

Министерство культуры Камчатского края
Краевое государственное бюджетное учреждение
дополнительного профессионального образования
работников культуры
«Камчатский учебно-методический центр»
*Ресурсный центр по работе с учреждениями
дополнительного образования*

СОГЛАСОВАНО:

Зав. учебной частью

_____ А. В. Поротникова

« ____ » _____ 2016 г.

УТВЕРЖДАЮ:

Директор

_____ Е. В. Гальянт

« ____ » _____ 2016 г.

**Дополнительная профессиональная программа
программа повышения квалификации**

«Мастерство концертмейстера в детской музыкальной школе»

Петропавловск-Камчатский
2016

Содержание

- 1. Пояснительная записка**
- 2. Общие положения.**
 - 2.1.1. Цель программы.
 - 2.1.2. Планируемые результаты освоения программы.
 - 2.1.3. Трудоемкость и срок освоения программы.
 - 2.1.4. Нормативные документы для разработки программы.
 - 2.1.5. Категория слушателей и требования к уровню их подготовки.
 - 2.1.6. Форма обучения.
 - 2.1.7. Промежуточная и итоговая аттестация.
- 3. Документы, регламентирующие содержание и организацию образовательного процесса при реализации программы.**
 - 3.1 Учебный план программы.
 - 3.2. Примерный календарный учебный график.
 - 3.3 Рабочая программа учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей).
- 4. Учебно-методическое обеспечение.**
 - 4.1 Рекомендуемая литература.
 - 4.2 Информационные средства обеспечения дисциплины.
Рекомендуемые информационные средства.
 - 4.3. Материально-техническое обеспечение курса.
- 5. Форма контроля.**
- 6. Фонд оценочных средств.**
- 7. Входные требования к слушателям.**
- 8. Выходные требования к слушателям.**

1. Пояснительная записка

Концертмейстер – самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе и школе искусств занимает почетное место. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Концертмейстер (нем.) – мастер концерта. Концертмейстер – музыкант, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах.

Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

2. Общие положения

2.1. Цель программы

Формирование профессиональных компетенций педагогических кадров учреждений дополнительного образования сферы культуры и искусства в соответствии с требованиями профессиональных стандартов.

2.2. Планируемые результаты освоения программы

- повышение уровня профессионального мастерства педагога-концертмейстера: приобретение новых знаний и компетенций;
- выявление, обобщение и распространение педагогического опыта, основанного на использовании современных педагогических технологий в образовательном процессе;
- повышение роли концертмейстера в учебном процессе;
- развитие творческой инициативы и активизация самообразования преподавателя;
- совершенствование методики обучения и воспитания.

2.3. Трудоемкость и срок освоения программы

Трудоемкость программы в соответствии с календарным учебным графиком и учебным планом составляет 75 академических часов.

Объем аудиторной учебной нагрузки обучающихся в неделю при освоении примерной программы за период обучения составляет 10-12 аудиторных часа, не включая самостоятельную работу.

Форма реализации программы – очная.

2.4. Нормативные документы для разработки программы

- Закон РФ «Об образовании» № 273-ФЗ от 29.12.2012 г.
- Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 июля 2013 г. № 499 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам»;
- Приказ Министерства культуры РФ от 12 марта 2012 г. N 158 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной программы в

области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе» (с изменениями и дополнениями).

2.5. Категория слушателей и требования к уровню их подготовки

Программа предназначена концертмейстеров и преподавателей учреждений дополнительного образования, имеющих специальное образование по профилю «Фортепиано».

2.6. Форма обучения

Форма обучения очная.

2.7. Промежуточная и итоговая аттестация

Итоговая аттестация проводится в форме круглого стола.

3. Документы, регламентирующие содержание и организацию образовательного процесса при реализации программы

3.1. Учебный план программы

Учебный план программы повышения квалификации

№ п/п	Наименование модулей, разделов, тем	Объем работы слушателя, ч.			Формы контроля
		Всего	Аудиторная работа		
			ЛК	ПЗ/ЛЗ	
1.	Индивидуальные консультации по работе концертмейстера в контексте введения профессиональных стандартов в детской музыкальной школе.	3	-	3	-
2.	Концертмейстер – специалист широкого профиля. Направления деятельности концертмейстера. Специфика работы концертмейстера с вокалистами, струнниками, народниками, духовиками. Работа	6	6	-	-

	концертмейстера в хореографии.					
3.	<p>Комплексная работа над музыкальным произведением. Общие черты и различия в работе сольного пианиста и концертмейстера:</p> <p>а) в союзе с композитором. Вопросы стиля и интерпретации. Работа с записями;</p> <p>б) строение музыкального произведения. Интонация – фраза - форма;</p> <p>с) секреты мастерства: штрих, динамика, темп. Работа над звуком; её величество педаль. Педаль в музыке разных стилей. Использование правой и левой педалей.</p>	6	6	-	-	-
4.	<p>Стилистика музыки эпохи Барокко. Расшифровка генерал-баса. Орнаментика в музыке разных стилей.</p>	6	6	-	-	-
5.	<p>Работа концертмейстера над исполнением оркестровых переложений. Работа с партитурой.</p>	6	6	-	-	-
6.	<p>Работа над словом в вокальной музыке.</p>	6	6	-	-	-

	Использование аналогичных принципов в инструментальной музыке. Чтение с листа и транспонирование на всех этапах обучения и в профессиональной деятельности концертмейстера.					
7.	Подготовка к концертным и конкурсным выступлениям. Психолого-педагогические аспекты деятельности концертмейстера.	8	8	-	-	-
8.	Практические занятия с учащимися ДМШ, ДШИ.	30	-	30	-	-
9.	Итоговая аттестация. Круглый стол-беседа.	4	-	-	-	4
10.	Итого	75	38	33		4

3.2. Примерный календарный учебный график

День	1 день	2 день	3 день	4 день	5 день	6 день	7 день
Объем аудиторных часов	10	12	10	10	11	11	11
Теоретические занятия	8	6	6	6	6	6	-
Практические занятия	2	6	4	4	5	5	7
Сам. работа	-	-	-	-	-	-	-
Зачет	-	-	-	-	-	-	4
Итого:	10	12	10	10	11	11	11

3.3. Рабочая программа учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей)

Тема 1. Концертмейстер – специалист широкого профиля. Направления деятельности концертмейстера. Специфика работы концертмейстера с вокалистами, струнниками, народниками, духовиками. Работа концертмейстера в хореографии.

Тема 2. Стилистика музыки эпохи Барокко. Расшифровка генерал-баса. Орнаментика в музыке разных стилей.

Тема 3. Комплексная работа над музыкальным произведением. Общие черты и различия в работе сольного пианиста и концертмейстера:

- d) в союзе с композитором. Вопросы стиля и интерпретации. Работа с записями;**
- e) строение музыкального произведения. Интонация – фраза - форма;**
- f) секреты мастерства: штрих, динамика, темп. Работа над звуком;**
- g) её величество педаль. Педаль в музыке разных стилей. Использование правой и левой педалей.**

Тема 4. Работа концертмейстера над исполнением оркестровых переложений. Работа с партитурой.

Тема 5. Работа над словом в вокальной музыке. Использование аналогичных принципов в инструментальной музыке. Чтение с листа и транспонирование на всех этапах обучения и в профессиональной деятельности концертмейстера.

Тема 6. Подготовка к концертным и конкурсным выступлениям. Психолого-педагогические аспекты деятельности концертмейстера.

Концертмейстерство – одна из тех профессий, где обязанности и способы действий не прописаны четко, оставляя за специалистом право их широкого выбора. Индивидуальный путь совершенствования в этом мастерстве и конечная его «планка» определяется специфическими особенностями характера и личными внутренними качествами каждого концертмейстера.

Выбирая эту профессию, нужно обладать многими *качествами*, во-первых, **желание выступать на сцене**, у концертмейстера не должно быть боязни сцены. Во-вторых, обязательно наличие такого умения, как схватывать на «лету» мелодии, «склеивать» пропущенные места, если вдруг солист пропустил какое-то место в пьесе, то есть **быть мобильным**. В-третьих, **любить общаться с людьми**, особенно важен союз концертмейстера и педагога. Неотъемлемое условие это **наличие технических резервов**: резерва беглости, резерва выносливости, резерва силы и т.д.

Умение слушать, играть с партнером – очень важная деталь профессионального мастерства концертмейстера. Пианист с детства привык к индивидуальным занятиям, как единственно возможной форме работы за инструментом и игра в ансамбле ставит его совершенно в другую плоскость работы. Естественное переживание музыки возникает в результате совместной игры партнеров, их взаимопонимания и согласия, что приводит к выводу о том, что «пианист – концертмейстер» **должен понимать и «чувствовать» любого партнера (солиста)**. Ведь насколько бы не был хорош солист, если ему аккомпанирует не очень грамотный концертмейстер – ничего хорошего не будет.

Специфика сольной и концертмейстерской работы весьма различна, хотя и не следует полностью разделять эти две области. Прежде всего, нужно научиться хорошо владеть роялем. «Плохой пианист, – пишет Е.М. Шендерович, – никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых

соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента». [3] Шендерович Е.М. писал: «Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что нетрудно назвать многих солистов-пианистов, крупных концертантов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента, однако абсолютно не проявивших себя в амплу солиста».

Концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Солист и пианист-аккомпаниатор в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Иногда именно на пианисте-концертмейстере лежит задача претворения в жизнь замысла композитора.

Почти все выдающиеся композиторы писали ансамблевую музыку и часто играли в ансамбле без чувства ущербности к своему пианистическому дарованию. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем (баритон), Мусоргского с певицей Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф.

Немного из истории термина «концертмейстер» и «аккомпаниатор».

В 19 веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпанемента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М.Мусоргского,

В.Сафонова, Ф.Блюменфельда. Великие советские пианисты К.Игумнов, А.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, С.Рихтер, Г.Гинзбург, а в наши дни Ланг Ланг, Б.Березовский, Н.Луганский и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов - ансамблистов. Выдающийся английский пианист Дж. Мур выступал аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д.Фишер-Дискау, Э. Шворцкопф, Э. Минухин.

Со временем исторически объективные процессы обусловили *тенденцию узкой специализации*. В средних и высших музыкальных заведениях открылись классы концертмейстерского мастерства, что во многом сказалось на разделении сольной и ансамблевой деятельности пианистов. Появилась возможность достичь впечатляющих результатов не только в сольном, но и в ансамблевом, в частности, аккомпаниаторском искусстве. Доказательство тому – выдающаяся творческая практика замечательных пианистов-концертмейстеров М.Бихтера, С.Давыдовой, М.Карандашовой, А.Ерохина, В.Ямпольского, Е.Шендеровича, В.Чачаева и др.

В настоящее время в России стали проводиться конкурсы-фестивали концертмейстеров, на которых, помимо состязаний музыкантов, обсуждается проблема несоответствия сложнейших задач, стоящих перед концертмейстером, и того места, которое по большей части отводится аккомпаниаторам, а также диспропорции в уровне оплаты музыкантов. А в 2003 году учреждена Региональная Общественная организация *Гильдия пианистов-концертмейстеров*. Гильдия занимается вопросами социального и творческого статуса профессии, организацией концертов, помощью в трудоустройстве, поддержкой конкурсов и фестивалей, проведением мастер-классов, лекций и открытых уроков в рамках «Школы концертмейстерского мастерства», с участием крупнейших российских и зарубежных специалистов. Вступить в нее может любой концертмейстер.

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности специально посвящены исследования Н.Крючкова «Искусство аккомпанемента как

предмет обучения», А.Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» и Е.Шендеровича «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Немало ценного материала, в том числе практических советов концертмейстерам содержится в книге Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор». Полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами, и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержатся в статьях Л.Живова, Т.Чернышовой, Е.Кубанцевой, И.Радиной. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок. При этом внимание обращается на содержание, композиционную структуру, характер фактуры, особенности поэтического текста, специфичность партии певца.

Статьи об особенностях работы концертмейстера с солистами-инструменталистами – единичны. Но, тем не менее, они существуют. Так о концертмейстере в классе струнных смычковых инструментов ведут речь Е.Шендерович, С.Урываева, Г.Брыкин.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в колледжах, школах искусств и вузах занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить учащегося к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность.

Прежде всего, концертмейстер должен ***владеть инструментом на должном уровне*** – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией соло и партией аккомпанемента.

Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений:

- «организовать» партитуру;
- «выстроить вертикаль»;
- выявить индивидуальную красоту солирующего голоса;
- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;
- «дать» дирижерскую сетку.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трех-строчную и много-строчную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного. Специфика работы концертмейстера состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть *«универсальным» музыкантом.*

Знания и умения, необходимые концертмейстеру для профессиональной деятельности:

- владение навыками игры в ансамбле;
- играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого;
- умение читать и транспонировать на полутон и тон вверх и вниз, транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами;

- знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей – для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха;
- умение играть клавиры (концертов, опер, кантат и др.) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментровки каждой эпохи и каждого стиля;
- умение переключать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- знание основных дирижерских жестов и приемов, умение читать четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию; для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, немецкого, французского языков, знание основных правил произношения слов на этих языках, в первую очередь – окончаний слов, особенности фразированной речевой интонации;
- знание штрихов и особенности звукоизвлечения (артикуляции) солистов-инструменталистов;
- знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомленность об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии;

- знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гусях, балалайке, домре;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений, подобрать аналогии с другими видами искусства.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, прослушиванию их в записи и на концертах.

Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, чтобы найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем участником *второплановым*. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится ***приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста***. Трудность еще в том, чтобы при этом необходимо сохранить свой индивидуальный облик.

При всей многогранности деятельности концертмейстера *на первом плане* должны всегда находиться *творческие аспекты и музыка* как таковая. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей; активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Концертмейстер должен обладать рядом психологических качеств:

1. Внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и каким образом делают пальцы, как используется педаль, пока *слуховое внимание* занято звуковым балансом (которое представляет первооснову ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста, *Ансамблевое внимание* – следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

2. Мобильность, быстрота и активность реакции.

Концертмейстер должен владеть навыком мобильности, быстроты и активности реакции. В случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

3. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных «неполадок», происшедших на эстраде, он

должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Работа концертмейстера предполагает наличие у пианиста ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств. А вследствие того, что концертмейстер очень часто осуществляет разбор с учащимися нового учебного репертуара, то помимо всех перечисленных знаний требуется еще **педагогический такт и интуиция**.

В концертмейстерском классе, как и в классе специального фортепиано, следует ставить *весь комплекс исполнительских задач*, но при этом необходимо подчеркнуть, что партия фортепиано в аккомпанементе является не самодовлеющей, а **подчиненной законам ансамблевого исполнения**, и, вместе с тем, служит не только гармонической и ритмической опорой солисту, но и способствует раскрытию содержания исполняемого произведения.

Обучение концертмейстерскому мастерству предусматривает приобретение учащимся ряда знаний и навыков в результате которых учащийся должен:

- уметь аккомпанировать певцам на концертной эстраде и на репетициях;
- получить опыт концертмейстерской работы по разучиванию с вокалистами оперных партий;
- знать в достаточно широком объеме вокальную (оперную и концертно-камерную) литературу;
- уметь аккомпанировать с листа в транспорте;
- уметь играть с дирижером и читать хоровую партитуру;
- уметь аккомпанировать инструменталистам: получить представление о различиях аккомпанемента в зависимости от специальности солиста или иллюстратора;
- изучать музыкальную литературу разных эпох, стилей и жанров.

В курсе обучения учащийся приобретает понимание о профессии концертмейстера, многообразии форм ее применения:

он – пианист, дирижер, педагог-репетитор, художественный руководитель ансамбля, менеджер, психолог, а при знании и понимании вокала может даже преподаватель пение певцам-любителям.

А так же навык игры в ансамбле большое количество разнообразных произведений с привлечением к репетициям и концертным выступлениям иллюстраторов разных специальностей.

За время обучения студент должен накопить значительный репертуар, включающий оперные сцены и арии, романсы и другую вокальную литературу, аккомпанементы инструментальных произведений, сочинения для хора с сопровождением. (в вузах бытуют так называемые «списки»). Этот репертуар необходим в дальнейшем для его профессиональной деятельности как концертмейстер, знание его значительно облегчает начало самостоятельной работы.

Работа педагога класса аккомпанемента и концертмейстера в инструментальных классах, связана с различными возрастными категориями учащихся ставит проблему психологического свойства и сталкивает их с рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью. Знание психофизических особенностей учащихся значительно упрощает коммуникативное общение между преподавателем (концертмейстером) и учащимся, как студентов вуза, так и детьми.

Одним из предметов, входящих в учебный план ДМШ, является концертмейстерство.

Основными задачами этого курса являются:

1. Пробуждение интереса к концертной деятельности.
2. Формирование навыков ансамблевого музицирования, а также выступления на публике в роли аккомпаниатора, а не солиста.
3. Преодоление психологически-негативного фактора – страха перед сценой.
4. Развитие способности слышать себя и параллельно слушать своего партнера.

5. Развитие у учащихся (в первом приближении) навыков чтения с листа.

Учет психологических особенностей детей разных возрастных групп повышает эффективность преподавания. Это важный аспект, требующий постоянной корректировки из-за изменяющихся условий жизни. Остановимся на этом немного подробнее.

Младший школьный возраст (с 6-7 до 9-10 лет) определяется важным внешним обстоятельством в жизни ребенка – поступлением в школу. До школы индивидуальные особенности ребенка могут не мешать его естественному развитию, так как эти особенности принимаются и учитываются близкими людьми. В школе происходит стандартизация условий жизни ребенка, в результате выявляется множество отклонений от его естественной формы поведения: гиперактивность, гипертормозимость, или, наоборот, выраженная заторможенность. Эти отклонения ложатся в основу детских страхов, снижают волевою активность, вызывают угнетенные состояния и т.д. Ребенку предстоит преодолеть навалившиеся на него испытания.

Как пишет В. В. Давыдов, «младший школьный возраст – это особый период в жизни ребенка, который выделился исторически сравнительно недавно. Его не было у тех детей, которые вообще не посещали школу, его не было и у тех, для кого начальная школа была первой и последней ступенью образования. Появление этого возраста связано с введением системы всеобщего и обязательного неполного и полного среднего образования».

