

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ССР
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

**ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР
В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ**

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ПО КУРСУ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»**

для музыкальных вузов

КИЕВ 1990

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ССР
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР
В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ПО КУРСУ "КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС"

для музыкальных вузов

Киев 1990

Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе: Методические рекомендации по курсу "Концертмейстерский класс" для музыкальных вузов / Сост. А.А.Мирошникова. - Киев, 1990. - 28 с.

Составитель А.А.Мирошникова

Работа над развитием навыков чтения хоровых партитур является важным разделом в учебной программе концертмейстерского класса. Это обусловлено тем, что многие выпускники фортепианного факультета связывают свою будущую практическую деятельность с хоровым искусством.

В нашей стране существует огромное количество профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов, музыкальных театров, широкая сеть учебных заведений, воспитывающая дирижеров-хормейстеров. Это вызывает необходимость хорошей профессиональной подготовленности пианистов в этой области.

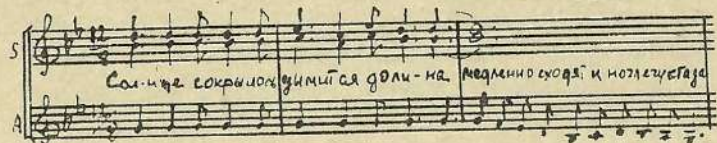
При формировании профессиональных навыков пианиста в период обучения не всегда учитываются эти обстоятельства. В результате молодые специалисты, приступая к практической деятельности, чувствуют себя неуверенно, у них возникает немало затруднений, связанных с отсутствием целого ряда специфических навыков: чтением хоровой а капелльной партитуры, умением соединить в исполнении фортепианную партию и вокально-хоровую партитуру, игрой "по руке" дирижера - и многое другое. В опубликованной методической литературе почти полностью отсутствует материал, который помог бы начинающему концертмейстеру разобраться в этих сложных проблемах. Поэтому особенно важно, чтобы в период обучения студент-пианист овладел необходимыми профессиональными навыками путем целенаправленной работы как в классе концертмейстерского мастерства, так и на базе концертмейстерской практики, предусмотренной учебным планом.

Приступая к чтению хоровых партитур, пианисту необходимо прежде всего ознакомиться с некоторыми особенностями записи хоровой партитуры. В отличие от привычной двухстрочной записи фортепианной музыки хоровая партитура может включать разное количество строк. Это обусловлено типом, видом хора, а также составом голосовых партий. Однородные типы хоров, состоящих из детских, женских или мужских голосов, обычно записываются на двух строчках. Смешанный тип хора, объединяющий женские и мужские голоса, а иногда и детские, запи-

сывается на четырех строчках и более. Неполный смешанный состав, когда мужской хор дополняется только одной женской партией, либо женский или детский хор - одной мужской, записывается обычно на трех строчках. Однако можно встретить сложные партитуры однородных хоров, записанных на четырех-пяти строчках, а партитуру смешанного хора - записанную на двух. Партитурная запись двух- и треххорных составов может быть более чем восьмистрочная. В этом случае каждый из хоров, как обычно, соединяется акколадой и, кроме того, все хоры объединяются одной общей начальной чертой. (например, хоры С.Танеева: "По горам две хмурых тучи", "Звезды").

Для пианиста непривычна в вокально-хоровой музыке группировка нот, так как ее запись отражает группировку, связанную со слогами литературного текста: в тех случаях, когда каждому слогу соответствует один звук нотного текста, все ноты пишутся отдельно, независимо от их длительности.

Танеев С. "Вечерняя песня"

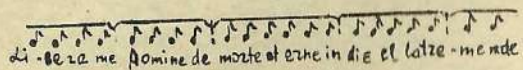


Отсутствие группировки нот в записи значительно затрудняет восприятие нотного текста, особенно в речитативах.

Верди Д. "Liberate me"



Пианист в подобных случаях должен ориентироваться на логические ударения в тексте и мысленно группировать длительности:



Запись литературного текста в произведениях с одинаковым ритмическим рисунком во всех партиях производится только под одной из

строк независимо от их количества. Если же в хоровом произведении текст в партиях не совпадает, его выписывают в каждой партии. По такому же принципу подписывается текст в полифонических произведениях. В вокально-хоровой музыке фразировка определяется содержанием литературного текста, поэтому фразировочные лиги в партитуре не обозначаются. Лига как знак, обозначающий в инструментальной музыке связанное ведение звука, в хоровой партитуре также не выставляется, так как *legato* является обычным для хорового пения штрихом. Общей чертой и лигой объединяются несколько звуков, исполняемых на одном слоге.

Салманов В. "Лебедушка"



Если хоровые партии, записанные на одной строчке, делятся (*divisi*), то все голоса одной партии всегда имеют одно направление штилей.

