

Міністерство культури і мистецтв України

**РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ
КАБІНЕТ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУРИ**

*Концертмейстерська практика
в оперному театрі
(методичні рекомендації
для викладачів та студентів музичних
ВУЗів)*

Київ 1997

Укладач:

СКОБЦОВА Ж.Г., в.о. доцента кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної консерваторії ім. С.С.Прокоф'єва.

Рецензенти:

ПАТОРЖИНСЬКА Г.І., професор Української музичної академії ім. П.І.Чайковського.

НІКОЛАЄВА Л.М., кандидат мистецтвознавства, доцент Львівського Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка.

Відповідальний за випуск

ВОЛОХОНОВИЧ В.І.

Редактор

ГУДЗЕНКО А.В. кандидат мистецтвознавства, доцент Донецької державної консерваторії ім. С.С.Прокоф'єва.

Мистецтво акомпанементу - особливий вид виконавської майстерності, яка має свою техніку і закономірності. Концертмейстерське мистецтво своєрідне тим, що вимагає від піаніста різнобічних творчих здібностей: розуміння природи вокалу, обізнаності з особливостями гри на різних інструментах, володіння усіма виражальними засобами ансамблевого виконання. Кожний вид концертмейстерської діяльності - чи то опера, балет чи філармонічний концерт, робота в класах диригування, різних інструментальних класах учбових закладів - має свою специфіку. Отже основна мета виховання піаніста в класі концертмейстерської майстерності - підготовка його до всіх різновидів концертмейстерської діяльності. Виходячи з багаторічної практики, педагогічної діяльності в класі концертмейстерської підготовки можна стверджувати, що студенти, які мають можливість безпосередньо зіткнутися з виробничим процесом більш самостійні, більш ініціативні в роботі з партнерами в ансамблі, навіть більш спроможні виконати і педагогічні функції, тому практична діяльність піаніста-концертмейстера і є дійовим засобом закріплення знань студентів, здобутих ними у теоретичному курсі. У зв'язку з цим концертмейстерські кафедри музичних ВУЗів України постійно у пошуках нових форм та методів, котрі поліпшили б підготовку молодих фахівців, зокрема через ефективну організацію концертмейстерської практики.

У запропонованій роботі автор має на меті узагальнення своїх спостережень, набутих у процесі проведення практичних занять зі студентами в оперному театрі та оперній студії ВУЗів. У ній також використані окремі праці, статті відомих концертмейстерів, оперних режисерів, музикознавців, знання яких буде сприяти більш ефективному проведенню концертмейстерської практики в оперному театрі, а також розширенню творчого кругозору студентів-практикантів.

Концертмейстер в оперній справі - перший помічник диригента, музичного керівника вистави. В оперний театр піаністи

приходять вельми часто внаслідок більш чи менш випадкових обставин, не володіючи для цього ні спеціальними знаннями, ні досвідом. Минає багато часу перш ніж концертмейстер-новачок при звичається до специфіки справи, набуває необхідних навичок. При цьому надолужувати те, що не було засвоєно до театру, йому доводиться без відриву від поточної театральної роботи, що потребує більшої витрати часу і енергії.

Щоб уникнути хаотичного підходу до підготовки спеціалістів цієї галузі, необхідно впроваджувати практичні заняття в оперному театрі або студії (залежно від можливостей установи). Метою практичних занять в оперному театрі є також ознайомлення студентів з вимогами які ставляться перед концертмейстерами-професіоналами.

Опера - синтетичний вид мистецтва, вища форма вокальної музики, яка вимагає особливого підходу до її студювання та виконавського втілення. Ще Гектор Берліоз вважав, що "диригування симфонією, увертюрою або будь-яким іншим твором, темпи якого залишаються тими самими, мало змінюються і рідко відтінюються, є дитяча гра в порівнянні з оперою або будь-яким твором, у якому є речитативи, арії та численні місця в оркестрі, що передують неменшурованим паузам [14, с.82].

Враховуючи складність опанування цього виду концертмейстерської роботи, студенти-практиканти перш за все повинні мати уявлення і набрати практичних навичок з таких видів концертмейстерської діяльності:

1. практика в класах оркестрового диригування (накопичення специфічних навичок роботи з диригентом, партитурою),
2. хорового диригування (специфіка роботи з хором),
3. хореографія,
4. практика у вокальних та інструментальних класах.

