

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

**Концертмейстерская практика  
в классе оркестрового дирижирования**

**Методические рекомендации  
для преподавателей и студентов  
музыкальных вузов**

**КИЕВ — 1993**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ  
ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

КОНЦЕРТМЕИСТЕРСКАЯ ПРАКТИКА  
В КЛАССЕ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Методические рекомендации  
для преподавателей и студентов музыкальных  
вузов

КМЕР - 1993

Методические рекомендации составила и.о.доцента  
кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской под-  
готовки Донецкой консерватории им. С. Прокофьева

Н.Ф. ГРЕЧИЛЕСИНА

Рецензенты: В.А.МИХЕЕВ, профессор кафедры народных ин-  
струментов Харьковского института искусства  
Т.О.МОЛЧАНОВА, ст. преподаватель кафедры  
концертмейстерства Львовского Высшего Музы-  
кального Института им. Н.Лисенко

Ответственный за выпуск:

В.И.ВОЛОХОВИЧ

Редактор:

С.А. СТАСЮК

Интенсивное развитие современной музыкальной жизни  
Украины выдвигает особые требования к профессиональному  
уровню специалистов в области искусства. Этим вызвана  
настоятельная необходимость постоянного совершенствования  
методики их профессиональной подготовки. Данная работа  
рассматривает, в частности, одну из проблем подготовки  
специалистов по профилю "пианист-концертмейстер"

Как известно, этот синтетический вид исполнительства  
построен на сочетании мастерства концертмейстера с мас-  
терством исполнителей-инструменталистов, солистов-вока-  
листов и его проявлении в других формах работы, которая  
связана с театром оперы и балета, филармонией, а также с  
преподаванием хорового и оркестрового дирижирования в  
вузах. Многогранность и сложность данной проблемы не поз-  
воляет решить её только на уроках концертмейстерского  
класса. Поэтому важную роль в подготовке концертмейстера-  
аккомпаниатора в вузе играет дисциплина "концертмейстерс-  
кая практика". Ниже будет рассмотрен один из видов такой  
деятельности пианиста - работа концертмейстера в классах  
оркестрового дирижирования, который в силу своей специфики  
может изучаться в основном только на уроках практики. На  
этих занятиях студенты-пианисты могут накопить целый ряд  
специфических навыков, свойственных данному профилю ра-  
боты: играть "по руке" дирижера и при этом уметь выстраи-  
вать ансамбль со вторым пианистом-концертмейстером класса,  
читать и понимать симфоническую партитуру, творчески рабо-  
тать с нотным материалом, исполнять фортепианное перело-

ление партитуры любым составом пианистов на одном или двух фортепиано, в зависимости от творческой или производственной необходимости.

В отечественной методической литературе фактически отсутствует материал, раскрывающий специфику работы концертмейстера оркестрового класса. Этим и обусловлено написание данной методической работы, в основе которой лежит педагогический и исполнительский опыт автора.

х х

х

В классе оркестрового дирижирования концертмейстер является не аккомпаниатором солиста, как обычно принято представлять себе его работу, а прообразом будущего симфонического или народного оркестра, к работе с которым готовится студент-дирижер. Концертмейстер становится активным участником педагогического процесса, единомышленником и помощником педагога в деле воспитания будущего дирижера.

Известно, что концертмейстерский опыт накапливается на протяжении длительного периода практической деятельности. Однако приступить к обязанностям концертмейстера практикант должен уже с определенным запасом знаний и навыков, необходимых для работы в дирижерском классе. Поэтому, предварительно, с помощью руководителя практики, шиккету-практиканту необходимо определить круг задач, с которыми он встретится в классе оркестрового дирижирования.

Концертмейстер класса оркестрового дирижирования  
о б я з а н н ы

- основные приемы дирижерской техники;
- исполнительские возможности и особенности инструментов симфонического оркестра и оркестра народных инструментов;
- характер звукоизвлечения, штрихи инструментов оркестра;
- главные принципы исполнения переложений симфонических и иных партитур на фортепиано.