Макаров А. "Река-богатырь"



Приступая к работе над партитурой, студент должен верно распределить фактурный материал между правой и левой рукой, а также выбрать наиболее удобную аппликатуру. В хоровых партитурах однородного типа верхние голоса исполняют правой рукой, нижние - левой; в смешанных хорах женские голоса исполняются правой рукой, мужские - левой; партия тенора, нотированная в скрипичном ключе, исполняется на октаву ниже, т.е. так, как реально звучит теноровый голос; партия тенора в смешанном хоре, написанная в высоком регистре, исполняется обычно правой рукой. Значительную трудность представляет воспроизведение хоровых сочинений, в которых тенор, баритон или бас солируют в смешанном хоре, в таких случаях может быть "перекрещивание" голосов. Так, партия солирующего баритона может звучать выше теноровой партии, партия солирующего меццо-сопрано - ниже тенора и т.д. В таких случаях пианисту целесообразно, не меняя обычного положения рук, исполнять голоса, звучащие выше, правой рукой, звучащие ниже - левой.

Равель М. "Николетта:

Играть:

Встречаются партитуры, которые невозможно сыграть полностью, несмотря на правильно подобранную аппликатуру. В таких случаях допускается упрощение текста: можно опустить выдержанные звуки в какой-либо партии для исполнения более важных в данный момент голосов. Так, в приведенном примере можно не играть выдержанные звуки теноровой партии, это позволит передать плавность линии басового голоса:

Калинников В. "Лес"

При широком расположении хорového аккорда возможно перемещение на октаву вверх партии вторых басов. В таких случаях нижний басовый звук нужно брать в виде короткого форшлага, удерживая его педалью.

Обработка
Вл. Соколова
"Повань,
повань бурь-
погодушка"

Играть:

Сложности, пианистические неудобства в воспроизведении партитуры встречаются довольно часто, однако в каждом конкретном случае пианист должен проявить находчивость и найти такой вариант исполнения партитуры, который с наибольшей полнотой отразит на фортепиано особенности голосоведения и вокально-хорового звучания.

Работу над развитием навыков исполнения хорových партитур студенту следует начинать с хорových сочинений гармонического склада. Здесь важно добиться равноценного наполнения каждого аккорда с небольшим преобладанием крайних голосов, что наиболее близко реальному звучанию хорového аккорда.

Аренский А. Ноктюрн

В хоровой партитуре гомофонно-гармонического склада необходимо соотносить силу звука мелодии и гармонического фона. Это значительно усложняется, если мелодия находится в среднем голосе и связана с "перекрещиванием" голосов. В таких случаях возникает необходимость передавать исполнение хорových партий из одной руки в другую. Так, в приведенном примере мелодия теноров исполняется правой рукой, а партия альтов - левой.

Глинка М. "Венецианская ночь"

Играть:

Наиболее сложным для пианиста является исполнение хоровой полифонии. Здесь решающую роль играют навыки, приобретенные при исполнении фортепианных полифонических произведений - умение слышать горизонтальное движение каждого голоса. При исполнении хоровой полифонической ткани необходимо передать фразировку, исполни-

тельский штрих, динамику, смену дыхания, тембровую характеристику каждой хоровой партии. И, в конечном счете, множество исполнительских деталей не должны помешать достижению единой, непрерывной линии развития художественного образа, выстроенности соотношений кульминационных вершин, что в значительной степени будет способствовать целостности исполнения.

В хорах а'капелла наиболее широко композиторы используют смешанный склад, где наряду с гармоническим, гомофонно-гармоническим изложением встречаются и полифонические эпизоды. В соответствии с образно-смысловым содержанием произведения, стилем хорового письма, фактурой пианист отбирает соответствующие исполнительские средства. Например, в хоре Лятошинского "Тече вода в сине море", исходя из фактурных функций, необходимо воспроизвести несколько звуковых пластов. Это - взволнованное движение остинатной темы басов, интонации "вздоха" у теноров, спокойное чередование гармонического фона женских голосов и мягкое, исполненное невыразимой боли, звучание солирующего сопрано.

Лятошинский Б. "Тече вода в сине море"

Важно, чтобы при использовании хоровой партитуры пианист прослушивал по горизонтали всю музыкальную ткань произведения, только тогда может быть найдено соотношение различных элементов фактуры, раскрыты ее выразительные качества. При исполнении данного эпизода пианист вынужден опускать партию вторых басов, что дает возможность, сохраняя плавность движения басовой партии, сыграть левой рукой партию теноров, а правой рукой - женский хор и партию

солистки. Для студента-пианиста очень важно прослушать изучаемое хоровое произведение в живом исполнении хора или хотя бы в записи. Это позволит ему глубже понять природу хорового пения, ощутить усилия певцов при воспроизведении различной тесситуры, почувствовать характер звукоизвлечения, тембровую окраску хоровых партий.

Обучаясь в музыкальном вузе, студент должен стремиться как можно больше музицировать, слушать концерты, оперные спектакли, хоровую музыку. Это будет способствовать расширению его музыкального кругозора, послужит предпосылкой для формирования звуковых представлений, необходимых для его будущей практической деятельности. От того, насколько развита у пианиста способность к конкретным звуковым представлениям, во многом зависит выразительность исполняемых им произведений.