І тільки після цього (VIII-IX семестри) можливе ознайомлення піаністів-практикантів з роботою оперного концертмейстера.

Досвід роботи кафедри камерного ансамблю і концертмейстерської підготовки Донецької консерваторії надає можливість опрацювання форм проведення "оперної" практики. Пропонуємо пасивну і активну.

Перший метод - пасивний, який охоплює 100% студентів даного курсу. Навчання складається з індивідуальних уроків і відвідування співанок, сценічних репетицій та здачі вистави.

Керівник практики знайомиться з репертуаром театру, з якого вибірково складає список рекомендованих фрагментів з опер.

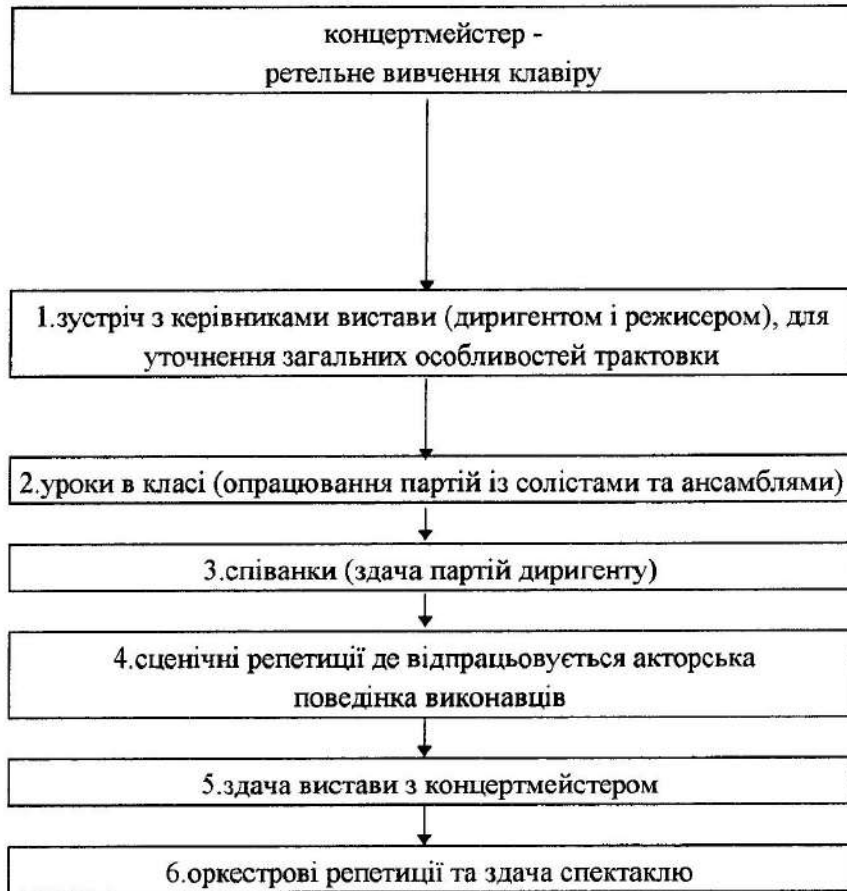
Викладач кожного класу розподіляє репертуар відповідно до індивідуальних можливостей практикантів. Ці фрагменти ретельно опрацьовуються на індивідуальних уроках. Педагог на конкретному матеріалі звертає увагу студента над чим повинен працювати концертмейстер при вивченні цього музичного матеріалу.

Згідно з розкладом та змістом репетицій практиканти відвідують заняття в оперному театрі. Таких відвідин може бути - 2-3, щоб не порушувати складний постановчий процес.

Під час проведення пасивної практики, кожен викладач здійснює ретельний відбір і виявляє перспективних студентів, здатних належним чином посісти місце концертмейстера оперного театру. Отже набирається група студентів для набуття фаху "оперний концертмейстер".

Керівник практики за домовленістю з адміністрацією театру чи студії розподіляє практикантів за робочими місцями. Бажано закріплювати студентів за провідними концертмейстерами, які мають багатий професійний досвід. Кожен практикант одержує відповідний обсяг роботи і поступово опановує основні етапи роботи оперного концертмейстера.