Новая социальная ситуация развития вводит ребенка в строго нормированный мир отношений и требует от него организованной произвольности, ответственной за дисциплину, за развитие исполнительских действий, связанных с обретением навыков учебной деятельности, а также за умственное развитие. Таким образом, новая социальная ситуация ужесточает условия жизни ребенка и выступает для него как стрессогенная. У каждого ребенка, поступившего в школу, повышается психическая напряженность. Это отражается не только на

физическом здоровье, но и на поведении ребенка [17]. Учебная деятельность предъявляет очень большие требования к психике ребенка. Эмоциональные переживания приобретают более обобщенный характер, происходит развитие воли – формируется способность сосредоточивать внимание на малоинтересных вещах. [10, с.77].

Подростковый возраст – остро протекающий переход от детства к взрослости, в котором выпукло переплетаются противоречивые тенденции. Для подростков характерна недостаточная устойчивость переживаний, повышенная чувствительность к тому, как относятся к ним окружающие, их «ранимость», выражающаяся в обидчивости, упрямстве, вспыльчивости, а иногда в грубости и резкости. С одной стороны, для этого сложного периода показательны негативные проявления, дисгармоничность в строении личности, свертывание прежде установившейся системы интересов ребенка, протестующий характер его поведения по отношению к взрослым. С другой стороны, подростковый возраст отличается и множеством положительных факторов: возрастает самостоятельность ребенка, более разнообразными и содержательными становятся отношения с другими детьми, взрослыми, значительно расширяется сфера его деятельности и появляются интересы, которые и нужно правильно оценить, может быть даже предвосхитить и направить. Тот факт, что ребенок оказался в ДМШ, замечательное условие, которое педагог должен использовать, чтобы сформировать у ребенка правильные оценки в музыкальном искусстве, направить его творческий потенциал в нужное русло.

Подростковый период отличается выходом ребенка на качественно новую социальную позицию, в которой формируется его сознательное отношение к себе как к члену общества [11,с.84].

Важнейшей особенностью подростков является постепенный отход их от прямого копирования оценок взрослых к самооценке, все большая опора на внутренние критерии. Представления, на основании которых у подростков

формируются критерии самооценки, приобретаются в ходе особой деятельности – самопознания. Основной формой самопознания подростка является сравнение себя с другими людьми: взрослыми, сверстниками. Подростки, особенно мальчики, начинают стесняться открытого проявления своих чувств к родителям. Нередко они их прикрываются демонстративной грубостью, независимостью, снисходительностью и пренебрежительностью. У младшего подростка заметно проявляется стремление к самостоятельности и независимости. Тенденции эти связаны с началом интенсивного физического и физиологического созревания.

Существуют педагогические методики, которые мы все хорошо знаем (аккомпанирование, чтение с листа, слушание музыки и др.) и есть и психологические методики (психогимнастика, игры на внимание, дыхательная гимнастика, элементы арт-терапии).

Для преодоления учеником психологически-негативного фактора (страха перед занятием, преподавателем, неуверенностью перед исполнением музыкального произведения) на занятиях концертмейстерства можно **использовать элементы арт-терапии**. Информация об использовании психологических техник в музыкальном образовательном процессе и учете психологических особенностях детей разного возраста была получена на консультациях с психологом.

Арт-терапия – самостоятельное направление в лечебно-коррекционной и профилактической работе, основанное на художественном творчестве [19].

Метод арт-терапии можно отнести к наиболее древним и естественным формам коррекции эмоциональных состояний, которым многие люди пользуются самостоятельно – чтобы снять накопленное психологическое напряжение, успокоиться, сосредоточиться.

Упражнения, позволяющие невербально выразить широкий круг различных мыслей, чувств, эмоций способствуют

укреплению психического здоровья. К достоинствам арт-терапии можно отметить следующие моменты:

- доступность для всех возрастов;
- опору на творческое начало и здоровый потенциал каждого человека;
- многообразие форм работы (как индивидуальной, так и групповой);

Примеры арт-терапии: учащимся предлагается использовать акварельные краски, нарисовать свое настроение, отобразить свое отношение к предмету и после описать свои чувства, возникшие в процессе выполнения упражнения. Психологическая техника использовалась перед началом и в конце занятия, в начале учебного года и по окончании предмета. За основу интерпретации были взяты психологические характеристики цветов, предложенные М. Люшером [18].

Основные цвета и их символическое значение:

Синий цвет – символизирует спокойствие, удовлетворенность, нежность и привязанность.

Зеленый цвет – символизирует настойчивость, самоуверенность, упрямство, самоуважение.

Красный цвет – символизирует силу воли, активность, агрессивность, наступательность, властность, сексуальность.

Желтый цвет – символизирует активность, стремление к общению, любознательность, оригинальность, веселость, честолюбие.

Дополнительные цвета и их символическое значение:

Фиолетовый, коричневый, черный, серый – эти цвета символизируют негативные тенденции: тревожность, стресс, страх, огорчение.

Цветовые предпочтения в рисунках определяют показатель эмоциональное состояние испытуемых. Если наблюдается преобладание темных, агрессивных тонов, это означало тревожность и напряжение. Вполне возможно, это было связано с неуверенностью и беспокойством перед исполнением. Отсутствие красок может рассматриваться как показатель застенчивости, вялости.

Дыхательную гимнастику успешно можно применять в практических целях.

Успокаивающее дыхание (задержка после выдоха) полезно использовать, чтобы погасить избыточное возбуждение и нервное напряжение, например на концерте, конкурсах, экзаменах, перед публичным выступлением. Оно может нейтрализовать нервно-психические последствия конфликта, снять «предстартовое» волнение и помочь расслабиться перед сном, являясь в этом случае простым, но эффективным средством против бессонницы.

Мобилизирующее дыхание (задержка на вдохе) – это как бы зеркальное отражение успокаивающего дыхания: изменяются не выдохи, а вдохи; дыхание задерживается не после выдоха, а после вдоха. Мобилизирующее дыхание помогает преодолеть вялость и сонливость при утомлении, способствует быстрому и безболезненному переходу от сна к бодрствованию, мобилизации внимания.

Поэтому целесообразно «вооружить» дыхательной гимнастикой учащихся ДМШ, как верным и доступным средством управления психическим и функциональным состоянием.

Важным моментом при обучении школьников является правильный **подбор учебного репертуара**. Ориентиром может служить эмоциональное состояние каждого ребенка, учет типа его нервно-физиологического характера. Присутствие в репертуаре разнохарактерных произведений может способствовать как снятию эмоционального напряжения, так и повышению общего психологического тонуса.

Кроме того, при подборе репертуара надо учитывать собственные пожелания учащегося и предоставлять, по возможности, выбор для того, чтобы он был заинтересован в разучивании изучаемого произведения.

Выступление певца и концертмейстера – это **единый, целостный процесс**. Только условно можно представить себе раздельное существование вокальной и инструментальной партий. Разбирая фортепианную партию, можно легко

установить, что она состоит из сольных эпизодов, «чистого» аккомпанемента (ритмической и гармонической поддержки) и равноценного партнерства в ансамбле с исполнителем-солистом. Концертмейстер-пианист – это, таким образом, и солист, и равноправный ансамблист, и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства.

Концертмейстер – это не только пианист, выступающий с певцом, но и музыкант, изучающий с ним оперную партию или другие вокальные сочинения.

В процессе совместной с певцом работы над вокальной музыкой постепенно происходит постепенное ***приобщение пианиста к проблемам вокала***. Это, в свою очередь, обогащает исполнительскую манеру концертмейстера. Постоянное вслушивание в вокальную партию даст пианисту возможность улучшить (обогатить) и свою партию. Концертмейстер воспринимает певческую манеру интонировать интервал, как бы преодолевая расстояние; привычка, аккомпанируя, следить за дыханием придает органичность фразировке. Недаром А.Г. Рубинштейн всегда советовал своим ученикам слушать хороших вокалистов.

Работая с вокалистами, концертмейстер получает сведения о классификации певческих голосов, их тесситуре и диапазоне, подвижности, выразительности, о значении дыхания и цезур, о дикции.

В преддверии работы над вокальным сочинением с певцом концертмейстеру необходимо:

- тщательно разучить свою партию, уметь исполнять ее и слушать без солиста;
- играя, слушать воображаемого солиста, пропевая сольную партию как бы «внутри себя».
- играть партию солиста;
- играть и самому петь партию солиста;
- играть собственную партию аккомпанемента и партию солиста одновременно.

Если вы педагог концертмейстерского класса, можно посоветовать следующие формы обучения навыкам работы над вокальными сочинениями:

1. Учащийся играет, педагог поет.
2. Учащийся поет, педагог играет.
3. Учащийся играет партию солиста, педагог — партию фортепиано и наоборот.

Большое значение при разучивании аккомпанемента приобретает интерпретация фортепианного **вступления и заключения** вокального произведения, а также сольных фортепианных проигрышей. Концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения.

В игре концертмейстера большая роль принадлежит мелодическому **движению басового голоса**, который должен быть динамически выстроен и точно следовать за вокальной партией. От его выразительности зависит характер и качество звучания в целом.

Природа вокального звука совсем иная, чем у фортепиано. Звук у вокалиста может динамически развиваться, а фортепианный звук угасает. Но надо стараться **приблизиться по звучанию** к тембру и звуку вокальному, соблюдая звуковой баланс. От точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, а мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковидению. Вокальность, песенность, естественность — это главное в игре концертмейстера с вокалистами. Широкий интервал надо играть так же, как поет вокалист, чуть шире, как бы немного опаздывая. (Ход вокальной мелодии на большой интервал всегда свидетельствует о большом эмоциональном сдвиге).