Проигрывание произведения от начала до конца без концентрации внимания к внутреннему слышанию реального звучания хорового произведения не может привести к высокому художественному уровню исполнения. Механическое повторение одного и того же - бессмысленная трата времени. Первично должно быть - "слышу", вторично - "делаю". Технический аппарат должен подчиняться тончайшим проявлениям музыкальной воли исполнителя. Пианист, в отличие от певца и исполнителя на струнных инструментах, не думает о чистоте интонации, у него все "под пальцами", так как он играет на инструменте с темперированным строем. Если внимание и контроль слуха у пианиста недостаточно мобилизованы, может возникнуть разрыв между слухом и пальцами; тогда игра становится механической и музыкальная речь превращается в бессмысленный набор звуков. Исполняя хоровую партитуру, пианисту необходимо мысленно пропевать текст, представляя в воображении тембр хоровых голосов и все детали исполнения.

Очень важно, чтобы студент научился в процессе самостоятельной работы над хоровой партитурой использовать знания, полученные им по предметам музыкально-теоретического цикла (анализу музыкальных произведений, гармонии, истории музыки и т.д.). После предварительного ознакомления с музыкой и текстом хоровой партитуры студент самостоятельно осуществляет работу по следующим направлениям:

а) общий анализ (сведения об авторе музыки и текста, ознакомление с творчеством композитора, определение места изучаемого произведения в его творческом наследии);

б) музыкально-теоретический анализ (разбор формы произведе-

дения, ладо-тонального плана, мелодии, метро-ритмики, гармонии, фактуры);

в) установление вокально-технических особенностей партитуры (тип и вид хора, диапазон хоровых партий, звуковедение, дыхание);

г) раскрытие идейного содержания и выявление художественного образа произведения, особенности его драматургии и исполнительского плана.

В процессе всесторонней работы над произведением, преодолевая постепенно технические трудности, студент должен находить все новые и новые краски, оттенки, достигать в исполнении все большей глубины и убедительности. "Познанное исполнителем готово стать предметом познания для слушателя, который тем более способен будет воспринять данную музыку, чем глубже она познана, то есть прочувствована и осмыслена исполнителем", - отмечает известный дирижер Л. Гинзбург [2, с. 24].

Одной из важных проблем, возникающих у пианиста при исполнении хоров а'капелла, является достижение легато-штриха, очень сложного для фортепианного исполнительства. Первостепенное значение на начальном этапе работы приобретает выбор аппликатуры, способной обеспечить все технические приемы для достижения п а л ь ц е в о г о л е г а т о (п о д к л а д ы в а н и е первого пальца, переключивание пальцев путем переноса одного пальца через другой сверху, п о д м е н ы пальцев и прочее). Однако нередки случаи, особенно при широком расположении хоровых аккордов, когда осуществить пальцевое легато невозможно. Тогда важно, как можно дальше выдерживая указанные длительности хоровых аккордов, пытаться хотя бы один, желательнее ведущий в данный момент голос все же связать пальцами. Применение при этом "запаздывающей" педали увеличит певучесть звука инструмента и создаст впечатление связанного исполнения хоровых аккордов.

Гречанинов А.
"Нас веселит
ручей"

Необходимым средством для достижения связанного певучего звука на фортепиано является гибкая, подвижная динамика, которая тесно связана с ощущением движения, обусловленного выразительностью музыкальной и литературной фразировки. Анализируя литературный текст хора, студент должен иметь в виду, что каждое, даже самое длительное слово может иметь только о д н о ударение. Простое предложение может также иметь только о д н о г л а в н о е ударение и все остальные ударения в смысловых группах слов должны быть ему подчинены. Это и обуславливает распределение гибкой, порой едва уловимой динамики и движения музыки. Постоянное колебание темпа, пусть даже едва заметное, рождает в а'капелльной музыке живую, естественную пульсацию, связанную с интонационной выразительностью музыки и поэтического слова. Отсутствие такого колебания может привести в пении а'капелла к механичности, к пению по слогам.

В приведенном ниже примере при исполнении легко заметить, что изменение динамики связано с едва уловимым движением к ударяемым и несколько расширенным слогам:

Аренский А. "Ноктюрн"

Мера использования таких темповых отклонений обуславливается стилем, характером произведения. Например, в таких широко известных хоровых сочинениях а'капелла, как "Посмотри, какая мгла" Танеева или "По снежным просторам" Снеткова, точно пульсирующий ритм является важным музыкально-выразительным средством, и здесь такие отклонения неуместны. В хорах Моцарта, Бетховена темповые изгибы очень незначительны, в то же время в хорах Калинникова, Гречанинова, Чеснокова - это неотъемлемая черта хорового стиля.

Довольно распространенной ошибкой студентов-пианистов при исполнении хоровых партитур является механическая взаимосвязь динамики и темпа: при крещендо - ускорение темпа, при диминуэндо - замедление. Эта "дурная привычка" свидетельствует о недостаточно высокой музыкальной культуре исполнителей, она порой совершенно не оправдана и даже противоречит логике развития музыкальной мыс-

ли. Пианист должен иметь в виду, что в хоровой музыке крещендо часто бывает связано с повышением тесситуры перед динамической кульминацией, и в этом случае предпочтительней темп несколько расширить, а не ускорить. В данном примере на тексте "Ветер мой крылатый" движение замедляется.

Шамо И. "Осень"

Определенную сложность для исполнения на фортепиано представляют хоры, написанные в медленных темпах с укрупненными длительностями.