Участь професійного концертмейстера у підготовці вистави відбувається за слідувочною схемою:



Вже на уроках у класі концертмейстерської підготовки необхідно окреслити коло завдань, з якими може зустрітися піаніст при вивченні оперного клавiру і котрі згодом долатимуться на уроках концертмейстерської практики. Практикант повинен навчитися розбиратися:

-в елементах вокальної техніки,

- у питаннях дикції, орфоспії,
 - у виконавських можливостях різних голосів,
 - у партитурі оперного твору, який вивчається (читати партитуру);
- знати:**
- основні прийоми диригентської техніки,
 - оркестрові штрихи,
 - основні принципи виконання оперних клавiрів;
- вміти:**
- відмінно читати з листа,
 - робити траскрипцію фортепіанних перекладів з врахуванням специфічних вимог до тембральності звучання оркестрової партитури,
 - на початковій стадії вивчення твору грати партію соліста разом з акомпанементом,
 - виконувати голосом усі партії у спектаклі,
 - відчувати метрономічне значення темпів,
 - виявляти оркестрове звучання фортепіанної партії,
 - грати “за рукою” диригента і самому володіти основними прийомами диригентського жесту, необхідними на першій стадії вивчення твору,
 - читати хорові партитури,
 - працювати з ансамблевими епізодами.

Концертмейстер в оперному театрі повинен мати педагогічні навички і спеціальну ерудицію, чому і повинно бути присвячене навчання студентів на уроках концертмейстерської практики.

У процесі проходження концертмейстерської практики в оперному театрі студент повинен навчитися застосовувати знання одержані при вивченні оперних клавiрів.

Особливу увагу треба зосередити на розвитку здібностей студента до співпраці у великому постановочному колективі театру.

Слід підкреслити, що головним призначенням концертмейстера опери є підготовка співаків до їх виступу у спектаклі.

На індивідуальних уроках концертмейстер не повинен своє завдання зводити до чисто формального озвучення нотного тексту. Він повинен не тільки ставити вимоги співаку у розумінні достеменності знання своєї партії, а також вести його до цього знання, враховуючи відпрацьований під керівництвом диригента музично-постановчий план опери і вже на уроках з концертмейстером повинні початися, хай у первісному своєму вигляді, пошуки правди вокального образу, а завдання диригента - поглибити ці пошуки.

Для успішної праці із солістами піаністу-практиканту бажано відпрацьовувати вокальний слух. Це - різновид музичного слуху, що характеризується особливою чутливістю до звучання людського голосу в усіх його найтонших тембрових, динамічних, інтонаційно-психологічних та інших відтінках. Проте, одного вокального слуху недостатньо. Кваліфікований оперний концертмейстер повинен також добре орієнтуватися в основах вокальної технології. Певна річ, ці уроки не повинні підміняти заняття вокального викладача і перетворити репетиції на заняття з постановки голосу. Знання основ "вокалу" необхідне піаністу для того, щоб не ставити солістам необгрунтованих і непосильних вимог, а також уміти вчасно виявити ті чи інші вокальні хиби і компетентно розібратись у причинах, допомогти співаку їх усунути. Гадаємо, дуже важливо піаністу-практиканту мати чітке уявлення про координаційну діяльність у процесі співу органів голосоутворення і звуковидобування.

Спів - це дихання. Брати дихання кажуть "старі" італійці, необхідно через ніс, щоб не сушити стінок горла. Видихання слід здійснювати, ошадливо управляючи кількістю повітря, необхідного для відтворення звуку. Дихання бажано брати, враховуючи обсяг наступної фрази. Якщо взяти глибоке дихання перед короткою фразою, запас повітря обтяжить її закінчення, буде заважати співаку зняти заключний звук. Крім того, від зайвого натиску, від інтенсивності подачі дихання і перебору його надто велике навантаження припаде

на голосові зв'язки, голос звучатиме гірше, можуть виникнути тремоляції і навіть зриви.