Для создания целостного музыкального образа концертмейстеру необходимо отработать все технические трудности, продумать аппликатуру, педализацию, исполнительские приемы, динамику.

Длительное пребывание в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера так называемый «вокальный слух», учит «вокально» мыслить. Манера подачи звука, ровность звуковедения – все должно быть в поле зрения концертмейстера.

Концертмейстер должен **владеть разнообразной звучностью**, в том числе приёмом legato, обладать большими виртуозными возможностями.

Е.Кубанцева выделяет **несколько этапов работы** концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения:

- предварительно зрительное прочтение нотного текста, создание музыкально-слухового представления;
- первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком
- с совмещением вокальной и фортепианной партий;
- ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал;
- выявление стилистических особенностей сочинения;
- отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей;
- выучивание своей партии и партии солиста;
- анализ вокальных трудностей;
- постижение художественного образа сочинения, составление исполнительского плана;
- правильное определение темпа, нахождение выразительных средств, понимание важности динамики;
- проработка и отшлифовка деталей;
- репетиционный процесс в ансамбле с солистом;
- воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

При работе концертмейстера с вокалистом необходимо разучить партию солиста **так же хорошо, как свою**. Только в этом случае можно говорить о создании единого музыкального образа.

Играя в ансамбле, важно наметить **общий исполнительский план**, и следовать ему.

Пианист-концертмейстер должен **следить за точностью** воспроизведения звуковысотного и ритмического рисунка

мелодии, чистотой интонации, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Концертмейстер, понимающий вокальную специфику, занимается расстановкой дыхания певца, исходя из задачи построения фразы, обращает внимание на «выпуклости фразировки», разбирает содержание произведения и находит его музыкальный образ. Таким образом, он вместе с певцом **создает высокохудожественный ансамбль**.

Одна из основных проблем артистического перевоплощения концертмейстера и основное условие ансамблевого исполнения – умение **слиться с намерениями солиста** и естественно войти в концепцию произведения. В основе мелодии лежит интонационное высказывание певца, сопровождение же представляет собой совокупность различных задач: характеризует состояние героя, его настроение, раскрывает внутренний мир человека, может передать внешнюю обстановку, всевозможные изобразительные моменты. Концертмейстер должен улавливать все интонационные тонкости своего партнера и следовать за ним. Чем интонационно богаче исполнение, тем ярче художественный образ.

Большое значение имеет вступление или начальные аккорды, которые должны настроить певца, помочь ему справиться с волнением, увлечь его эмоционально. Надо стараться передать свою инициативу вокалисту, **воспитать у него восприимчивость к звучанию фортепианной партии**, особенно на концертах.

Концертмейстер является как бы посредником между педагогом-вокалистом и певцом и со временем хорошо разбирается в вокальных установках педагога. В процессе работы концертмейстер и вокалист проходят ряд стадий в разучивании произведений, отрабатывают отдельные эпизоды, интонации, фразы. Мастерство концертмейстера в вокальном классе требует разносторонних музыкальных дарований, знаний особенностей певческих голосов.

Выбор вокальных произведений должен соответствовать основным критериям, таким как: художественная ценность,

доступность, педагогическая целесообразность, развивающая направленность. Также нужно чувствовать тонкую грань, через которую не следует переходить в силу неподготовленности или неопытности обучаемого, дабы не переоценить возможности студента и не выбрать для него репертуар, превосходящий его возможности. Результатом пения непосильных, эмоционально насыщенных, широких по диапазону и сложных в музыкальном отношении произведений, исполнение которых требует высокого вокального мастерства и значительной культуры, является большой, часто непоправимый вред. Главным образом это сказывается на наиболее талантливых людях, так как их вокальная и эмоциональная одаренность позволяют им брать за самые трудные вокальные произведения и гарантируют им успех в публичных выступлениях. В итоге певец форсирует и портит свой голос, он начинает переоценивать как свои вокальные данные, так и свои исполнительские возможности. Он приучается поверхностно, формально относиться к изучению художественных произведений. Посильным и полезным для данного певца должно считаться лишь то вокальное произведение, художественную сущность которого данный певец может осознать и полноценно выявить, то есть такое произведение, которое он сможет хорошо исполнить.

В самом начале работы концертмейстер ***должен предоставить возможность услышать произведение в целом.*** Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, сопровождая себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы учащийся с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения.

Вокальную партию лучше ***разучивать*** по фразам, предложениям, периодам. Вначале пианист должен либо сыграть ее на инструменте или напеть мелодию, либо сыграть вместе с

аккомпанементом, упростив его, например, играя только бас (бас + мелодия).

Работа над кантиленой и умением петь legato.

Владение кантиленой является основой вокального мастерства. Кантилена предназначена решать различные художественные задачи, она выражает обычно сильные и глубокие чувства. Звучание кантилены должно быть протяженным и динамически выстроенным. В кантилене обычно возрастает сила эмоций. Кантилена – основа бельканто. **Белькáнто** (итал. *bel canto* — «красивое пение») – техника виртуозного пения, которая характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, непринужденным звукоизвлечением, красивой и насыщенной окраской звука, выровненностью голоса во всех регистрах, легкостью звуковедения, которая сохраняется в технически подвижных и изощренных местах мелодического рисунка. В бельканто голос — это инструмент певца.

При пении кантилены дыхание не должно быть поверхностным. Концертмейстер должен следить за выполнением данных педагогом-вокалистом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает ***пению кантилены***. Стремясь к логическим точкам опоры, певец должен объединять звуки, вести их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Работа над кантиленой неразрывно связана с работой над ***правильным произношением гласных***. Протяженность гласных очень важна для вокалиста. Гласную нужно пропевать до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить к следующей гласной. Тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не кончатся ими. Такая тренировка помогает в пении legato, хотя от этого на первых порах страдает дикция, так как в дикции большая роль отводится согласным. В дальнейшем, когда ученик научится петь, не пропуская ни одной «не пропеты» гласной, то сможет больше внимания обратить на согласные, которые больше не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее.

Очень важно умение петь legato на фоне стоккатного аккомпанемента, когда певец как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии рояля. При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу.

Дыхание в вокале.

Следует знать, что если процесс дыхания в жизни осуществляется произвольно, то в пении он сознательно регулируется. Спокойный, умеренный по количеству глубокий вдох, небольшая задержка перед началом звука, плавная подача дыхания и умение его распределять – вот те всегда необходимые принципы дыхания, которыми следует пользоваться в работе с учащимися.

Различные по характеру произведения требуют различного дыхания. Дыхание также меняется при смене темпов. Певец по-разному дышит, исполняя русские народные протяжные песни («Волга-реченька») или быстрые и энергичные («Попутная песня» М.И.Глинки). Дыхание всегда расходуется по-разному: если мелодия плавная, интервалы удобны, дыхание берется экономно и его достаточно на большую музыкальную фразу. Если же фраза содержит неудобные интервалы, запас дыхания у певца может иссякнуть раньше.

Искусство аккомпаниатора заключается в том, чтобы верно ощущать ***запас дыхания у певца***. Если певец хорошо владеет дыханием (при нормальном самочувствии), то пианист должен играть свою партию в установленном ранее темпе. Если же он ощущает, что у солиста дыхание короче, то лучше чуть ускорить темп, но только так, чтобы это вынужденное ускорение не было бы слишком заметным. Здесь обычно действует тот же закон, что и в сольном фортепианном исполнении: всякое ускорение вызывает необходимость в последующем замедлении. Поэтому концертмейстер, давая певцу возможность свободно излагать музыкальную фразу, должен контролировать его, следить, чтобы все замедления и ускорения не нарушали логики художественной соразмерности в исполнении, и чтобы новое

дыхание приурочивалось к концу фразы или к знакам препинания.

На длинных нотах певец, взяв такой звук, особенно если на нем фраза не заканчивается, должен чувствовать себя спокойно, удобно, знать, что пианист поможет ему закончить фразу. Иногда певец стремится как бы закрепиться на удачно взятом звуке, тогда концертмейстер должен рассчитать, когда ему начать замедление, чтобы закончить фортепианную партию не раньше и не позже солиста, а вовремя.

Для малоопытного концертмейстера большие трудности в вокальной музыке представляет **агогика**. Агогика интонаций в вокальной музыке встречается очень часто. Она является одним из основных средств выразительности, при помощи которого отражается содержание вокального сочинения. В агогике проявляется индивидуальное ощущение, эмоциональность и индивидуальность исполнителя, и концертмейстер должен быть готов к любым отклонениям от темпа. Но все замедления и ускорения не должны приводить к смене темпа в целом. Для концертмейстера агогические отступления солиста не должны быть неожиданностью. Нужно понять их логику и эмоционально-смысловую оправданность.

Вокальная динамика.

Для начинающего вокалиста **пение *piano*** представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и сбавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Ученик еще не достаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и *piano*. Но относительное распределение звучания, безусловно, необходимо. Следует объяснить ученику, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах – тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним тонам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает. Типичная ошибка молодых певцов - петь последний звук фразы или слова – громко, не смягчая его, хотя это часто неударный слог, слабая доля.

Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить.

Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно *распределять силу звука* на протяжении всей песни или романса. Начинающие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать певцу, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос. Следует объяснить ученику, как постепенно готовить кульминацию.

Концертмейстер также должен уделять большое внимание диапазоном силы звучания, от *pp* до *ff*. Динамические нарастания и спады, внезапные *f* и *p* служат раскрытию художественного образа. Надо учитывать меру звучания, аккомпанируя разным голосам: лирическому сопрано или драматическому тенору. Когда выступаешь с басом или баритоном, то необходима мощная поддержка.

Выразительные возможности интонации.

Выразительная интонация – что это и отчего она зависит?

Как и в речи: определить основную мысль, сообщить основную эмоциональную информацию самым лучшим способом. Интонация (intone) произносить на распев. Интонация – носительница музыкального содержания (по Асафьеву) в отличие от речи, где смысловая нагрузка лежит на слове, а интонация (произнесение его) второстепенно.

Важна роль выразительных отношений тонов друг с другом, тоновое напряжение. В мелодии найти интонационное зерно. Интонация – ядро музыкального образа, от нее зависит содержательность исполнения (Игумнов). Любой интервал имеет степень напряженности. Мелодический рисунок воспринимается через сопротивляемость, упругость интервалов его составляющих. Мелодия должна быть пережита.

Выразительное интонирование на любом музыкальном инструменте подразумевает не столько способ извлечения тонов

самих по себе, сколько способ их сопряжения – слияния в мотивы, фразы, предложения.

В пении выразительное интонирование зависит от осмысленности произнесения слов, от качественного соединения звуков.

Последний звук фразы или слова нужно обязательно смягчать, так как часто он приходится на слабую долю. Уделять внимание правильному исполнению лиг и задержаний.

Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. **Неточная интонация** у вокалистов может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Неточная интонация может быть связана не только со слухом, но и с отсутствием вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкие гласные, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца – все эти причины могут влиять на неточность интонации.

Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами и др. Таких способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии. Подробно на способах разучивания концертмейстера с певцом интонационно и ритмически трудных мест мелодии останавливается известный педагог и концертмейстер Е. Шендерович.

Работа над ритмом.

Одной из серьезных проблем для начинающего певца часто является ***ритмическая сторона*** исполнения. Он еще

недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать вокалиста от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи ее», - но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если певец не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать вслух или про себя, а не только запоминать музыку на слух. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит при дальнейшем исполнении. Нужно следить за тем, чтобы ритмически сложные места солист пел точно, а не приблизительно. Все точки, паузы, ферматы также должны быть в сфере внимания концертмейстера, так как они тоже являются средствами выразительности. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится ритмически просчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Пианист должен помочь певцу расчленить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы почувствовать внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Работа над литературным текстом.

При разучивании вокальных партий с певцами концертмейстер, играя фортепианное сопровождение, следит не только за интонацией и ритмической четкостью исполнения партии певцом, но и за правильностью, осмысленностью и дикционной **четкостью произношения текста**. Особенность вокальной литературы – наличие

словесного текста. Поэтому особое внимание уделяется вопросу *синтеза музыки и литературного текста*.

Дж. Мур пишет – «Именно аккомпаниатор соединяет слово с музыкой». При разрешении спорных моментов в работе над выяснением содержания литературного текста произведения следует подчеркнуть определяющую роль музыки.

Текст помогает уяснить художественную задачу произведения. В работе над текстом необходимо, прежде всего, почувствовать его основное настроение. Уже в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать ее вычурной, неестественной.

Необходимо исходить из смысла и характера музыки и в работе над осмысленной вокальной фразировкой. Это особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры.

Если работа над текстом проведена правильно, то устраняется проблема забывания слов в самых неожиданных местах. Рекомендация сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией – важный момент.

Литературное слово обладает способностью диктовать и пианисту его исполнительские решения. Говоря об исполнении одной из песен Г.Вольфа, Дж. Мур пишет следующее: «... я думаю об этих *словах*, уже когда играю вступление, потому что они не только дают мне плавный *ритм* – эти слова вместе с музыкой, сопровождающей их, согревают мне сердце и, надеюсь, *сообщают тону теплоту*».

В процессе работы перед певцом надо ставить ***драматургическую задачу***, стараться понять эмоциональный смысл и внутренний подтекст вокального произведения.

Педагог и концертмейстер должны разбудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные

возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Работа над дикцией

Нередко вокалист поет правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Вокалист должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными.

Воспитание вкуса

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика с различными ***музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус***. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом.

Концертмейстер предостерегает начинающего певца от бессмысленных ***жестов во время пения***. Лишние движения у певца легко превращаются в привычку и выдают его физическую (вокальную) скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем она будет сдержаннее, тем уместнее и выигрышней для солиста.

Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости. Выдающийся певец-музыкант А.Л.Доливо писал о своей совместной работе с концертмейстером: «Певец и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени

оценить это музыкальное содружество. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и выгоднее певцу, ибо сознание, что с ним его надежный, чуткий друг, придает ему силы». Чувствовать певца как себя, обладать способностью к перевоплощению – одна из задач концертмейстера при работе с вокалистами.

Специфика работы концертмейстера в дирижерско-хоровом классе выявляет следующие особенности.

1. Освоение большого объема изучаемого материала. Часть работы в других классах проходит без фортепиано, где присутствие концертмейстера необязательно (распевки у вокалистов, сольные опусы у инструменталистов). В дирижерско-хоровом классе все сочинения, изучаемые в классе, идут в сопровождении аккомпанемента.
2. Немалая часть репертуара проходится для ознакомления и читается пианистами с листа. Доля сочинений, которые студент (дирижер-хоровик) исполняет с хором, невелика, большая часть произведений идет в сопровождении аккомпанемента, где концертмейстер замещает хор. Поэтому для получения художественного результата важен высокий уровень музыкально-исполнительской квалификации пианиста, так как именно звучание хоровой партии в исполнении концертмейстера влияет на слуховые представления студента дирижера-хоровика.
3. Создание психологического комфорта на занятиях, позитивного настроения. Учет особенностей возраста учащихся.
4. Направление и поддержка студента, при этом предельно деликатное поведение, без навязывания своей воли, и подавления творческой инициативы незрелого музыканта.

Особенности концертмейстера в хоровом классе предполагают **совмещение нескольких видов исполнительской деятельности**: пианиста-солиста, ансамблиста и оркестрового музыканта, каждый из которых должен владеть комплексом определенных навыков. К роли солиста пианистов готовят с детства. Ансамбль – это умение приспособить свою индивидуальность к другому человеку, обеспечить слаженность и стройность интерпретации. В хоровом классе

концертмейстеры должны быть не только слаженным дуэтом, но и понимать намерения дирижера, играть «по руке». Этот навык приобретается в процессе работы.

Еще одна специфика – **использование в работе несколько видов нотных текстов**. Хоровые партитуры, переложения сочинений для хора в сопровождении оркестра (клавиров опер, кантаты, симфонии с хором), переложения оркестровых фрагментов (увертюры, антракты).

Умению читать хоровые партитуры при обучении пианиста не уделяют значительного внимания. Овладение этим навыком происходит непосредственно в процессе работы, распределения нотного материала между руками (партия тенора переносится на октаву ниже!).

Существует проблема слияния хоровой партии при исполнении на рояле. Поэтому важно уметь выделить нужные голоса партитуры, как при игре фуги, утрируя динамику. Разница между динамикой в хоре и на рояле может существенно отличаться.

При игре клавиров необходимо добиваться **максимально приближенного звучания рояля к оркестру**. В этом отличие от фортепианной транскрипции. При создании переложений авторы не учитывают фактор пианистического удобства. Поэтому в поисках удобных вариантов исполнения большинство концертмейстеров прибегают к своей адаптации клавиров. (Шендерович «О преодолении пианистических трудностей в клавирах»). При чтении с листа клавиров процесс адаптации упрощается. Но для экзамена концертмейстер делает новое переложение, чтобы обеспечить большее приближение к оркестровому звучанию.

Кроме того необходимо заметить, что работа педагога, студента и концертмейстера должна быть гармоничной и слаженной. От этого зависит эффективность в работе.

Наряду с общими требованиями, предъявляемыми к концертмейстеру (умению читать с листа, играть, не глядя на клавиатуру, внимательно следить за партией солиста или хора, проявлять чуткость в ансамбле), концертмейстер должен иметь

понятие о дирижерском жесте. Способность понимать дирижерские жесты и намерения приобретаетсся с изучением основных приемов дирижирования с двух-, трех-, четырехдольными сетками, с понятиями “ауфтакт”, “точки”, “снятия звука”, а также концертмейстер должен знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Уметь ярко подыгрывать мелодию при разучивании нового произведения, не теряя фактуры аккомпанемента; активно участвовать в репетиции, обладать умением быстро понимать дирижера, точно реагировать на замечания в процессе репетиции. В редких случаях брать инициативу в свои руки («держать хор»).

Концертмейстеру также необходимо познакомиться с игрой на фортепиано **хоровых партитур а capella**. При игре партитуры стараться приблизить исполнение к хоровому звучанию, стремиться использовать возможности фортепиано так, чтобы исполнение напоминало пение хора: связное, плавное, протяжное, а также были переданы особенности вокально-хоровой фразировки, смены дыхания.