Чайковский П. "Без поры, да без времени"

Здесь пианисту особенно важно, дослушивая каждый аккорд до конца, ощутить перспективу развития горизонтального движения музыкальной ткани. При этом необходимо помнить, что дослушивание - это не покой, а движение звука, именно в нем заключено зерно развития музыки. Широкая распевность этого хора может быть передана пианистом в значительной степени благодаря использованию "запаздывающей" педали. Однако при этом нельзя забывать о необходимости отразить в игре чезурность, связанную с выразительной подачей восклицаний, а также со сменой певческого дыхания. Распространенной ошибкой пианистов является отсутствие синхронности в снятии рук и педали - в результате задержания педаль не прерывает звучание, и чезура по сути не выполняется.

Необходимо отметить, что при исполнении хоровых партитур педаль является очень эффективным средством, расширяющим звуковую палитру фортепиано. Благодаря использованию педали можно сохранить звучание выдержанных хоровых голосов, "собрать" широко расположенный хоровой аккорд, взятый в виде короткого форшлага; полупедаль поможет сохранить обертоны органного пункта партии при достаточно ясном голосоведении других голосов. Убедительным средством для передачи тембровой характеристики "пения с закрытым ртом", а также отражения резкой смены динамики *f*, *p*, эффекта "эхо" является использование левой педали. Однако студенту необходимо помнить, что педалью следует пользоваться только после основательной работы над партитурой без педали, ибо неумеренное использование педали легко может привести к неясности голосоведения, "загрязнению" гармонии, к притуплению слухового контроля. Передача богатой звуковой палитры хорового звучания требует от пианиста высоко развитого слуха и большой звуковой культуры - качеств, которые необходимо приобретать еще в период обучения.

Уточняя исполнительские детали при работе над а капелльной партитурой, студенту необходимо помнить, что динамические возможности вокального исполнения тесно связаны с тесситурой, используемой в произведении: в высокой тесситуре голос у певца звучит более напряженно и с большей силой, в низкой - имеет значительно меньшую звучность. Динамические указания композитора чаще всего отражают тесситурные особенности звучания голоса; однако нередко мы встречаем произведения, в которых в высокой тесситуре указан нюанс *piano* и даже *pp*. Такой нюанс представляет для исполнителей определенную трудность, но при наличии вокальной техники в общем выполняем. А вот в низкой тесситуре голоса, особенно высокие, не могут звучать ярко, с большим наполнением. Необходимо иметь в виду эту особенность звучания певческого голоса и, исполняя, например, мелодию с широкими восходящими скачками, пианист должен мысленно как бы "перенести" звук в сферу напряженного звучания. Это поможет ему отразить на инструменте услышанную внутренним слухом интонацию.

Гречанинов А. "Нас веселит ручей"

В а капелльном жанре чрезвычайно разнообразна и важна роль пауз. Студент должен помнить, что пауза – неотъемлемая часть музыкальной ткани. Моменты молчания (паузы) в музыкальной драматургии произведения столь же значимы, сколь и само звучание. Пауза может отражать беспредельное множество оттенков чувств и настроений. Ярким образцом разноплановой значимости пауз является хор К. Стеценко "Сон". В приведенных тактах пауза после текста "весела лѣтня пора" заключает в себе как бы "угасание" предыдущего светлого настроения; пауза после реплики "а в хаті" обрывает тревожный вопрос, готовя настроение большого эмоционального напряжения "Там згудилась мати..."

Стеценко К. "Сон"

Почувствовать все тонкости драматургической роли пауз возможно только при глубоком проникновении пианиста в музыкально-речевую логику вокально-исполнительской интонации.

Не менее важна в хоровой музыке и драматургическая роль ферматы. Ее продолжительность, ее смысловое наполнение зависят от эмоциональной и логической необходимости в развитии музыкальной мысли. Исполнителю важно определить, следует ли фермату снять или она должна непосредственно без цезуры продолжать звуковой поток. Фермата может быть и на тактовой черте. Музыка в этом случае продолжается вплоть до тактовой черты, затем осуществляется звуковая пауза, после чего следует исполнять последующую музыку. Генеральная пауза (молчание всех исполнителей в течение полного такта) – это фактически замаскированная фермата на тактовой черте, продолжительность которой зафиксирована.

Свиридов Г.
"Если жизнь
тебя обманет"

Мера пауз, фермат, цезурности, как и мера продолжительности окончаний, во многом определяет законченность и убедительность исполнения, поэтому студент должен с особым вниманием относиться к этим деталям произведения.

Важным фактором, способствующим эффективной работе концертмейстера, является его умение быстро ориентироваться в музыкальном тексте, бегло читать ноты с листа, охватывать новую музыку в целом. При чтении хоровых партитур с листа пианист встречается с дополнительными трудностями. Они связаны с необходимостью быстрой ориентировки в отборе главного и второстепенного музыкального материала при широком расположении хоровых аккордов, дублированном движении хоровых партий и т.д. Преодолевая все сложности, возникающие при чтении хоровых партитур с листа, пианист не должен забывать о главном – передаче средствами фортепиано специфики вокальной природы исполняемой музыки.