Практиканту, при вивченні партії зі співаком необхідно стежити за вокальним навантаженням соліста. Репетицію слід проводити на повний голос, бо це є настройкою усього вокально-психологічного арсеналу вокаліста. Так, А.М.Пазовський згадує про співацький режим великого італійця Баттістіні: на репетиції він "співав завжди наповненим звуком, відповідно до динамічних позначок у партитурі, декілька разів повертаючись до найважчих місць і усякий раз виконував їх з різними відтінками тембру, більш чи менш відкриваючи або прикриваючи окремі звуки, виразно відзначаючи звучання якого-небудь голосного, цілого слова чи фрази"[14]. Своє співацьке довголіття (73 роки) Баттістіні знайшов у наполегливій праці. Співацький режим - це процес активного зберігання голосу.

На індивідуальних заняттях із солістами, піаністу-практиканту треба стежити за точністю звуковисотної інтонації та дикції.

Педагог концертмейстерської практики на індивідуальних уроках повинен допомогти студенту розвинути внутрішні слухові уявлення, збагатити фантазію барвами, притаманними видатним співакам, їх манерою вимовляння слів у співі. А також навчити його такому ставленню до інтонації, щоб відрізнити естетично-корисну вібрацію, породжену не фіксовано-темперованими звуками фортепіано, а живими переливами людського голосу (чисту ладову інтонацію) від тремоловання, яке порушує художність тривання звуку.

У зв'язку з цим згадується висловлювання К.Станіславського: "Де як не в музиці й у співі, можна зрозуміти значення монотону, секунди, терції, кварта, октави, паузи, підвищення і пониження звуку, перенесення звуку в інший регістр, забарвлення його іншим характером [22]. Формуванню усіх цих якостей сприяє знайомство з роботою у спеціальних класах скрипки і віолончелі, де відпрацьовується відчуття гостроти інтонації, відвідання занять

досвідченого хормейстера з хором, де як ніде вияляється естетична потреба у витонченій співацькій інтонації.

Турбота про красу, рівність та діапазон голосу ще у багатьох співаків заступає турботу про звучання і значення слова. Тим часом в оперному театрі, де чітке слово може надати особливої яскравості і значення цілому сценічному дійству (а співак співає на значному віддаленні від слухачів, у мізансценах не завжди корисних для голосу), турбота про дикцію повинна бути не менша, ніж турбота про відмінне бриніння голосу. Внаслідок цього педагог повинен звернути увагу студента-практиканта у роботі з солістами на вимову голосних і приголосних звуків, на логічні зв'язки наголошених та ненаголошених складів, тому що не додержання їх веде до співу "по складах". Ступінь артикуляційної віртуозності завжди вирішує питання про те, чи спроможний співак виконувати віртуозні твори чи партії (як наприклад: рондо Фарлафа, партії з опери "Севільський цирюльник" тощо.). Закони сценічної мови Станіславського розкривають ті загальні принципи, котрі зближують природу музики і драми: слово-"що", музика -"як" [1]. У цьому визначенні відкривається непорушність слова і музики, затверджується взаємозв'язок і взаємозалежність конкретного поняття із звуковою емоцією, конкретної театральної дії з музичним образом. У розмові з виконавцями після однієї з репетицій опери "Кармен" у 1934р. Станіславський відзначив: "Чим більш будете знаходити барв, тим краще; притому вони мають бути взятими лише з музики композитора.. Зробіть це ритмічно, та ще гарненько донесіть слова ваших бачень - адже тоді це буде така сила, якою не володіє ніяке інше мистецтво, крім оперного"[22]. Про дикцію, її значення та техніку написано у спеціальних підручниках та дослідженнях.

Викладачам концертмейстерської практики необхідно ознайомити студента-практиканта як з драматургією, так і з

особливостями роботи над сольними і ансамблевими епізодами вистави: речитативом, арією, ансамблем.

Форми речитативу різноманітні: від речитатій при зародженні опери через *recitativo secco* італійської комічної опери, ораторіальну мову Баха, реалістичний стиль російської класичної опери - до живої людської мови, яка стала музикою в операх Мусоргського. Виконавська свобода солістів тут виявляється більш, ніж у аріях та ансамблях. Проте, ця свобода повинна спиратись у початковій стадії на точне вивчення метроритмічної основи речитативу і у подальшому на обґрунтоване драматургічним змістом запровадження усякого роду темпових та ритмічних модифікацій. З цього приводу Ф.Е.Бах писав: "Якщо супровід речитативу веде самостійну тему або має вигляд точного безперервного ритмічного руху, такий речитатив слід співати в такт. В інших випадках ритм і темп речитативу продиктовані його драматичним змістом".