Концертмейстер класса оркестрового дирижирования должен уметь:

- разбираться в партитуре изучаемого произведения;
- свободно читать с листа специфический репертуар переложений партитур для фортепиано;
- играть "по руке" дирижера;
- играть "оркестрово", передавая на фортепиано тембры и штрихи оркестровых инструментов;
- осуществлять контроль за правильностью исполнения студентом-дирижером указаний педагога;
- находить контакт со студентами дирижерского класса, завоевать их уважение и авторитет;
- способствовать созданию творческой атмосферы в классе.

Концертмейстерская практика содержит пассивные и активные формы занятий. Пассивная форма является важным подготовительным этапом к основной активной форме занятий и состоит в том, что практикант просто присутствует на уроках оркестрового дирижирования у ведущих преподавателей и концертмейстеров вуза. Такая форма создает у студента наглядное представление о содержании, методах и формах работы данных классов. Активная форма практики представля-

От собой чередование практических занятий студента на рабочем месте штатного концертмейстера / под наблюдением руководителя практики и преподавателя оркестрового класса / с индивидуальными занятиями, на которых руководитель практики и студент-пианист анализируют ход и результаты практических занятий, решают исполнительские задачи, изучают и накапливают репертуар путем чтения с листа произведений по изучаемому профилю, прорабатывают методическую литературу.

Планирование занятий осуществляется руководителем практики индивидуально для каждого студента с учетом требований к концертмейстерской практике, утвержденных на кафедре концертмейстерской подготовки. Основой репертуарного списка являются произведения, наиболее часто используемые в программах студентов-дирижеров.

В учебной практике дирижерских классов музыкальных вузов принята форма работ в классе двух концертмейстеров, которая дает возможность исполнять любые музыкальные произведения на двух или одном фортепиано. Таким образом, привычная для студента-пианиста форма работы концертмейстера с солистом меняется на сотрудничество фортепианного ансамбля двух концертмейстеров с дирижером-студентом.

Начальным этапом организации практики студентов-концертмейстеров является подбор состава учебного фортепианного ансамбля. При этом необходимо учитывать особенности индивидуальных особенностей пианистов, широту их музыкального кругозора.

Основным условием фортепианного ансамбля концертмейстеров является исполнительский контакт между его

участниками. Он может быть формальным и творческим. Для формального контакта от пианистов требуется лишь соединение своих партий так, чтобы между ними не существовало ритмического, интонационного и динамического разночтения. Путь от формального контакта к творческому складывается из следующих этапов:

- хорошего знания концертмейстерами своих партий, что предполагает при воспроизведении на фортепиано исполняемой партитуры точность интонирования, соблюдение темпоритма, динамических оттенков, штрихов и т.д.
- знания музыки всего исполняемого произведения;
- владения техникой синхронной игры с партнером;
- творческого единomyслия двух пианистов.

Обязательным для пианистов-концертмейстеров является знакомство с партитурой исполняемого произведения. Знание партитуры вырабатывает у концертмейстера понимание своей партии как неотъемлемой части всего произведения. Дирижер А. Пазовский писал: "...Артист оркестра ни на миг не должен забывать, что происходит до начала его партии или одновременно с ней, ведущую или подчиненную роль играет в каждом данном случае его партия; он должен ясно осознавать и чувствовать, кому из партнеров, когда и как надлежит передать исполняемую им мелодию или фразу, от кого и как принять ее". I/

Знание партитуры поможет пианисту определить уровень динамики при имитации групп оркестра, представлять конкрет-

I. А.М.Пазовский. Записки дирижера. -М.:Музыка, 1966. -С.168.

ное во пление голосов, их доминирующее значение, учитывать смену тембра звучания, выяснить роль отдельных инструментов, отдельных партий в раскрытии драматургии произведения. Следует отметить, что порой в фортепианных переложениях динамические оттенки выставляются абстрактно, механически, без учета акустических свойств инструментов оркестра. Например,  $f$  гобоя и  $f$  тромбона в клавире может выписываться одной динамикой  $f$ , а одна и та же тема, проводимая сначала в партии гобоя или кларнета, а затем повторяемая группой скрипок /так часто встречается в оркестровых произведениях П.И.Чайковского/ не несет в клавире каких-либо динамических уточнений. Поэтому при зрительном изучении партитуры концертмейстеру-пианисту необходимо уметь определять вес каждого инструмента оркестра не как неизменную величину, а как динамическую, находящуюся в прямой зависимости не только от динамических нюансов /  $f$  или  $p$  /, но и от характера исполнения штрихов.

