- подбор удобной аппликатуры;
- работу над различными пианистическими приёмами;
- отработку технически трудных мест;
- работу над воплощением выразительных средств исполнения: фразировки, динамики, штрихов, педализации, пианистического туше;
- обращение особого внимания на звуки крайне важные для аккомпанеента: басовые звуки, контрапункт, кульминационные звуки и др.

Для успешного решения концертмейстером ансамблевых и художественных задач, партия фортепиано должна быть доведена до совершенства.

В концертмейстерской практике существует много разнообразных методов и приемов работы над музыкальным произведением для хора. В своей концертмейстерской практике я стараюсь использовать наиболее эффективные методы и приемы работы над произведением, позволяющие добиться скорейшего результата. Рассмотрим некоторые из них.

Анализ хорового произведения, который включает:

1. Историко – стилистический анализ.
2. Музыкально – теоретический анализ.
3. Вокально – хоровой анализ.
4. Концертмейстерский анализ.
5. Методико - исполнительский анализ.

1. Историко – стилистический анализ хорового произведения включает:

- характеристику творчества автора музыки и литературного текста, а также эпохи и художественного направления, с которыми были связаны их жизнь и творчество, обращение внимания на темы, идеи, жанры произведений, творческий вклад композитора и поэта в национальную мировую культуру;
- анализ литературного текста (сравнение его с первоисточником, краткая характеристика, разбор структуры и жанра);
- характеристику стиля данного произведения в сопоставлении с другими сочинениями композитора; сравнением различных редакций произведения и различных исполнительских интерпретаций.

2. Музыкально – теоретический анализ подразумевает:

- определение темы и идеи произведения, характеристика его содержания;
- анализ средств музыкальной выразительности, которые способствуют раскрытию содержания произведения ( жанра, формы, ладотонального плана, мелодии, гармонии, метроритма, динамики и др).

3. Основные задачи вокально – хорового анализа:

- выявление особенностей хорового письма (склад изложения, диапазон партий, вокальные штрихи, особенности хорового ансамбля, дикции и др.);
- выделение художественных, технических, исполнительских трудностей и нахождение способов их преодоления;
- выделение наиболее характерных для стиля композитора средств музыкальной выразительности.

#### 4. Концертмейстерский анализ включает:

- тщательный анализ аккомпанемента, который включает в себя: расшифровку нотных знаков и всех обозначений автора, выявление главного материала, обращение внимания на знаки препинания (начала и концы интонаций, мотивов, фраз, паузы и др.);
- выявление выразительных средств аккомпанемента;
- понимание принципа построения произведения (увидеть в нем мелодическую или гармоническую линию, повторяющиеся места, басовую линию и др.);
- определение типа аккомпанемента и приёмов его исполнения.

#### 5. Методико - исполнительский анализ подразумевает:

- установление темпового плана, конкретизировав его метрономическими указаниями;
- определение художественной меры агогического, динамического, артикуляционного планов, учитывая особенности жанра и формы сочинения;
- необходимость выявления специфических исполнительских трудностей, наметив пути их преодоления;
- определение формообразующих трудностей сочинения, часто связанных с осмыслением кульминаций;
- умение правильно понять общую и частную кульминации, которые помогут не только выявить главное в содержании произведения, но и выстроить его форму;
- необходимо выделить наиболее характерные выразительные средства.

Анализ музыкального произведения должен быть эмоционально - смысловым, направленным на поиск общего смысла произведения через детальное изучение отдельных компонентов, входящих в целостную структуру музыкального образа.

На втором этапе в целях углубления эстетического переживания музыки и овладения технической стороной исполнения могут использоваться следующие методы и приёмы работы:

- метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений;
- нахождение тождеств и различий;
- вслушивание в гармонию произведения;
- пение сложных пассажей;
- применение «технической группировки»;
- игра в медленном темпе;
- дифференцированное вслушивание (умение проследить за отдельными элементами музыкальной ткани);
- анализ исполнения, включающий такие мыслительные операции как сравнение, классификация, обобщение и др.

Одним из основных методов работы над аккомпанементом является исполнение его в медленном темпе. При игре в медленном темпе решаются многие задачи - и аппликатуры, и педализации, и выразительности исполнения (интонирование, фразировка, работа над звуком и др.), и слухового контроля. Г. Г. Нейгауз утверждал: «Возвращаясь к вопросу о приобретении уверенности скажу, что старинный принцип «*langsam und stark*» в отношении техническом не только не потерял своего смысла, но, пожалуй, даже приобрёл новый...»[цит. по:8,83].