У речитативі-*secco* концертмейстер повинен звернути особливу увагу на вимову тексту солістом, оскільки він (речитатив) супроводжується акордами клавесину або фортепіано, тому найбільш помітні дефекти мови. Також одразу видно антихудожню або просто безграмотну вимову.

Речитатив-*accompaniato* - значно мелодійніший, з чітким ритмом, музичним розвитком і оркестровим супроводом. Він найчастіше зустрічається у монологах, де артист ніби то думає вголос (наприклад: К.Данькевич - монолог Богдана з оп. "Богдан Хмельницький").

Велике значення мають в операх речитативи-діалоги. Вони розкривають взаємовідношення героїв, саме в них ми чуємо підтекст сценічної дії. (Наприклад: дуєт Любові і Марії з оп. "Мазепа" П.Чайковського).

Арія ніби підсумовує розвиток певної сценічної дії (тобто є кульмінацією сцени). Тому практиканту конче потрібно простудіювати

увесь музичний матеріал, який готує і завершує цю сцену, щоб на індивідуальних уроках ознайомити співака зі сценічним та музичним матеріалом. (Наприклад: опера Дж.Верді "Травіата" - "Застільна" та інші).

Створення цілісного образу через інтонації арії здійснюється шляхом подібним до процесу роботи над концертним твором. Тут завжди, проте, можуть зустрітись інтонації, стимул до появи яких обумовлюється не розвитком внутрішнього душевного стану, а подіями на сцені (Ріголетто у палаці герцога з оп. "Ріголетто" Дж.Верді), зміною сценічних об'єктів уваги (арія Фауста з оп. "Фауст" Ш.Гуно), спомин про події, які відбувались до цього (Арія Алеко з оп. "Алеко" С.Рахманінова; Арія Мімі з оп. "Богема" Дж.Пуччині і т.п.).

Крім цього концертмейстер-практикант при вивченні арії може розвивати у солістів почуття ансамблю. Диригенти не завжди дотримуються твердих темпів (спостерігаються відхилення трохи і в один і в другий бік). Щоб подібне не "бентежило" артистів, концертмейстер вже на уроках повинен тренувати соліста у виконанні арії в різних темпах.

Практиканту необхідно ознайомитись із режисерським задумом, а саме - на якій відстані повинні знаходитись персонажі і залежно від цього розподілити силу звуку у соліста.

На індивідуальних уроках практикант може використати диригентський жест для кращої передачі темпу та ритму співаку. Для цього виконання оркестрової партії передати в одну руку, а другою диригувати. Бажано і вокаліста привчати на початкових етапах розучування вокальної партії користуватися диригуванням. Це допоможе солісту краще сприймати диригентський жест.

Працюючи з ансамблем концертмейстер повинен знати всі партії. До початку роботи необхідно мати ясне уявлення як про спільне звучання ансамблю, так і про виразне звучання кожного його голосу. Піаніст-концертмейстер, який проходить практику в опері, повинен вміти проінтонувати партії голосом (зі словесним текстом). У

зв'язку з чим корисно вивчати ці партії по дві одночасно - одну інтонуючи голосом, другу - граючи на роялі. Таке тренування допомагає піаністу контролювати вірність виконання партій співаками, в той же час слухати голоси ансамблю у сполученні, а також кожний голос окремо.

Крім цього піаніст-практикант повинен освоїти навик суфліювання (подавання реплік співаком) під час роботи над ансамблями (дуетами, тріо, квартетами і т.п.) і перебороти психологічний бар'єр з приводу недостатньо яскравого звучання свого голосу.

Керівник практики повинен ознайомити студента з роботою концертмейстера на співанках та на сценічних репетиціях-мізансценах. На співанках концертмейстер активно бере участь у реалізації творчих задумів диригента. Це полягає у виявленні драматургії темпів, динаміки уривка, що проробляється. У роботі над мізансценами завдання концертмейстера полягають у показі музичного образу сцени, сполучення його з постановчими завданнями, поданими режисером.

На наш погляд, було б доцільно організувати факультатив сольного співу для піаністів, що спеціалізуються як концертмейстери оперного театру.