Основной специфической особенностью фортепианного дуэта концертмейстеров дирижерского класса является умение играть по руке дирижера, выполняя малейшие его пожелания и претворяя их в фортепианном звучании. Для этого на начальном этапе проведения концертмейстерской практики следует обучить студента-пианиста пониманию дирижерской техники как отправного пункта к точному выполнению художественных замыслов дирижера. Ведь жест - главное средство выражения музыки дирижером, передающее темп, счетные доли такта, динамику и ее характер. Его правая рука выполняет тактирующие жесты, а левая - выразитель-

ные: служит средством выражения эмоционально-художественной стороны дирижирования.

Важным моментом изучения дирижерской техники является правильное понимание пианистом показа вступления, состоящего из ауттакта и точки удара. "Точка" - это главный момент в сложной системе дирижерского жеста, момент возникновения звука, зависящий от характера исполняемой музыки. В спокойных, плавных эпизодах звуковая атака несколько смягчена, сглажена. Быстрой, активной музыке, при исполнении сухих аккордов *tutti* оркестра, *pizzicato* струнных, *staccato* духовых деревянных она короткая и счетливая. Предшествует "точке" начальное движение рук дирижера, называемое ауттактом. Ауттакт предопределяет момент возникновения звучания, темп, характер и динамику музыки. Медленный ауттакт предшествует возникновению медленной музыки. Напротив, быстрый, энергичный жест предваряет звучание аналогичного характера. По тому, какой ауттакт применен дирижером, концертмейстеры, исполняющие роль оркестра, предугадывают какой должна быть музыка, вызываемая этим жестом.

Хорошим материалом для отработки понимания пианистом "точки" дирижерского жеста служат произведения маршеобразного характера, вальсообразной музыки. В подобных произведениях дирижеры используют простые схемы на "раз", на "два", на "три", на "четыре". Это следующие произведения: М.Глинка. Хор "Славься" и Полонез из второго акта оперы "Иван Сусанин", М.Бизе. Вступление к опере "Кармен", В.Моцарт. Симфония Де-мажор "Юпитер" Менуэт /, С.Прокофьев. Гавот из "Классической симфонии", А.Хачатурян.

Ганец девушек из балета "Гаяне", П. Чайковский, Вальс из балета "Лебединое озеро" / № 2 /, Вальс из балета "Спящая красавица" / Г 6 /.

На начальном этапе прохождения практики для отработки у пианиста реакции на дирижерский жест можно рекомендовать следующее упражнение. По согласованию с дирижером выбирается небольшой музыкальный отрывок из изучаемого произведения. Не предупреждая пианистов-практикантов о предстоящих действиях, дирижер выполняет неожиданные отклонения от текста: либо вместо обычного ускорения показывает жестом замедление темпа, либо ставит неожиданную фермату, или вместо *crescendo* дирижер просит исполнить *piano* и прочее. Студенты-пианисты при этом должны точно следовать за показом дирижера. Такое упражнение можно практиковать и на индивидуальных занятиях студента с руководителем практики, где роль дирижера выполняет сам преподаватель-пианист.

При исполнении произведений в очень медленном темпе / *Largo, Adagio, Grave, Andante molto* / новым и непривычным для пианиста является использование дирижером приема дробления схемы. В подобных схемах за основу принимаются простые, каждая из долей которых делится на две или три вспомогательные равные части. Пониманию пианистом подобных дирижерских схем на первых занятиях помогает ориентирование на основные доли, которые, как правило, в жесте более выразительны, чем слабые, которые показываются менее крупным жестом, чем основные. Примером для рассмотрения дробления схемы может служить *Adagio molto* из Симфонии № 1, часть I, Л. Ветховена / При-

мер № 1 /.