Важно также следить за текстом произведения. Если во фразах текста слова разделены запятой, в музыке необходимо сделать краткую цезуру. Кроме смысловой, бывает, необходима кратковременная цезура для смены дыхания. Исполняя партитуры, где есть партия теноров, следует помнить, что запись этой партии в скрипичном ключе имеет условный характер, звучит же она на октаву ниже. Поэтому на фортепиано нотная запись теноровой партии играется на октаву ниже.

Пение детских и женских голосов изображается на фортепиано звучанием легким, звонким, полетным, а мужских голосов – более глубоким. 3-х и 4-х строчные партитуры предоставляют каждой партии отдельную нотную строчку. Нужно научиться одновременно, охватывая взглядом все партии, следя за развитием каждого голоса и взаимодействием голосов.

В вокальном ансамбле, как правило, отсутствует дирижер, роль которого частично выпадает играть аккомпаниатору.

Уместно упомянуть об **образном соответствии фортепианных вступлений и заключений духу исполняемых произведений**, о выборе темпа и его отклонениях в процессе развертывания произведения, о цезурах, соответствующих технике дыхания вокалистов.

Особое значение для совместных репетиций имеет **психологический климат**, увлеченность своей профессией, любовь к музыке, доброжелательная манера разговора, совместное обсуждение с коллективом ошибок, недочетов, а также умение наладить контакт с партнерами помогают достигать эффективных результатов.

Деятельность концертмейстера в хоровом коллективе и в вокальном ансамбле включает в себя не только само исполнение аккомпанемента, но и разучивание с певцом или хором партий, сольных номеров, участие в подборе репертуара, записи фонограмм для выездных выступлений.

Часто концертмейстеру приходится сталкиваться с отсутствием фортепиано в учреждениях, школах, где предстоит выступление. Владение игрой на клавишном синтезаторе спасает ситуацию. При игре на синтезаторе концертмейстер становится еще и аранжировщиком, экспериментирует с тембрами, стилями. В отдельных случаях даже приходится менять технику звукоизвлечения, упрощать фактуру, так как диапазон инструментов составляет меньшее число октав.

В современных условиях концертмейстер должен уметь записать фонограммы аккомпанементов. Это касается выступлений на открытом воздухе или при больших аудиториях. Запись фонограммы – процесс сложный, в этом процессе помимо хора, ансамбля или вокалистов участвует еще и звукорежиссер. Используя достижения технического прогресса, у концертмейстера появляются большие возможности для экспериментирования со средствами музыкальной выразительности.

Работа концертмейстера с детским хором.

Профессиональные обязанности концертмейстера хора:

- должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов;
- уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание (церковное песнопение), вибрато, выразительная дикция и др.
- уметь постоянно следить за жестами дирижера и играть «по руке».
- владеть навыками общения с младшим и старшим хоровыми коллективами;

Занятия хора начинаются с распевки. Именно концертмейстер помогает дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствуя формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы.

При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать учащихся. Важно создать целостный художественный образ, взять нужный темп, верно распределить кульминации.

При разучивании произведения по голосам концертмейстеру целесообразно воспроизводить вокальную мелодию на фортепиано, не используя аккомпанемент для того, чтобы учащиеся могли точно запомнить свою партию и передать чистоту интонирования, не сбиваясь и не отвлекаясь на звучание аккомпанемента. По мере того как дети запоминают мелодию, постепенно добавлять гармонию: от баса с мелодией до полного изложения фактуры.

На занятиях хора концертмейстеру часто приходится навыки беглого чтения с листа, а также умение совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Кроме того, в процессе работы с учащимися, концертмейстеру необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность [22]. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент.

Особенности учебного процесса в школе таковы, что некоторые занятия пианист проводит с хоровым коллективом без дирижера. Поэтому концертмейстер обязан знать основы дирижерской техники.

При работе с хором актуальным является вопрос поддержания дисциплины. Принимая во внимание психофизиологические особенности детей младшего школьного возраста, преподавателю целесообразно использование на своих занятиях физических пауз и психологических игр. Поскольку иногда концертмейстер проводит хоровые занятия без дирижера, это становится и его профессиональной обязанностью. Игры на внимание и физкульт-музыкальные паузы позволяют узаконивать время для баловства и шалостей. При этом одновременно решается несколько задач: дети получают возможность подвигаться, развивают музыкальные представления и чувство ритма.

Игра с инструменталистами значительно обогащает тембровые представления и тембровый слух пианиста-концертмейстера и очень развивает его в музыкальном плане.

Аккомпанирование инструменталистам имеет специфику в зависимости от инструмента солиста.

В педагогическом аспекте нужно иметь в виду: учащийся должен приобрести практические навыки инструментального аккомпанемента; уметь аккомпанировать солиста. Также нужно ознакомить его с лучшими образцами инструментальной литературы русских и зарубежных композиторов-классиков различных эпох, стилей и жанров. Учащийся должен приобрести опыт концертмейстерской работы по разучиванию с инструменталистами концертного репертуара.

В целях достижения полного ансамбля при работе с инструменталистом наиболее специфичными можно считать такие умения, как:

- разнообразить звучание фортепиано в соответствии с различными штрихами и другими приемами игры солиста, учитывая при этом во фразировке и цезурах возможности исполнителя (например, дыхание у духовиков);

▪ соразмерить звучность аккомпанемента в соответствии с особенностями данного инструмента (тембр, сила звучности, технические возможности) и исполнительскими данными солиста.

Концертмейстеру не обойтись без умения слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста.

Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели.

При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева.

Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе.

При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Концертмейстеру следует знать *особенности нотации* сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов, альтовый и теноровый ключи.

При предварительном ознакомлении солиста-инструменталиста с исполняемым произведением нелишним будет проигрывать партию солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры партии аккомпанемента с опорой на гармонические основы. Можно отдельно проиграть партию аккомпанемента и специально выделить гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все вне гармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты

фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования.

В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В этих случаях рояль служит лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента. В самостоятельной же работе (без солиста) над сочинением пианист выявляет принципы построения пассажей, определяет опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо знакомится с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

Остановимся на особенностях работы концертмейстера **в классе скрипки.**

Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий:

- 1) разбор;
- 2) фрагментарное исполнение;
- 3) исполнение подряд от начала до конца (репетиционное);
- 4) концертное исполнение.

Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач. Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над **интонацией** (особенно в высоких позициях), пианист может подыграть звуки мелодии, как это делается в вокальных классах.

Он помогает ученику справиться с непонятным для него **ритмом**, дублируя на рояле сольную партию. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает юному скрипачу

быстрее освоить свою партию. Если ученик находится на ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру необязательно играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными ее элементами: важнейшими басами, гармониями.

Существует по меньшей мере два момента в инструментальном аккомпанементе, соблюдение которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а со скрипачом в особенности. Это **темпо-ритм и динамика**.

Своеобразие темпо-ритмической стороны исполнения ученика определяется постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течением времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер аккомпанемента. Каждый раз, когда скрипач овладевает новым, не встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

Концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время, и ученик, приобретя опыт, сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

Особого внимания и осторожности требуют от концертмейстера *скрипичные штрихи*, такие как: «сотийе» (то же staccato, но более мягкое, в середине смычка), Характерный пример штриха «сотийе»¹, который часто начинают осваивать с «Танца» Дженкинсона. Редко бывает, чтобы учащиеся могли исполнить эту пьесу в быстром и стабильном темпе. Как правило, движение замедляется к середине, а в репризе темп возвращается. Должно пройти время, чтобы ученик выработал этот легкий кистевой штрих. Аккомпанируя «Танец» Дженкинсона ученику, который является равноправным

¹**Сотийе** (фр. *sautill'e* — подпрыгивать) — прыгающий штрих, выполняемый мелкими движениями только одной точкой смычка (близ его середины) в быстром темпе и при небольшой силе звучания.

участником ансамбля, нужно стараться быть очень чутким и гибким в отношении темпа. Нужно время и опыт, чтобы ученик смог сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

Исполнение учеником *staccato* (исполнение большого количества нот на один смычок), *spiccato* (играется у колодки) также требует особого внимания к возможностям солиста-ученика.

Существенно влияют на ансамбль ученика и аккомпаниатора фактурные трудности в партии скрипки, например исполнение двойных нот. Как правило, на их озвучивание тратится время, и темп замедляется. Бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе.

Ломаные аккорды – еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда ученик все как следует озвучит в аккордах, возможно и замедлив при этом темп. Пианист должен быть готов к тому, что после исполнения определенных трудностей, солист вернется в первоначальный темп. Возврат в темп нужно сделать как можно незаметнее. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией. Но на этот шаг нужно идти, так как солист только осваивает технологию, а в дальнейшем изменение темпа можно будет избежать.

Слаженность ансамбля аккомпаниатора и скрипача зависит и от умения последнего вести смычок. При окончании пьес канителенного характера, завершающихся длинной нотой, смычка, как правило, не хватает. Даже если пианист будет играть шестнадцатые ноты в конце пьесы Сен-Санса «Лебедь» в темпе *presto*, смычка у скрипача все равно не хватит. Пианисту лучше не спешить, а скрипачу длить последнюю ноту, насколько это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не прекратится звучание у фортепиано. В середине пьес, где смычок не остановить, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой, не теряя при этом

чувство меры. В подобных случаях концертмейстер должен помнить, что есть предел приспособляемости, который переступать нельзя, так как это противоречит музыкальным законам восприятия целого.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень обще-музыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного инструмента, на котором он играет.