Развитие техники чтения хоровых партитур с листа – процесс весьма трудоемкий. Он требует от пианиста систематической, сосредоточенной и вдумчивой самостоятельной работы, основанной на звуковом представлении вокального звучания. Используя приобретенные навыки чтения с листа привычной фортепианной фактуры, студент в ежедневной самостоятельной работе углубляет знания, полученные им в результате подробного изучения хоровых произведений в концертмейстерском классе. Прежде чем приступить к проигрыванию намеченной хоровой партитуры, ее необходимо предварительно просмотреть. Это позволит определить состав хора, тональность, размер, темп, особенности ритмического рисунка, хоровой фактуры. Необходимо прочесть литературный текст, определить границы основных музыкальных построений и места смены дыхания, обратить внимание на основные динамические оттенки. В результате такого предварительного просмотра партитуры активизируется внутренний слух играющего, развивается способность "слышать" читаемое, и игра становится более осмысленной и уверенной.

Сам процесс чтения с листа хоровой партитуры и фортепианного произведения идентичен. Он основывается на осознании играющим заданного текста, в результате чего возникает проект движений, необходимых для его реализации, картина движений возбуждает двигательные центры. В момент реализации предыдущего нотного текста таким же путем подготавливается исполнение следующего. В результате – освободившиеся двигательные центры воспринимают уже осознанный

следующий ряд движений и так далее. Если играющий своевременно не перевел взгляд на последующий рисунок, то возникает остановка, которая нарушает непрерывность исполнения. В советах И. Гофмана пианистам говорится: "... Учащийся должен стремиться развивать в себе способность образовывать звуковой рисунок в мозгу раньше, чем рисунок движения по клавиатуре" [5, с. 56]. Эта мысль имеет прямое отношение и к исполнению пианистом хоровой партитуры.

Работу над развитием навыков чтения хоровой партитуры с листа следует начинать с двух-, трехстрочной партитуры аккордового и гомофонно-гармонического склада. Очень важно совершенствовать навыки чтения с листа по возрастающей степени трудности. Заниматься этим необходимо регулярно с большой концентрацией внимания. Недоступная для пианиста сложность превращает чтение с листа в медленный разбор, при котором исполнитель не вникает в содержание произведения. Торопливости в занятиях не должно быть. Необходимо терпеливо добиваться устойчивой быстроты осмысления и умения опережать взглядом исполнения на один, а иногда и несколько тактов (в зависимости от сложности фактуры) вперед. Это позволит постепенно ускорять темп и добиваться при чтении нот определенной автоматичности. Значительно успешнее будет проходить процесс чтения хоровых партитур с листа, если пианист, овладев навыком зрением опережать исполнение, сможет одновременно читать по вертикали и горизонтали. Такой метод позволит играющему прослушивать движение каждой хоровой партии, что становится совершенно необходимым при чтении хоровых партитур с развитым голосоведением и полифоническим стилем изложения. При чтении хоровой партитуры с листа студент должен особое внимание обращать на точность воспроизведения ритмической стороны произведения, помня о том, что без ясной ритмической организации прекращается живая пульсация музыки, распадается форма и, в конечном счете, исчезает возможность раскрытия художественно-образного содержания произведения.

В хоровой практике на репетициях, а иногда и в концертных выступлениях хоровые произведения поются транспонированными. Поэтому пианист, еще будучи студентом, должен учиться это делать. Развивать навыки транспонирования рекомендуется сначала на материале изученных ранее несложных партитур. Это позволит сосредоточить внимание играющего на вопросах, связанных с транспонированием, и облегчит осуществление слухового контроля за точностью

воспроизведения текста^I. Не представляет большого труда транспонирование хоровой партитуры на увеличенную приму, иначе говоря, на хроматический полутон, если тональность с диэзами транспонируется вниз - в сторону тональности с бемолями, а тональность бемольная - вверх, в диэзную. (Например, из тональности соль минор в тональность соль диэз минор либо из тональности ля мажор - в тональность ля бемоль мажор). Нужно мысленно представить ключевые знаки новой тональности и соответственно менять все случайные знаки, сохраняя их повышающее или понижающее значение. (Так, вместо двух бемолей в соль миноре играть пять диэзов в соль диэз миноре, а вместе трех диэзов в ля мажоре - четыре бемоля в ля бемоль мажоре).

Более сложно транспонировать на увеличенную приму из бемольной тональности в бемольную, а из диэзной - в диэзную. Например, из тональности соль минор - в соль бемоль минор. Практически в таком случае можно мысленно заменить ключевые знаки и вместо тональности с двумя бемолями представить тональность с девятью бемолями, то есть все звуки играть с бемолями, а звуки Си и Ми - с двойными бемолями. При движении на увеличенную приму вверх, например из тональности ля мажор в тональность ля диэз мажор пианист должен сыграть в тональности, которая теоретически имеет десять диэзов. Звуки Фа, До и Соль будут с дубль-диэзами, а все остальные - с диэзами. Понятно, что играть в тональности с таким количеством знаков представляет значительную трудность. При транспонировании хоровой партитуры на I тон или на 1½ тона (например, из тональности соль мажор в тональность ля мажор или си бемоль мажор) обычно пользуются комбинированным способом, объединяющим интервальное и тональное транспонирование.

Интервальный способ предполагает, что играющий, определив интервал, на который переносится музыка, закрепляет в памяти ключевые и случайные знаки в новой тональности и осуществляет перенос всех звуков оригинала на заданный интервал. Этот способ возможно использовать при секундовом соотношении тональностей, но он неудобен при транспонировании на терцию и более, так как последовательный отсчет интервалов в этом случае произвести труднее и это занимает много времени.