*Adagio molto*

Учитывая, что начало вступления состоит из аккордов больших длительностей и движение руки дирижера между счетными долями оказывается медленным, лишенным волевого начала, исполнители-концертмейстеры теряют необходимую ориентацию и между "оркестром" и дирижером происходит потеря взаимопонимания. В этих случаях дирижер добавляет в тактирование дополнительные жесты, дробящие основные доли, а концертмейстеры ориентируются на них, выделяя для себя прежде всего основные.

Если в медленных темпах у дирижеров наблюдается тенденция к дроблению жеста, то в быстрых - жесты обычно сжимаются, уменьшаются в амплитуде и главное значение приобретает первая доля. Первая доля - главный жест, на который должен ориентироваться пианист-практикант при

исполнении подобных произведений.

Определенную сложность для пианиста представляют сочинения, имеющие внезапное изменение темпа. Примером может служить Л.Бетховен. Симфония № I, ч.1, такт 12.

/ Пример № 2 /.



Сквозной, не закругленный переход от медленного темпа к быстрому, цементирующийся группой мелких длительностей, приходящих на последнюю "восьмью" такта медленного темпа вступления вызывает определенную сложность для взаимодействия дирижера и "оркестра". В исполнительской практике подобные ритмические фигуры трактуются двояко. Одни исполняют это как ватакт к новому темпу *Allegro*, другие мыслят аналогичные фигуры в темпе *Adagio* и входят в быстрый темп лишь с первой доли *Allegro*. Концертмейстеры, как и оркестранты, не играют свои партии наизусть, а исполняют их по нотам и при этом могут смотреть на дирижера лишь "вторым зрением", обостря внимание в зависимости от важности и сложности музыкального текста. Поэтому пианисты предварительно должны уточнить у дирижера предполагаемую трактовку подобного музыкального материала, а в момент исполнения должны быть очень внимательны и хорошо видеть жест дирижера. Ясность дей-

ствий его руки при внезапном изменении темпа определяются прежде всего четким, уверенным ауфтактом к новому темпу. Рассмотренные выше некоторые элементы дирижерской техники должен усвоить каждый пианист-практикант изучающий работу концертмейстера класса оркестрового дирижирования.

Практика работы дирижерских классов подтверждает удобство использования в классной работе двух концертмейстеров играющих на двух фортепиано. Звучание двух инструментов дает возможность студенту-дирижеру ощутить объемность звучания условного оркестра, более целенаправленно отрабатывать свои показы воображаемым инструментам оркестра. При этом следует учитывать, что в направлении левой руки дирижера расположен пианист, исполняющий первую партию, которой поручается материал I и II скрипок, флейты, гобоя, кларнета и др., а в направлении правой руки находится пианист-концертмейстер, играющий вторую партию, что соответствует собой обычно материалу инструментов с низким диапазоном звучания. Помимо этого работа двух концертмейстеров в классе позволяет более полно отразить сложную оркестровую партитуру, добиться выразительной передачи тембральной многогранности звучания оркестра, выполнить более удобный с точки зрения исполнения на рояле вариант переложения оркестрового произведения.

Учитывая явную нехватку фортепианных клавиров для двух фортепиано, перед пианистами встает задача уметь работать с любым нотным материалом для такого состава. В этом деле ему может помочь изучение основных законов написания переложений и транскрипций оркестровых произведений для фортепиано. При аранжировке некоторых сложных



мест в клавирах, а также с целью приближения фортепианного звучания к оркестровому, следует, по возможности, сохранять в партиях фортепиано характер подлинника, находить личное решение различных технических задач не теряя при этом художественной ценности, заложенной в партитуру оркестрового оригинала. Г.М.Коган в книге "О фортепианной фактуре" пишет: "...Известно большое количество случаев, когда ничтожное изменение авторского изложения / например, иное распределение рук/, нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая последнее более соответствующим авторским целям. ...Разумеется, усовершенствования, о которых идет речь, требуют от исполнителя большого художественного чутья и такта и - какими бы ничтожными ни казались они со стороны - подчас большой находчивости, изобретательности, могущей служить отличным мериллом уровня пианистического таланта и мастерства исполнителя"<sup>1</sup> /.