В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание скрипки в руках слабого скрипача или невнятная игра начинающего виолончелиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Немалое значение для результативности работы в классе имеет характер *взаимодействия концертмейстера и педагога*, так как от этого зависит не только эффективность музыкального развития учащегося, но и воспитание его как человека. Реакция концертмейстера на пожелания и замечания педагога во время урока и репетиций имеет большое значение для формирования ученика. Учащийся должен чувствовать эмоциональную заинтересованность концертмейстера.

В старших классах виолончелисты и скрипачи исполняют крупные концертные формы. В работе пианиста над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто на учебных концертах исполняются лишь первые «соло» из *произведений крупной формы*, так как такие

произведения, как правило, имеют двойную экспозицию. Возникает необходимость сделать *купюру*. Признак хорошей купюры – ее незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. В произведениях, выходящих за рамки учебного репертуара и имеющих выдающуюся художественную ценность, желательно совсем обойтись без купюр.

При работе над инструментальным концертом необходимо усвоить *специфику оркестрового исполнения*: большую ритмическую строгость, тембровое богатство различных оркестровых инструментов, особенности снятия звука на паузах.

Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры инструментальных бывают очень разными, порой неудобными. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

В концертном исполнении от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру солиста или испортит хорошую.

Концертмейстер обязан продумать все *организующие детали*, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию – вплоть до остановки исполнения.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего партнера, особенно если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки скрипки или виолончели нужно положить руки на клавиатуру и внимательно

следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох.

Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося *показывать концертмейстеру начало игры*, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвикает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

В случае, *если солист перепутал музыкальный текст* (что часто бывает в детском исполнении), концертмейстеру необходимо, не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Выдержка концертмейстер, в таких ситуациях, может помочь избежать образования у учащегося комплекса боязни сцены и игры на память. Чаще, с учеником и педагогом, обговариваем до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы. Конечно, приходится приспосабливаться к исполнительской манере юного скрипача, но при этом, желательно сохранить свое индивидуальное лицо.

Как правило, на повседневных занятиях большинство детей находится в состоянии нормы или в оптимальном психическом состоянии. В безопасной обстановке происходит заучивание текста, шлифовка отдельных трудных мест, слаженность ансамбля. Во время концерта нервно-психическое состояние учащихся дезорганизуется: возникает тремор (дрожь) рук, беспокойство допустить ошибки в игре и, как следствие, тревога за то, что ансамбль может не состояться. Некоторых исполнителей накануне концерта охватывает чувство страха, связанное с предстоящим выступлением, чувство неуверенности в себе, плохой сон и многое другое. При этом важно отметить, что со временем состояние беспокойства-тревожности не исчезает, а имеет тенденцию к усилению.

Как же избежать разницы состояний? Здесь возможны два пути.

Первый путь – *«поднять» уровень нормы*. Этим приемом успешно пользуется психология спорта, предлагая спортсменам идеомоторно (то есть мысленно представляя движение во всех деталях и сопровождающих его ощущениях) «переноситься» в ситуацию соревнований во время тренировок. В ДМШ во время повседневных занятий можно «проигрывать» ситуацию экзамена, концерта, конкурса. Такое «перенесение» возможно и с помощью соответствующего внушения, осуществляемого педагогом, и в результате самовнушения.

Второй путь – более приемлемый в учебном процессе – научиться регулировать уровень эмоционального возбуждения произвольно, приводя его к оптимальному. У разных людей это умение сформировано по-разному. Одни держат себя в руках, умеют успокаиваться по первому требованию, регулируя свое состояние, другие делают это с огромным трудом, третьи – не могут этого делать.

Как можно помочь учащимся научиться произвольно, по собственному усмотрению *регулировать свое психическое состояние?*

Психическое состояние, являясь фоном, на котором протекает вся жизнедеятельность человека, во многом определяют характер взаимоотношений между людьми, поведение человека, его деятельность и функционирование организма. Поэтому умение регулировать свое психическое состояние произвольно, по собственному желанию, перерастает в умение управлять своими взаимоотношениями с другими людьми и поведением, позволяет оказывать целенаправленное влияние на деятельность, предохраняет организм от нервно-психических перегрузок.

Изменения в психические состояния можно вносить непосредственно, «прямым» способом, за счет применения психофармакологических средств, и опосредованно – через функциональную музыку, аутогенную тренировку, внушение, гипноз.

Хорошие результаты дает использование в работе *дыхательной гимнастики*. Мы уже говорили о пользе дыхательной гимнастики применительно к учету психических особенностей детей разных возрастов (см. гл.3). Остановимся чуть подробнее на этом.

Целью дыхательной гимнастики является регуляция нервно-психического состояния.

Дыхательная гимнастика – это комплекс упражнений, направленных на:

- совершенствование сознательного контроля движений брюшной стенки и диафрагмы в дыхательном цикле,
- формирование рационального типа брюшного дыхания вместо верхнего грудного,
- достижение непрерывности, легкости, плавности и естественности дыхательного процесса, в котором циркуляция воздуха становится как бы независимой от дыхательных движений.

Существует два типа дыхания: диафрагмовое «мужское» и грудное «женское». Грудное дыхание возникает при волнении. Оно частое и говорит об эмоциональной неуравновешенности человека. Диафрагмовое или брюшное дыхание более спокойное. Им дышит человек, когда удовлетворен. Большинство специалистов склонны считать брюшное дыхание нормальным, естественным для человека. Брюшной тип дыхания имеет большие преимущества по сравнению с грудным:

1. Стимулирует перистальтику кишечника.
2. Улучшает циркуляцию крови в брюшной полости.
3. Способствует большему насыщению крови кислородом и удалению углекислого газа.
4. В виду того, что диафрагма управляется блуждающим нервом, плавная ритмичная работа диафрагмы создает соответствующие нервные посылы в ЦНС и тем самым успокаивает возбуждение.

Во время занятий дыхательной гимнастикой следует придерживать диафрагмового типа дыхания. Установлено, что

фаза вдоха активизирует деятельность внутренних органов, а фаза выдоха оказывает тормозящее влияние.

В дыхательной гимнастике это используется в виде так называемого «вечернего» - успокаивающего или «утреннего» - мобилизующего дыхания [4].

Дыхание регулируется счетом преподавателя, проводящего занятия, а дома – мысленным счетом самого занимающегося. Каждый счет приблизительно равен секунде удара пульса, при ходьбе же его удобно приравнять к скорости шагов.

Успокаивающий тип дыхания характеризуется постоянным удлинением выдоха до продолжительности удвоенного вдоха. В дальнейшем удлиняются уже вдохи, пока не сравняются с выдохами. Затем все фазы дыхательного цикла вновь укорачиваются.

Этот тип дыхания можно применять в повседневной жизни, а не только в профессиональной сфере.

Но лучшее средство для снятия неконтролируемого волнения и нервного напряжения солиста перед выступлением – сама музыка: особенно выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ученику и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Важной задачей для концертмейстера во время концерта стоит вопрос: должен ли он **диктовать свою волю солисту во время исполнения**, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм? Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Сущность же аккомпанирования юному солисту на сцене состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда - и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и **отклоняется от темпа**. Не

следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) делает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Воля и самообладание – свойства, одинаково необходимы и ученику, и аккомпаниатору. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть

возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Несмотря на необходимость подстраиваться под солиста, приспосабливаться к его исполнительской манере, следует помнить и о своих исполнительских задачах, стараться исполнить их наиболее качественно, музыкально оправданно и технически совершенно.

Психологические особенности солистов-инструменталистов

На ансамблевую сторону игры очень сильно влияет качество взаимоотношений с партнером, уровня **человеческого взаимопонимания между концертмейстером и инструменталистом**. В работе необходимо обеспечить двустороннюю обратную связь и взаимопонимание, компенсируя недостатки музыкальной коммуникации начинающих музыкантов. Стремиться вместе с учащимся-солистом найти единые художественно-смысловые ориентиры, достичь особого взаимопонимания, как вербального (обсуждения интерпретации в процессе репетиций), так и музыкального (единства художественных намерений в процессе исполнения). Для этого концертмейстер должен обладать интуицией, позволяющей понять, что необходимо солисту для выражения своих музыкальных и технических возможностей, а также эмпатией².

Некоторые ситуации, складывающиеся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, требуют от концертмейстера выполнения **функции психолога**: умение снять излишнее напряжение у начинающих музыкантов; негативный фон перед выходом на сцену; а для артистического настроения, найти точную яркую ассоциативную подсказку. Поэтому в

²**Эмпáтия** (греч. ἐν — «в» + греч. πάθος — «страсть», «страдание») — осознанное сопереживание текущему эмоциональному состоянию другого человека, без потери ощущения внешнего происхождения этого переживания.

процессе работы с детьми, находясь всегда рядом с ними, помогать переживать неудачи, разъяснять их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявление страха перед повторением ошибок. Важность такой помощи юным музыкантам, трудно переоценить, их неокрепшая психика подверженная различным влияниям окружающего мира требует особого внимания и поддержки со стороны педагога, концертмейстера и родителей.