^I В качестве учебного материала рекомендуем студентам "Хрестоматию по чтению хоровых партитур" П.В.Шелкова [11] и "Курс чтения хоровых партитур" И.Полтавцева и М.Светозаровой [10].

Тональный способ транспонирования предполагает, что играющий ясно представляет гармонические последовательности в произведении. Определив новую тональность, ее ключевые знаки, пианист может играть партитуру в заданной тональности, представляя гармонические функции музыкальной ткани. Тональный способ транспонирования возможен для пианиста, отлично знающего гармонию и умеющего быстро анализировать. Тональное транспонирование значительно облегчается, если музыка знакома и гармонический язык произведения несложен. При сложном ладо-гармоническом музыкальном языке произведения ограничиваться способом тонального транспонирования невозможно, и, как правило, транспонирование осуществляется способом, объединяющим интервальное и тональное транспонирование.

Итак, мы рассмотрели основные вопросы, связанные с изучением и исполнением пианистом хоров а'капелла. В процессе обучения в концертмейстерском классе, а также путем самостоятельной работы студент должен научиться ориентироваться в партитурах, написанных для однородных и смешанных хоров, уметь составить всестороннее представление об идейно-художественной ценности хорового сочинения, овладеть навыками чтения хоровых партитур с листа и транспонирования. Необходимо осознать, что без глубокого понимания вокально-хоровых особенностей партитуры исполнение произведения при самой безукоризненной игре с точки зрения фортепианной техники не может быть убедительным.

В заключение надо сказать, что для формирования профессиональных качеств концертмейстера студенту-пианисту необходимо также приобрести навыки игры "по руке" дирижера. Ощутить дирижерский жест, понять специфику дирижерской техники, развить навыки "распределенного" внимания, позволяющего одновременно охватить нотный текст и дирижерский жест, проявить при этом чуткость ансамблиста, умеющего слышать всю партитуру ансамбля, сохраняя выразительность собственного исполнения - вот те сложности, которые предстоит преодолеть концертмейстеру в практической деятельности.

В период обучения в концертмейстерском классе студент, как правило, лишен возможности приобретения навыков игры "по руке" дирижера. И здесь трудно переоценить ту роль, которую может сыграть концертмейстерская практика. Четкая организация и серьезное отношение студента к концертмейстерской практике могут обеспечить за 3 года (V-X семестры) приобретение им навыков практической работы в основных видах разносторонней деятельности концертмейстера.

Исполнение хоровых произведений, оперных клавиров "по руке" дирижера на базе прохождения практики в дирижерских классах, оперной студии, музыкальных театрах, хоровых коллективах придаст занятиям студентов по концертмейстерскому классу действенный характер, подготовит их к самостоятельному решению сложных профессиональных вопросов, которые поставит перед ними увлекательная профессия концертмейстера.

ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР СТУДЕНТА-ПИАНИСТА ПО ЧТЕНИЮ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Второй курс, III семестр

Произведения для женского хора без сопровождения

Двухстрочное изложение

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Светозарова.-М.: Музгиз, 1958.

Полоса ль моя полосонька. Русская народная песня.

Ивушка. Русская народная песня.

Юли Ц. Поваяло черемухой.

Ипполитов-Иванов М. Сосна.

Танеев С. Вечерняя песня.

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н.Шелков. - Л.: Учпедгиз, 1963.

Анцев М. Осень.

Ладухин Н. Зимний вечер.

Озолин Я. Как прекрасна ты, отчизна.

Пастушка. Французская народная песня. Обработка Ж.Векерлена.

Хрестоматия по хоровой литературе / Сост. С.Попов.-М.: Музгиз, 1950. - Вып. I.

Из-за лесу, лесу темного. Русская народная песня. Обработка

Н.Римского-Корсакова.

Ты не стой, колодец. Русская народная песня. Обработка А.Лядова.

Хрестоматия з читання хорових партитур / О.Перунов. - Київ: Мистецтво, 1963.

Українські народні пісні. Обробка М.Леонтовича: Щедрик; За городом качки пливуть; Ой з-за гори кам'яної.

Произведения для мужского хора без сопровождения
(Двухстрочное изложение)

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Светозарова. - М.: Музгиз, 1958.

Заповіт. Украинская народная песня. Обработка А.В.Александрова.
Сулико. Грузинская народная песня. Обработка А.В.Александрова.
За річкою, за Дунаєм. Украинская народная песня. Обработка М.Леонтовича.

Танеєв С. Венеція ночью. Веселый час.

Шуберт Ф. Липа. Тишина. Какая ночь.

Мендельсон. На юге.

Коваль М. Ильмень-озеро.

Хрестоматія по читанню хорових партитур / Сост. Н.Шелков. - Л.: Учпедгиз, 1963.

Танеєв С. Венеція ночью.

Чайковский П. Вечер.

Хоры для смешанного состава без сопровождения*
(Двухстрочное изложение)

Хрестоматія по хоровій літературі. Русские народные песни / Сост. С.Попов. - М.: Музгиз, 1958. - Вып. I.