Рассмотрим это положение на конкретных примерах.

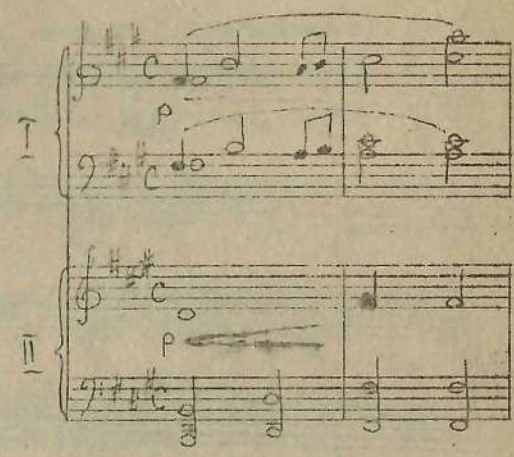
Легко исполняемое одним пианистом вступление Баян-тави на тему русской песни "Дипа вековая" П.Куликова / Пример № 3 / оказывается сложным для ансамбля пианистов при его исполнении по руке дирижера. Не помогает порой даже хорошая "точка" в его жесте. Предлагаемый нами вариант исполнения / Пример № 4 / быстрее и проще решает вопрос синхронности и делает звучание главной темы более монолитным, единым по тембру.

<sup>1</sup> Коган Г. О фортепианной фактуре. М., 1961, с.3.

Пример № 3



Пример № 4



Рассмотрим другой пример из того же произведения.

Затруднительным для исполнения является изложение нотного материала в цифре 4 / Пример № 5 /. Проведение в первой партии одновременно темп флейты и балла неудобно для исполнения. В предлагаемом нами варианте изложения цифры 4 / Пример № 6 / передача партии баллов из левой руки первой партии в правую руку второй партии способствует дифференциации звучания двух самостоятельных тем у флейты и балнов, а также дает возможность ярче подчеркнуть тембральную разницу партии флейты и бална. От этой перестановки фортепианное звучание становится более прозрачным, что приближает исполнение к звучанию оркестра.

Пример № 5.

Musical score for Example 5. It consists of two staves, labeled I and II. The top staff (I) is in treble clef and the bottom staff (II) is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *mf*. The music features a complex melodic line in the upper voice with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower voice.

Пример № 6.

Musical score for Example 6. It consists of two staves, labeled I and II. The top staff (I) is in treble clef and the bottom staff (II) is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *mf*. The notation is similar to Example 5, with a complex melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

При исполнении на двух фортепиано переложений партитур в 4 руки необходимо следить за логикой записи голосов оркестра. Так в Симфонии № 4, часть 2, П.И.Чайковского в цифре I, тактах 22,30 / Пример № 7 / первый звук под-

Пример № 7.

Musical score for Example 7. It consists of two staves, labeled I and II. The top staff (I) is in treble clef and the bottom staff (II) is in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The dynamic marking is *mf*. There are specific markings: 'cl' above the first staff, 'v-c' above the second staff, and 'Cos.' below the second staff. The notation shows complex melodic lines with slurs and ties.

Пример № 8.

Musical score for Example 8. It consists of two staves, labeled I and II. The top staff (I) is in treble clef and the bottom staff (II) is in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The dynamic marking is *mf*. There are specific markings: 'cl' above the first staff, 'v-c' above the second staff, and 'Cos.' below the second staff. The notation is similar to Example 7, showing complex melodic lines with slurs and ties.