Окрім вивчення партій із солістами, у концертмейстера є безпосередньо свої виконавські завдання: **робота над фортепіанною партією клавiру.**

Розпочинаючи вивчення своєї партії піаніст повинен знати усі домовленості, прийняті у трактовці вистави, і перш за все **темпи.**

Початкуючому концертмейстеру запам'ятати усі темпи цілої вистави і навіть дії дуже складно. Тому, керівник практики повинен допомогти студенту виробити стійке уявлення про темпові градації, для чого до роботи залучити метроном. Постійне тренування дає позитивні результати. В оперних клавiрах неодмінно проставляються

метрономічні позначення темпів, що в свою чергу дає певне полегшення у читанні з листа.

Відомо, що фортепіанна партія клавiру - це перекладення партій оркестрових інструментів. Для повнокровного звучання оркестрового перекладення оперного клавiру піаністу необхідно мати зручну для виконання фактуру. У зв'язку з цим студент-практикант за час навчання повинен опанувати основні види перекладення. Ці питання в основному висвітлені у такій навчально-методичній літературі: Є.Шендерович "О преодолении пианистических трудностей в клавирах", К.Виноградов "О работе оперного концертмейстера", Г.Коган "О фортепианной фактуре".

Недосконалість фортепіанної партії клавiрів відзначають багато хто з піаністів-акомпаніаторів. Так М.О.Крючков з цього приводу пише: "Клавiр аж ніяк не є повноцінним відображенням оркестрової звучності. Часто, з огляду на фортепіанну техніку, він буває мало зручним, деколи просто неможливим для виконання. Нема нічого більш наївного, ніж вважати клавiр фортепіанною п'єсою. Чесне вистукування клавiш сумлінно вивченого клавiру може не лише не допомогти співаку, а навпаки, спантеличити його при зустрічі з оркестром" [5, с.45].

Часто фортепіанна фактура клавiрів перенасичена чималими ускладненнями: численні тремоло, незручні терцові акордові послідовності (приклад: клавiр опери "Пікова дама", дует Солохи та Біса з опери "Черевички", сцена N 8 з опери "Чародійка", дует Аїди та Амнеріс з опери "Аїда", сцена Віолетти з опери "Травіата" та інші). У викладі фортепіанних перекладень спостерігаються випадки, коли деякі суттєві компоненти музики не входять до клавiру, їх позначають дрібним шрифтом (петітом). Такий спосіб запису дає право концертмейстеру проявити творчу ініціативу і включити, коли є необхідність, цей матеріал до основної фактури. Педагог концертмейстерської практики має можливість запропонувати студенту ознайомитись із партитурою опери,

прослухати оркестровий варіант її та виписати у клавiр сольні репліки оркестрових інструментів, відсутні у фортепіанному виданні, на які артист-вокаліст буде орієнтуватись під час оркестрових репетицій.

Прослуховування опери, що вивчається, чи то у запису, чи то у живому виконанні дозволить також студенту глибше зрозуміти природу оркестрового звучання, темброве забарвлення різних інструментів: *pizzicato* та м'якість кантілени струнних, спів віолончелі, оксамитність тембру валторни, звучання дерев'яної групи, легкий щипок арфи, *tutti* і таке інше. Про універсальні можливості фортепіано дуже добре сказав А.Шнабель: "Кожен, хто хоче створити музику, дуже добре знає все, що він може робити на фортепіано пальцями. Він може видобувати різноманітні звучання не лише більш гучні або більш тривалі, але також різні за якістю. На фортепіано можливо імітувати звук гобоя, віолончелі, валторни. Але імітувати звук гобоя на флейті, кларнеті, скрипці неможливо. Ці інструменти завжди зберігають власну характеристику. Ось чому фортепіано відзначається тим, що це найнейтральніший інструмент".

Необхідно відзначити, що при виконанні оркестрових перекладень ефективним чинником, який розширює звукову палітру фортепіано, є педаль. Вона може бути переконливим засобом для передачі тембрової характеристики інструментів оркестру. Наприклад: флейтовий акомпанемент не повинен бути перевантажений педаллю; кантілена струнних досягається безперервним *legato* із застосуванням післязвучової педалі; у виконанні *pizzicato* струнних використовується пряма, ритмічна, неповна; для відображення різкої зміни динаміки *f, p* - ефекту "луни" звичайно використовується ліва педаль і т.п.