Шла Дуняша из лесочка. Обработка В.Орлова.

Ты спой, моя калинушка. Обработка В.Орлова.

Горы. Обработка А.В.Александрова.

Ельник, мой ельник. Обработка В.Золотарева.

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Светозарова. - М.: Музгиз, 1958.

Моцарт. Вечерняя песня.

Шуман. Вечерняя звезда.

Речкунов. Осень.

Бетховен. Весенний призыв.

Егоров. Песня.

* Двухстрочные хоровые партитуры для однородного и смешанного состава могут использоваться студентами в качестве материала по транспонированию на II-III курсах.

Второй курс, IV семестр

Произведения для женского хора без сопровождения
(Трехстрочное изложение)

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Светозарова. - М.: Музгиз, 1958.

Римский-Корсаков Н. Ночевала тучка золотая.

Кюи Ц. Вернулся май.

Глинка М. Ах, ты ночь.

Лучина, лучинушка. Русская народная песня. Обработка А.Рубцова.

Коваль М. Хоры без сопровождения. - М.: Сов. композитор, 1962.

Хор девушек из оперы "Емельян Пугачев".

У колыбели.

Хрестоматія по читанню хорових партитур / Сост. Н.Шелков. - Л.: Учпедгиз, 1963.

Римский-Корсаков Н. Ночевала тучка золотая.

Ипполитов-Иванов. Острог секирой.

Шуман Ф. Грезы.

Произведения для мужского хора без сопровождения
(Трехстрочное изложение)

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Светозарова. - М.: Музгиз, 1958.

Даргомыжский А. На севере диком.

Чайковский П. Вечер.

Хрестоматія по читанню хорових партитур / Сост. Н.Шелков. - Л.: Учпедгиз, 1963.

Эй, уж вы, мухи-комары. Русская народная песня. Гармонизация Н.Некрасова.

Ай, все кумушки домой. Русская народная песня. Гармонизация Н.Некрасова.

Дели одели одела. Грузинская народная песня. Запись З.Палиашвили.

Стеценко К. Вибрані хоріві твори. Усе кילו, усе цвіло. - К.: Музична Україна, 1967.

Произведения для смешанного хора без сопровождения
(Трехстрочное изложение)

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н.Шелков. -
Л.: Учпедгиз, 1963.

На лодке. Неаполитанская народная песня. Обработка А.Свешникова.
Даргомыжский А. К Наташе.
Макаров В. Песня о Волгограде.
Сусідка. Украинская народная песня. Обработка Я.Яциневича.

Хорові твори українських радянських композиторів. - К.:
Музфонд СРСР, 1951.

Українська народна пісня. Обробка М.Колесси.
Гей, видно село.
Лятошинский Б. По небу крадется луна.
Полонский С. Элегия.

Поэт Государственный академический русский хор СССР / Сост.
А.Свешников. - М.: Музыка, 1965.

Алябьев А. Вечер.
Как пойду я на быстрюю речку. Русская народная песня. Обработка
А.Свешникова.

Репертуар для самодеятельного хора / Сост. Б.Тевлин. - М.:
Профиздат, 1965.

Новиков А. Мы славим труд.
Не будьте, ветры буйные. Русская народная песня. Обработка
А.Орлова

Третий курс, V семестр

Произведения для женского хора без сопровождения
(Четырехстрочное изложение)

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н.Шелков. -
Л.: Учпедгиз, 1963.

Надоели ночи. Русская народная песня. Обработка Н.Римского-Корса-
кова.
Чайковский П. Без поры да без времени.

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Свето-
зарова. - М.: Музгиз, 1963.

Кюи Ц. Ласточка.
Гречанинов А. Весна идет.
Глиэр Р. Из моря смотрит островок.

Произведения для мужского хора без сопровождения
(Четырехстрочное изложение)

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Светоза-
рова. - М.: Музгиз, 1963.

У ворот, ворот батюшкиных. Русская народная песня. Обработка
М.Мусоргского

Шуберт Ф. Далекой.
Направник Э. На севере дуб одинокий.
Чайковский П. Что смолкнул веселия глас.

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н.Шелков. -
Л.: Учпедгиз, 1963.

Кюи Ц. Охотник и заяка. Тихой ночью.
Аренский А. Серенада.

Третий курс, VI семестр

Произведения для смешанного хора
(Четырехстрочное изложение)

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н.Шелков. -
Л.: Учпедгиз, 1963.

Давиденко А. Море яростно стонало.
Танеев С. Серенада.
Коваль М. Слезы.

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Полтавцев, М.Свето-
зарова. - М.: Музгиз, 1963.

Калинников В. Зима, приходит лето.
Гречанинов А. На заре.
Бородин А. Грезы.
Ипполитов-Иванов М. Ночь.
Сидоренко Т. Калистрат.
Шебакин В. Утес.

Салманов В. Избранные хоры без сопровождения. - Л.: Музыка, 1976.
21.1.1924. Пятнадцать ран.
Старый друг мой.
Как живете-можете?

Класичні хори українських авторів. - Київ, 1952.
Садоk вишневий коло хати. Обробка Б.Вахняніна.

Четвертый курс, УП-УШ семестры

Произведения для смешанного хора
(Четырехстрочное изложение)

Курс чтения хоровых партитур / Сост. И.Подтавцев, М.Светозаров. - М.: Музгиз, 1963.