Существует множество методов и приёмов работы над технически трудными местами. Для того, чтобы яснее осознать мелодическую природу пассажа полезно мысленно «пропеть» его в медленном темпе. Г. Гинзбург, в статье «Заметки о мастерстве», писал: «Мысленная работа приносит особенную пользу, когда дело касается быстрых пассажей. Многие педагоги советовали и советуют «выпевать» или «пропеть» такие пассажи» [цит. по:10,384]. Одним из наиболее распространённых считается метод проигрывания произведения с остановками. Он заключается в том, что

технически неудобное, трудное место разделяется на несколько фрагментов так, чтобы каждый фрагмент в отдельности было легко сыграть. «Техническая группировка» - мышление позициями – открывает новые возможности для технического прогресса. С. Савшинский в книге «Пианист и его работа» утверждал: «Подобно тому, как мотив является элементарной частью музыкальной речи, позиция может рассматриваться как элементарная часть пианистических движений – их клетка» [цит. по:10,250]. Признаками позиции является «несменяемое» положение 1- го пальца.

Еще одним из способов работы над технически трудным местом является приём накопления. Он состоит в том, что технически трудное место исполняется не все сразу, а постепенно - сначала один мотив, затем к нему добавляются остальные до тех пор, пока не будет сыгран весь пассаж. Проработав трудное место приёмом накопления можно быть уверенным в качественном его исполнении. Выше описаны далеко не все пианистические методы и приемы, а лишь, на мой взгляд, наиболее эффективные. В современной образовательной практике концертмейстеру не обойтись без использования информационно – компьютерных технологий. Очень востребованы в работе интернет – ресурсы, мультимедийные программы – музыкальные проигрыватели и др. В интернете можно найти дополнительную информацию о произведении, можно также послушать исполнение выдающихся мастеров, других коллективов, сравнить. Тогда более ясной станет многозначность музыкального образа, вариативность его художественного воплощения. Также полезно прослушивание собственного исполнения, записанного на цифровой носитель. Самоанализ позволит выявить неточности в исполнении. Выявленные и отдельно проработанные «трудные» места будут способствовать улучшению качества исполнения. Здесь не обойтись без использования мультимедийных программ – музыкальные проигрыватели.

На основе полученных знаний о произведении должна быть сформирован

план интерпретации исполнения. План интерпретации должен отражать общую логику исполнения, закономерную смену выражаемых музыкой чувств и настроений, линию драматургического развития музыкального образа. План интерпретации может быть составлен в виде схемы – плана (записывается стихотворение; слева проставляются динамические оттенки, агогика; справа – слова, характеризующие эмоциональное состояние). Такие схемы - планы очень наглядны. Они способствуют целостному музыкальному представлению, так как дают возможность одним взглядом охватить все художественные задачи в исполнении произведения сразу.

### **3. Анализ и методические рекомендации исполнения произведения С.В. Рахманинова «Весенние воды» в переложении для хора А. Егорова.**

Рассмотрим работу концертмейстера над музыкальным произведением на примере хора «Весенние воды» С. В. Рахманинова.

Приступая к работе над произведением, мы в первую очередь обращаем внимание на его название - «Весенние воды», которое вызывает у нас бурные, радостные чувства и говорит о лирическом характере, так как тесно связано с тематикой природы. Кроме названия о характере так же свидетельствует авторское указание темпа «Allegro vivace». Тональность ми - бемоль мажор, согласно тональной семантике, позволяет передать слушателю ощущение света, надежды и радости. Высокий регистр хоровой партии добавляет прозрачности и блеска. Бурлящие, восходящие пассажи в аккомпанементе создают ощущение энергии. В среднем разделе на словах «Весна идёт» замедляется темп, динамика – р. В нём автор создаёт чувство ожидания. Завершается произведение динамически ярко, в быстром темпе, что передаёт торжество весеннего солнца и света. Проводя аналогии с изобразительным искусством, невольно вспоминаются картины Е. Левитана. Его знаменитые пейзажи «Март» и «Свежий ветер» также наполнены лучами солнечного света и ощущением радостного прилива сил. Романс «Весенние воды» является одним из

шедевров камерного вокального творчества С. В. Рахманинова.