Поширеною помилкою піаністів-практикантів є відсутність синхронності у здійсненні рук та педалі, а також відсутність зміни педалі за умов переходу голосоведення від однієї групи інструментів до другої. Однак, практикантам-піаністам необхідно пам'ятати, що

користуватись нею слід після старанного опрацювання клавіру із партитурою, бо непомірне використання педалі спроможне дуже легко призвести до “забруднення” оркестровки.

Відтворення багатї звукової палітри оркестрового звучання вимагає від піаніста високорозвинутого слуху та великої звукової культури. Ці якості необхідно формувати у студента в період навчання, зокрема на уроках концертмейстерської практики.

Навчаючись у музичному ВУЗі, студент повинен прагнути якомога більш музикувати, слухати концерти, оперні вистави і тощо. Це буде сприяти поширенню його музичного кругозору, стане передумовою формування звукових уявлень, необхідних для його майбутньої практичної діяльності. Дуже важливо, щоб практикант навчився у процесі самостійної роботи над клавіром використовувати знання, одержані ним з предметів музично-теоретичного циклу: аналізу музичних творів, історії музики, оркестровки, тощо. Після попереднього ознайомлення із музичним матеріалом опери, студент-практикант самостійно здійснює роботу за такими напрямками:

- загальний аналіз (відомості про автора, ознайомлення з творчим портретом композитора),
- музично-теоретичний аналіз,
- виявлення ідейного змісту та особливостей драматургії опери,
- виконавський план, зважаючи на вимоги диригента і режисера.

У процесі всебічної роботи над твором, поступово переборюючи технічні труднощі, студент буде знаходити все нові і нові барви, досягати у виконанні глибини і переконливості.

Специфіка і складність праці концертмейстера оперного театру накладає на педагога концертмейстерської практики величезну відповідальність у вихованні спеціаліста цієї галузі.

Крім практичних занять бажано, щоб педагог концертмейстерської практики ознайомив студентів-практикантів з необхідною методичною літературою, яка допоможе майбутнім

концертмейстерам краще опанувати професію і розширити їх кругозір.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вельтер Н. Об оперном театре и о себе. -Л., 1984.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. -М., 1971.
3. Гречишкина Н. Концертмейстерская практика в классе оркестрового дирижирования. -К., 1993.
4. Коган Г. О фортепианной фактуре. -М., 1961.
5. Крючков М. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961.
6. Лебедева И. О. Н. Благовидова-педагог. -М., 1984.
7. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
8. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. -Л., 1972.
9. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. -К., 1988.
10. Методические рекомендации к курсу “Концертмейстерский класс для музыкальных ВУЗов по специальности 05.06. Специализация 05.06.01-фортепиано.” Авторы-составители: Савари С., Бахарев В. К., 1990.
11. Моргунова Т. Основные задачи изучения оперного клавира в концертмейстерском классе. -К., 1990.
12. Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор. -М., 1987.
13. Назаренко И. Искусство пения. -М., 1968.
14. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования. -М., 1967.
15. Пазовский А. Записки дирижера. -М., 1968.
16. Поляновский Г. Н. А. Обухова. -М., 1986.
17. Покровский Б. Размышления об опере. -М., 1979.

- 18.Протопопова М. Методические указания по концертмейстерской практике для студентов фортепианных факультетов музыкальных ВУЗов.-К.,1986.
- 19.Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение.-М.,1980.
- 20.Савари С.,Левченко Г.,Скобцова Ж.Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре.-К.,1989.
- 21.Савинов М. Мир оперного спектакля.М.,1981.
- 22.Сборник статей "О работе концертмейстера".-М.,1977.
- 23.Станиславский - реформатор оперного искусства.-М.,1983.
- 24.Холопова В.Фактура.-М.,1979.
- 25.Чишко О. Человеческий голос и его свойства.-М.-Л.,1966.
- 26.Шендерович Е.О преодолении пианистических трудностей в клавирах.-М.,1987.

Республіканський методичний кабінет
учбових закладів мистецтв та культури
252001, Київ, вул.К.Маркса, 1/3.

Видawnицтво Донецької консерваторії