Мельников И. Туча.

Гречанинов А. Над неприступной крутизной.

Танеев С. Альпы.

Лятошинский Б. Осень. Течет вода в синем море.

Хрестоматия по хоровой литературе. Вып. III. Хоровые произведения русских композиторов / Сост. С.Попов. - М.: Музгиз, 1951.

Калинников В. На старом кургане. Жаворонок.

Сахновский Ю. Ковыль.

Чесноков П. Теплится зорька.

Шамо И. Четыре хора без сопровождения на стихи И.Франко. - М.: Сов. композитор, 1959.

Шебалин В. Избранные хоровые произведения. - М.: Музгиз, 1956.

Казак гнал коня. Мать послала к сыну думы. Жаворонок.

Данькевич Г. Революция Гда. Из оратории "Жовтень". - Киев: Музфонд СССР, 1958.

Хрестоматия по чтению хоровых партитур / Сост. Н.Шелков. - Л.: Учпедгиз, 1963.

Дуранте Ф. Танец.

Мурадели В. Ответ на послание Пушкина.

Шопен Ф. Прелюд. Обработка для хора Н.Шелкова.

Хоры русских и советских композиторов на слова А.С.Пушкина. - М.: Музыка, 1986.

Егоров А. Царскосельская статуя.

Золотарев В. Вурдалак.

Калинников В. Элегия.

Гречанинов А. Памятник поэту.

В У-IX семестрах закрепляются знания и навыки, полученные на предыдущих курсах. Студенты исполняют многострочные хоровые партитуры с развитым голосоведением и хоры полифонического склада.

В работе концертмейстерского класса могут быть использованы сборники хоровых произведений:

Библиотека студента-хормейстера. - М.: Музыка, 1966-1986. - Вып. I-20.

Коваль М. Хоры без сопровождения. - М.: Сов. композитор, 1962. - 133 с.

Лятошинский Б. Хоры без сопровождения. - Киев: Муз. Україна, 1971. - 130 с.

Свиридов Г. Пушкинский венок: Концерт для хора / Слова А.Пушкина. - М.: Музыка, 1980. - 78 с.

Свиридов Г. Хоры без сопровождения. - М.: Музыка, 1975. - 63 с.

Стеценко К. Вибрані хорів творів. - Київ: Муз. Україна, 1967. - 48 с.

Танеев С. Избранные хоры / Сост. К.Ольхов. - 3-е изд. - Л.: Музыка, 1982. - 135 с.

Хоровая полифония / Сост. К.Дмитревская. - 2-е изд., испр. и доп. - Л.: Музгиз, 1968. - 175 с. (хоровые произведения).

Хрестоматия по хоровой литературе / Сост. С.Попов. - М.; Л.: Музгиз, 1951. - Вып. 2. - 340 с.

Хрестоматия по хоровой литературе / Сост. С.В.Попов. - М.: Музгиз, 1956. - 236 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Основные направления перестройки высшего и среднего специального образования в стране: Постановление ЦК КПСС и СМ СССР от 20 марта 1987 г. // Правда. - 1987. - 21 марта.

2. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики: Сб. статей / Под общей ред. Б.Натансона. - М.: Музыка, 1976. - С. 46-63.

3. Гинзбург Л.С. О музыкальном исполнительстве. - М.: Знание, 1972. - 631 с.
4. Готлиб А. Заметки о чтении с листа // Сов. музыка. - 1953. - № 3. - С. 104-107.
5. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - М.: Музыка, 1971. - 94 с.
6. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Музгиз, 1961. - 224 с.
7. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей / Ред.-сост. Н.Л.Фишман. - М.: Музыка, 1966. - С. 329-349.
8. Кречков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - Л.: Музыка, 1961. - 70 с.
9. Лубинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. - 80 с.
10. Мур Д. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. - М.: Радуга, 1987. - 428 с.
11. О работе концертмейстера: Учебно-метод. пособие / Ред.-сост. М.Смирнова. - М.: Музыка, 1974. - 160 с.
12. Полтавцев И., Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. - М.: Музгиз, 1965. - 296 с.
13. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе // Вопросы фортепианной педагогики: Сб. статей / Ред. В.Натансон. - М.: Музыка, 1976. - Вып. 4. - С. 134-146.

Учебное издание

ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР
В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ПО КУРСУ "КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС"

для музыкальных вузов

Составитель МИРОШНИКОВА Агнесса Анатольевна

Ответственный за выпуск В.И.Волохонович
Редактор О.И.Шпилёва
Технический редактор Т.Ф.Рыжикова
Корректор Е.В.Бланк

Подп. к печ. 24.05.90. Формат 60x84 1/16. Бумага тип. № 1.
Печать офсетная. Усл.печ.л. 1,63. Усл.кр.-отт. 1,63. Уч.-изд.л. 1,34.
Изд. № 1548. Тираж 200 экз. Зак. № 3264. Бесплатно.

Научно-методический кабинет по учебным заведениям
искусств и культуры.

252001. Киев, ул. К.Маркса, 1/3.

Харьковское межвузовское полиграфическое предприятие.
310093, Харьков, ул. Свердлова, 115.