Сергей Васильевич Рахманинов(1873 - 1943)- выдающийся русский композитор, обладатель мощного дарования художника-исполнителя: пианиста и дирижёра. Его музыка обладает неповторимым мелодическим и подголосочно – полифоническим богатством, идущим от русской народной песни и особенностей знаменного распева. Одна из отличительных черт музыкального стиля Рахманинова - органичное сочетание широты и свободы мелодического дыхания с упругим и энергичным ритмом. Романсы С. В. Рахманинова воплотили в себе лучшие черты стиля композитора – эмоциональную наполненность и глубину, своеобразие и неповторимость музыкального языка, необыкновенное совершенство формы. С.В. Рахманинов - один из величайших пианистов мира. Феноменальная техника, виртуозное мастерство были подчинены в игре С. В. Рахманинова высокой одухотворённости и яркой образности выражения. Творческое наследие Рахманинова включает различные жанры.

Фёдор Иванович Тютчев(1803 – 1873) –русский поэт – лирик. Стихотворение «Весенние воды» было написано в 1830 году, в период романтизма. Тема – пробуждение природы с приходом весны. Стихотворение написано в жанре пейзажной лирики. Все строфы объединены общей идеей, композиция одночастная.

«Весенние воды»(ор.14 №11) - романс виртуозного характера, отличающийся широтой формы, красочностью, блеском фортепианного изложения. В хоровой партии преобладают призывные мелодические обороты: мотивы, построенные на звуках мажорного трезвучия, восходящие фразы, заканчивающиеся энергичным скачком. Волевой характер усиливается пунктирным ритмом. Партия фортепиано очень содержательна и играет важную роль в создании общего жизнеутверждающего характера произведения. Уже вступительная



фраза фортепианной партии – в стремительно взлетающих пассажах, экспрессии в звучании увеличенного трезвучия – воссоздаёт атмосферу весны, рождая музыкальный образ бурлящих потоков.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is marked "Allegro vivace (Скоро)" and "p". It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets. The vocal part is marked "mf" and "E". The score is in 4/4 time and B-flat major.

Эта фраза становится как бы лейтмотивом весны. Музыкальное развитие отличается яркими тональными контрастами. Сила и напряжённость музыкального развития вызвали появление в романсе двух мощных кульминаций. Одна из них достигается при сопоставлении ми-бемоль мажора и фа-диез мажора. Интонации «ключей», «зовов» приобретают здесь активный, волевой характер. В вокальной партии здесь появляется полная ликования фраза (в объёме децимы) «Она нас выслала вперёд!», поддержанная бурными взлётами аккордов у фортепиано (вступительный мотив в аккордовом изложении).

Мы мо- ло- дой вес- ны гон- цы, о- на нас

rit. *a tempo*  
вы- сла- ла вне- ред!"

rit. *a tempo*

Далее музыка приобретает мечтательный характер: внезапно спадает звучность, замедляется темп, облегчается фортепианная фактура.

Andante

ти- хих, теп- лых май- ских дней ру-

*p*

ру-

Andante

*p*

Раздел *Andante* подготавливает новую волну нарастания: ускоряется темп и учащается ритмический пульс (восьмые сменяются триолями).

Энергичные восходящие секвенции в партии фортепиано приводят ко второй, не менее впечатляющей, но на этот раз чисто инструментальной кульминации.

Allegro vivace  
*ff*  
 ней.

Allegro vivace

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system features a vocal line with the lyrics "ней." and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro vivace" and the dynamic is "ff". The middle system shows a more complex piano accompaniment with multiple staves. The bottom system shows further piano accompaniment with dynamic markings like "ff" and "p".

Романс имеет яркое фортепианное вступление и поэтическую коду с масштабной кульминацией. Оркестровая по насыщенности кода завершает произведение.

Диапазон партии хора огромный, тесситура очень высокая, встречаются технически сложные скачки. Партия хора излагается двухголосно и трехголосно, исполняется в основном на legato приемом плавного и равномерного распределения хором звукового потока, добиваясь непрерывности мелодической линии. Основной задачей в работе является выработка объёмного, светлого, яркого, звонкого по тембру звучания на опоре, мягких переходов в legato, фразы широкого дыхания. Возможные трудности:

- исполнение высоких нот, скачки в мелодии, хроматизмы;
- полиритмия, пунктирный ритм;

- работа над кантиленой;
- постижение гармонического языка;
- особенности изложения фортепианного сопровождения.

Многоголосное изложение хоровой партии, а также очень насыщенное гармонически и фактурно сопровождение произведения создает основные проблемы интонирования в детском хоре. Решению проблемы может помочь опора на отдельные звуки гармонии в партии аккомпанемента.