голоска партии кларнета записан во второй фортепианной партии, а последующий материал изложен в первой партии. Подобный разрыв мелодической ткани явно противоречит оркестровому оригиналу данного эпизода. Рекомендуется следующий вариант исполнения: /Пример № 8 /.

В тактах 82-84 этого же произведения /Пример № 9 /

Пример № 9.

Musical score for Example 9. It consists of two systems of staves. The top system is for the piano (I), with a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a *pp* dynamic marking. The bottom system is for the violin (II), with a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a *p cantabile* dynamic marking and includes a *V. cl. fag.* marking above the staff. The music is in 4/4 time and spans several measures.

Пример № 10.

Musical score for Example 10. It consists of two systems of staves. The top system is for the piano (I), with a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a *pp* dynamic marking. The bottom system is for the violin (II), with a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a *p cantabile* dynamic marking and includes a *V. cl. fag.* marking above the staff. The music is in 4/4 time and spans several measures.

перенос партии виолончели из второй фортепианной партии в левую руку первой партии делает технически более удобным исполнение данного эпизода, дает возможность исполнить главную партию, изложенную у фаготов и альтов еще более выразительно. /Пример № 10 /.

Наряду с переложениями для фортепиано в 4 руки, часто используемых в практике класса оркестрового дирижирования, концертмейстерам-пианистам нередко приходится работать с транскрипциями для фортепиано. Иные задачи встают здесь перед пианистами. Ошибочным на наш взгляд является бытующее в практике разделение подобного нотного текста на две партии по принципу разделения строчек: верхнюю исполняет первая партия, нижнюю строчку клавира играет пианист, исполняющий вторую партию. В транскрипции, как и в переложении, происходит приспособление оркестрового звучания к необычным для него условиям фортепиано. Но если в переложении главной задачей является наибольшее приближение клавира к оркестровому оригиналу, то в транскрипции главное внимание уделяется полной художественной законченности звучания, позволяющего существовать ей независимо от оригинала и исполняться как самостоятельное произведение.

Учитывая, что в транскрипции композиторы используют целый ряд тончайших средств выразительности, изучение которых может довести комбинационный дар концертмейстера-практиканта до очень высокого уровня, весьма желательно на индивидуальных занятиях преподавателя-консультанта и пианиста-практиканта знакомить последнего с возможно

большим числом транскрипций различных авторов. Можно рекомендовать изучение переложения бетховенских симфоний, сделанных Ф. Листом для двух фортепиано в четыре руки и его же переложения всех девяти симфоний Л. Бетховена для фортепиано в две руки. Такой методический подход дает возможность студенту-пианисту увидеть разницу в отношении композитора к переложению одних и тех же произведений в зависимости от средств, которыми он располагает. Особенно поучительным бывает сопоставление хорошего и плохого переложения одного и того же произведения. Их сравнение приносит большую пользу практиканту.

Рассматривая на уроке различные варианты исполнения, необходимо прививать студентам умение самостоятельно сопоставлять переложения и транскрипции изучаемых оркестровых произведений. Этому поможет ориентация учащегося в структуре исполняемого произведения, тонкое ощущение использования автором различных приемов переложения: октавных перемещений верхних и нижних голосов, применение приема удваивания / по необходимости / октав для создания напряженного звучания отдельных голосов и их групп, бережное обращение с подголосками, которые ввиду возникающих различных исполнительских трудностей выписываются порой в клавире в сокращенном варианте или показываются в виде намека, а также знание других приемов клавирного изложения оркестровой фактуры.

Сложной проблемой, стоящей перед концертмейстером класса оркестрового дирижирования, является передача на роле тембров оркестровых инструментов. Дать конкретные

осветить или описать приемы подобного звукоизвлечения фактически невозможно, потому что это зависит от множества различных факторов. К ним можно отнести: степень одаренности студента, его умения хорошо представлять звучание всего оркестра и каждого инструмента в отдельности, качество рояля, на котором работает пианист и прочее. Задача преподавателя-консультанта направить творческую мысль студента на поиск решения этой важной и интересной проблемы. Ценными на наш взгляд являются практические советы, данные пианистом-концертмейстером Е. М. Шендеровичем в его книге "О преодолении пианистических трудностей в клавирах".<sup>1/</sup> Он пишет: "И все же попытаемся дать ряд советов, могущих хотя бы навести на мысль о том или ином пианистическом приеме.

Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Различия в способе звукоизвлечения служит основным препятствием этому. Раньше всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука, что весьма труднодостижимо на инструменте с молоточковой механикой. И все же образное представление легкости, связности мелодических и аккордовых построений струнной группы, их мелодической протяженности и даже свойственной струнным вибрации может подсказать пианисту необходимость выработки известной "реосортности" кисти. Прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой

<sup>1/</sup> Е. Шендерович. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора / Изд. 2, доп. - М., 1987, с. 57 - 58.

фиксации пальцев и кисти, а скорее способом "поглаживания" клавиш, мягкости при исполнении мелодических и гармонических оборотов, поручаемых обычно струнной группе оркестра.

При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью, ибо выровненность пальцев при взятии аккорда дает иллюзию необходимой для нас звучности...

Исполняя на рояле эпизоды, предназначенные в оркестре для медных духовых инструментов, полезно учитывать особенности каждой группы. ...Можно рекомендовать исполнение трубных сигналов, прорезающих звучность целого оркестра, жесткими, направленными вертикально к клавиатуре с д в о е н н и м и пальцами / например, 3-м и 4-м/, но рукой более свободной и мягкой...

Однако эти советы нельзя воспринимать буквально: далеко не всегда удачный прием становится универсальным".

Важным моментом совершенствования навыков работы концертмейстера класса оркестрового дирижирования является посещение пианистом-практикантом репетиций оркестра / как учебного, так и профессионального/. Детальное знакомство студента с оркестровой спецификой, характером репетиционного процесса необходимо для плодотворной работы концертмейстера в оркестровом классе.

Завершая изложение основных положений нашей работы, посвященной организации концертмейстерской практики в классе оркестрового дирижирования, сделаем следующие

выводы. Максимальное разнообразие баз практики музыкальных вузов, их эффективное использование - это путь к профессиональному становлению молодого специалиста, а энергичная и целенаправленная деятельность кафедр концертмейстерской подготовки в вопросе проведения концертмейстерской практики - залог формирования молодых специалистов высокой исполнительской и педагогической культуры.

#### РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Веприк А.М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. - М., Сов. композитор, 1978, 429 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. - В сб.: Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. - М., 1988, с. 156-178.
3. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. // Музыкальное исполнительство. Вып. 8. - М., Музыка, 1973. С. 75-101.
4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М., Музыка, 1971. 94 с.
5. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевой произведении. // Музыкальное исполнительство. Вып. 9. - М., 1978, С. 106-139.
6. Коган Г. О фортепианной фактуре. М.: Сов. композитор, 1961, 194 с.
7. Концертмейстерская практика в классе сольного пения: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов / Авторы-сост. А. Купчи-

лер, З.Максименко. - К., 1987, 26 с.

8.Крычков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., Музгиз,1961, 72 с.

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

10. Маталаев Л. Основы дирижерской техники., М.: Сов.композитор, 1986. - 207с.

11. Поздняков А. Дирижер - аккомпаниатор. Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента: Учебное пособие. -М., 1975, 67с.

12. Пазовский А. Записки дирижера. М.:Музыка, 1966. С. 67-310.

13. Методические указания по концертмейстерской практике для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. / Автор -сост. Н.Н.Протопопова. - К., 1986. - 26с.

14. Методические рекомендации к курсу "Концертмейстерский класс" для музыкальных вузов по специальности 05.06. Специализация 05.06.01. - фортепиано. Авторы-сост. Савари С., Бакарев В.- К., 1990. 40с.

15. Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Авторы-сост. Савари С.В., Скобцова Ж., Левченко Г.-К., 1989, 38с.

16. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Изд.2.-М.Музыка, 1987. 60с.