Аккомпанемент очень выразительный. В нем композитор с помощью разнообразных гармонических красок подчеркивает все мельчайшие оттенки настроений данного образа. Роль сопровождения – изобразительная. Фактура партии сопровождения - гомофонно-гармоническая с элементами полифонии (контрапунктирующие мелодические линии).

Концертмейстеру необходимо прослушать всю музыкальную ткань, включая и хоровую линию. Задача концертмейстера в ансамблевом отношении – чутко слушать хор и помогать выразительному исполнению мелодии.

Аккомпанемент смешанного типа. В партии сопровождения встречаются следующие типы аккомпанементов:

- "гармонические фигурации" («гармонические фигурации в виде ломаного арпеджио», «гармонические фигурации в виде разложенного аккорда») – с 1-го по 12 – й такт, а также с 18-го по 20 – й такт и др;
- «чередование баса и аккорда» («бас – аккорд, аккорд...») - с 13 – го по 17 – й такт, а также 21-й, 22 – й такт и др. ;
- «аккомпанемент дублирует хоровую партию» - 24 –й, 26 –й, 27 – й такты;
- « аккордовая пульсация» - 37 – й такт.

Гармонические фигурации образуют гибкий, лёгкий, подвижный фон с широким диапазоном и большой динамической амплитудой. Концертмейстеру необходимо выучить нотный текст наизусть, чтобы свободно выстраивать гармонии во фразу. В исполнении аккомпанементов такого типа

от концертмейстера требуется ловкость, координация рук и объединяющее движение кисти. Концертмейстеру необходимо добиться ровного движения восьмыми и шестнадцатыми длительностями.

В фактуре «бас – аккорды» опора приходится на первую (сильную) долю такта – бас и относительно сильную 3-ю долю, остальные доли исполняются чуть легче. Концертмейстеру необходимо вести линию баса так, чтобы помочь певцам сделать выразительную фразировку. В исполнении такого типа аккомпанеента концертмейстеру необходимо быть достаточно ловким, чтобы чисто исполнить бас и аккорды.

Пульсирующие аккорды должны звучать ритмически точно. В аккорде должны прозвучать все звуки. Необходимо выделить динамически и выразительно исполнить мелодическую линию.

Романс начинается с выразительного фортепианного вступления, которое звучит стремительно, энергично и сразу вводит исполнителей в атмосферу поэтических образов. Вступление является тональной, метроритмической и темповой настройкой для хора. При исполнении произведений подобного рода следует уделять особое внимание метроритму. Нужно хорошо ощущать полиритмию, иметь правильное представление о главных опорных точках. С первых тактов вступления вся ответственность за метроритмическую сторону хора ложится на дирижёра и концертмейстера. Главнейшая задача концертмейстера – выделить опорные точки – сильные и относительно сильные доли.

Партия сопровождения представляет трудность в техническом и ритмическом отношениях, поэтому очень важно проработать технически трудные места. Главнейшая задача при исполнении этого сочинения заключается в достижении необходимой выразительности. Для успешного ее выполнения нужно ясно представлять не только основную мелодию, но и весь музыкальный материал. Концертмейстер должен тонко чувствовать характер мелодии солирующей партии и моменты "дыхания" (цезуры), а также точно

передавать темповые изменения, которые использует автор. Важнейшую роль при исполнении произведения играет педаль. Ее использование будет способствовать красочности звучания и насыщенности фактуры. Педаль разнообразная: прямая, запаздывающая; полная и неполная; полупедаль. В партии сопровождения звучат гармонические и мелодические фигурации, аккорды. Задача пианиста – играть их выразительно, расслаивать фактуру и добиваться динамической гибкости. Для этого необходимо поучить мелодические линии в партиях обеих рук в отдельности, чтобы почувствовать их выразительность, а также суметь соединить их в единое целое.

Рекомендуется использовать чисто пианистические методы и приемы, и специальные упражнения, помогающие осуществлению исполнительских задач. Так, например, во второй фразе первого предложения романса на словах «Бегут и будят сонный брег» в партии фортепиано появляются шестнадцатые в правой руке, причем с очень неудобным расположением звуков. Это самое трудное место произведения, как в плане техники исполнения, так и в отношении ритмики. Над ним концертмейстеру необходимо поработать отдельно в медленном темпе приемом накопления. Во-первых, ему требуется добиться ритмической ровности, а во-вторых, единого и одновременного звучания нот в интервалах и аккордах, образующихся при одновременном звучании правой и левой рук, не забывая при этом о мелодической линии. Учить целесообразно по группам (мотивами): сначала по две ноты, потом – по четыре, шесть и т.д., а затем исполнить весь пассаж. Исполнять шестнадцатые в «*riano*» следует тише, чтобы не заглушить хор.

Кульминация у хора на словах «она нас выслала вперед» должна прозвучать полнозвучно и очень громко (*ff*). Такое яркое звучание требует большой насыщенности аккомпанемента, поэтому здесь важно ярче выделить бас и аккорды в правой руке с выделением верхнего голоса, но так, чтобы не заглушить хор. Для большего эффекта в этом месте рекомендуется применить густую педаль.

Важно помнить, что перед взятием высокой ноты, певцам необходимо подготовиться, а взяв ее – пропеть более выразительно. Таким образом, в темпе могут произойти незначительные изменения, к которым пианисту необходимо быть готовым. В тексте стоит *ritenuto*. Незначительное замедление даст возможность хору взять дыхание, подготовить высокие ноты. В кульминационных моментах исполнение аккомпанемента должно быть более свободным в плане темпа – ни в коем случае нельзя подгонять дирижёра и хор, или, наоборот, чересчур затягивать.

Исполнителям необходимо обратить внимание на «*ritenuto*», «*rubato*», которые придадут особую выразительность исполнению. Однако не стоит забывать о цельности мелодической линии.

Некоторую трудность в произведении представляют аккорды, встречающиеся на протяжении всего сочинения. При исполнении аккордов основной задачей для пианиста является одновременное и ровное воспроизведение всех звуков. В данном произведении, где верхний звук аккорда зачастую выполняет функцию контрапунктирующей или солирующей мелодии, рекомендуется его выделять. Роль баса особенно важна. Он должен звучать значительно ярче строящихся на нём аккордов и в тоже время не заглушать мелодию. Пальцы должны быть активными, но при этом не следует зажимать кисть руки, она должна быть свободной. Полезно поиграть отдельно одну мелодию в аккордах.

### **Заключение**

Работа над музыкальным произведением процесс очень сложный и интересный. В заключении следует отметить, что процесс предварительной работы концертмейстера над музыкальным произведением для хора состоит из двух этапов: работа над произведением в целом – создание музыкально - слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста и разучивание партитуры, партии аккомпанемента, отработка трудных мест,



работа над выразительностью исполнения аккомпанемента. В ходе исследования систематизированы и обобщены, на мой взгляд, эффективные методы и приёмы работы, которые можно разделить на три составляющие: углублённый анализ, методы и приёмы изучения хоровой партитуры, традиционные пианистические методы и приемы. В современной образовательной практике уже невозможно представить обучение и работу без применения информационно – компьютерных технологий. Научно-методическая грамотность в работе и профессиональное мастерство концертмейстера обеспечивают высокий уровень исполнения хорового произведения.

### **Библиографический список**

1. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением. – М.: Классика – XXI, 2008. – 96с.
2. Живов В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: учебное пособие для студентов вузов. – М.: Владос, 2003. – 270с.
3. Калицкий В.В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: учебно – методическое пособие. – Санкт – Петербург; Москва; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2019. – 332с.
4. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961. – 72с.
5. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений.- М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 192с.
6. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972.- 80с.

7. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. / Предисловие В. Н. Чачава. - М.: Радуга, 1987. – 429с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - М.: Музыка, 1982. – 238с.
9. О работе концертмейстера/ Редактор-составитель и автор предисловия М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.-160с.
- 10.Путь к совершенству /Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике/ Редактор-составитель и автор предисловия С. М. Стуколкина. – СПб.: Композитор, 2007. – 390 с.
- 11.Русская музыкальная литература вып.4. /Общая редакция М. К. Михайлова, Э. Л. Фрид. - М.: Музыка, 1985.
- 12.Музыкальный энциклопедический словарь / Главный редактор Г. В. Келдыш. - М.: Советская энциклопедия, 1990. – 671с.
- 13.Шендерович Е. В. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.- 208с.
- 14.Шереметьев В.А. Пение и воспитание детей в хоре: методика и опыт работы вокально-хоровой школы «Мечта». – Челябинск: Версия,1998. - 256с.
- 15.Яновская Л. Л. Концертмейстерский класс: учебное пособие. – Челябинск: ЧИМ, 2004. -163с.