Основная и главная задача педагога и концертмейстера - сделать *семью ученика своим союзником*, единомышленником, создать демократичный стиль отношений. Педагогу и концертмейстеру необходимо изучить каждую семью, выяснить роль семейных традиций и праздников, духовных интересов. Работая с родителями, педагог и концертмейстер постоянно дает оценку музыкальным успехам и неудачам в учебе ребенка. В этих оценках должна соблюдаться корректность и мера. В индивидуальной же беседе в тактичной форме, делая акцент на положительные характеристики ученика, обсуждая волнующие проблемы, вместе с родителями, наметить пути их решений: рекомендовать родителям ходить с учеником на музыкальные занятия и делать записи-конспекты, заниматься самим родителям совместно ребенком дома. Рекомендовать обязательное посещение концертов, художественных музеев и театров – все это будет способствовать развитию образного мышления детей. В В этом случае родители могут стать домашними учителями и «идейными вдохновителями» своего юного музыканта.

Тема 12. Концертмейстер в классе духовых инструментов.

Атака звука у духовиков.

Характеристики духовых инструментов.

О ряде общих задач концертмейстера в инструментальных классах уже было сказано в предыдущих главах, так же как и задачах концертмейстера в момент сценического выступления (см. главы 3, 11). Они применимы и для концертмейстера, работающего с солистами-духовиками. Но

при аккомпанементе **духовым инструментам** есть свои особенности. Пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе.

Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать технические моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих.

Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие – более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Разнообразными выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта.

Вместе с солистом аккомпаниатор постигает различные динамические задачи, а также динамику как средство художественной выразительности.

Атакой звука у духовиков принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности – порядка сотых долей секунды. При аккомпанементе духовым инструментам нужно слышать также моменты взятия дыхания.

Приведем лишь некоторые **характеристики духовых инструментов.**

Кларнет- один из самых певучих и виртуозных деревянных духовых инструментов. Его диапазон (от «ре» – иногда «ре бемоль» – малой октавы до «ля», «си бемоль» третьей октавы) делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие – светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета – резкие, даже пронзительные. В соответствии с

характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Возможности инструмента очень велики. Ему доступно и выразительное пение, и блестящие виртуозные пассажи. На кларнете можно играть чуть слышно, мягчайшим «*p*», но можно и удивить сильным полным звуком.

Есть несколько разновидностей кларнета: малый кларнет, бас-кларнет. Кларнет относится к транспонирующим инструментам. Партии для них нужно транспонировать на тон вверх по отношению к тональности фортепианного аккомпанемента.

Если иметь в виду исполнение любого из многочисленных оттенков шкалы динамических градаций, то при аккомпанементе кларнету требуется более объемное звучание, чем гобою, фаготу.

Аккомпанируя духовым инструментам следует учитывать не только момент дыхания и зависимость фразировки от него, но и скорость возникновения звука. По исследованию Багхауза, на кларнете звук возникает в течение 1/10 секунды. Все это определяет необходимость знания особенностей солирующего инструмента.

Флейта – это один из самых древних духовых инструментов. Археологи находят изображения флейтистов на фресках Древнего Египта и Греции. В настоящее время распространена поперечная флейта, усовершенствованная в 1832 году немецким мастером Т. Бёмом. Диапазон ее от «до» первой октавы до «до» четвертой октавы. Нижний регистр глуховатый, мягкий; средний и часть верхнего очень красивы, обладают нежным и певучим тембром; самые высокие звуки пронзительные, свистящие.

Композиторов привлекло ее напевное звучание, а позднее, когда инструмент усовершенствовался, богатые виртуозные возможности. Нередко Этот инструмент вступает в своеобразное соревнование с колоратурным сопрано, которое отчасти и напоминает своим тембром. Пример: «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова (пассажи дочери Мороза).

При аккомпанементе флейте требуется более объемное звучание, чем гобою, тубе. Также следует учитывать скорость возникновения звука: на флейте звук возникает в течение 1/3 секунды. Учитывая большие виртуозные возможности флейты, пианисту важно иметь тонкую слуховую ориентацию, так как их подвижность превышает подвижность человеческого голоса.

Туба – самый низкий из медных духовых инструментов – фундамент медной группы, подобно контрабасу у струнных. Туба была изобретена в 1835 году. Диапазон ее от «ми» контр октавы до «фа» первой октавы. Тембр суровый, массивный. Как правило, роль тубы в оркестре ограничивается исполнением на октаву ниже партией третьего тромбона (обычно в оркестр входят три тромбона и туба). Иногда для нее пишут и самостоятельную басовую партию.

Сольные эпизоды у тубы встречаются крайне редко. Один из них – мелодия в пьесе «Быдло» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, оркестрованных французским композитором Морисом Равелем.

Аккомпанируя тубе нужно менее объемное звучание, чем флейте или кларнету. Игра с тубой представляет собой особую сложность, где звучание находится на пределе возможностей слуховой дифференциации, поэтому требует очень осторожного исполнения басов.

Саксофон – входит в число деревянных духовых инструментов, хотя делается из металла – серебра или особого сплава. Изобретен в 1841 году. По звучанию и по форме он похож на кларнет, особенно на бас-кларнет. Тембр его напоминает также английский рожок и, отчасти, виолончель. Свое название саксофон получил от имени изобретателя – бельгийского мастера Адольфа Сакса. Сначала саксофон использовался только в военных оркестрах. Постепенно его стали вводить в состав оперного и симфонического оркестров. Саксофон звучит в опере Массне «Вертер», в музыке Ж. Бизе к драме «Арлезианка». В «Болеро» Равель использовал три разновидности саксофона: сопранино, сопрано и тенор. Полноправным членом симфонического оркестра саксофон так и

не стал. Зато в XX веке его вибрирующий, выразительный и страстный звук привлек внимание джазовых музыкантов. И саксофон стал подлинным властелином джаза.

Профессиональная компетентность концертмейстера – это соединение у него различных сторон музыкально-исполнительской (профессиональной) деятельности, социально-личностных характеристик и навыков педагогического общения (опыта), которые позволяют осуществлять дифференцированный подход к учащимся с учетом темпов их психологического развития, склонностей и интересов. Для достижения психологически комфортного состояния в работе очень важно осознание своей роли и ее важности в музыкальном процессе как в педагогическом аспекте, так и в исполнительском.

Основа компетентности – чувство собственной успешности и полезности, осознание человеком способности эффективно и продуктивно взаимодействовать с окружающими. Темп быстрого развития любой личности зависит от ее востребованности и от того насколько быстро она может приспособиться к изменившимся условиям жизни.

Что входит в понятия «успех» и «успешность»?

Понятия эти довольно разные, успех – следствие упорной работы, определенных затрат энергии. Он зависит от множества факторов, и большинство из них не внешние, а внутренние. Успешность же отражает субъективное переживание и условия достижения успеха. При этом в качестве условий достижения успеха выступают личностные (внутренние), а не внешние ресурсы (то есть психологические факторы). Это значит, что они напрямую доступны вашему влиянию и развитию. ***Непременным условием успешности является ваша психологическая готовность к нему***, к осуществлению тех действий, которые будут наиболее эффективными и полезными для вашей карьеры, постоянная забота о совершенствовании и расширении своих компетенций.

В музыке, в большей степени, чем во многих других областях человеческой деятельности, есть основания быть причисленной к психологической сфере. «Психологические

моменты проникают во все области исследования музыки, так как она сама по себе есть психически обусловленное явление». Поэтому так часты срывы исполнителей на концерте не в следствии недоученности произведения, а в следствии психофизического самочувствия. В наших рекомендациях мы довольно часто обращались к теме психологии, давали те или иные советы для преодоления негативно-психологических состояний. Однако без ощущения собственной успешности и полезности исполняемой работы, преодоление психофизиологических состояний будет крайне сложно. А для ощущения успешности знакомство с составляющими компетенций, которые лежат в основе этих ощущений, представляется весьма полезным.

4. Учебно-методическое обеспечение

4.1. Рекомендуемая литература:

1. Брагина О. О работе над музыкальным произведением. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3 – М.: Музыка, 1971. – с.77-91.
2. Володина С.Н. О роли образных ассоциаций в воспитании музыкантов. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
3. Володина С.Н. Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музыка, 1961 г.
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе. №2, 2001 г.
6. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста- концертмейстера. Музыка в школе. №4, 2001 г.

4.2. Информационные средства обеспечения дисциплины

Рекомендуемые информационные средства

4.3. Материально-техническое обеспечение курса

Для проведения учебных занятий необходимы мультимедийные средства: ноутбук, экран, проектор, муз колонки; музыкальный инструмент – фортепиано.

5. Форма контроля

Контроль успеваемости обучающихся – важнейшая форма контроля образовательной деятельности, включающая в себя целенаправленный систематический мониторинг освоения обучающимися примерной программы повышения квалификации в целях:

- получения необходимой информации о выполнении обучающимися дополнительной профессиональной программы повышения квалификации;
- оценки уровня знаний, умений и приобретенных (усовершенствованных) обучающимися компетенций;
- стимулирования самостоятельной работы обучающихся.

Итоговая аттестация (квалификационный экзамен) для обучающихся проводится в соответствии с требованиями, установленными Федеральным законом от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», приказом Минобрнауки России от 1 июля 2013 г. № 499 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам».

Освоение примерной дополнительной профессиональной программы повышения квалификации завершается итоговой аттестацией в форме зачёта - круглого стола.

6. Фонд оценочных средств

Итоговая аттестация проводится в форме круглого стола по вопросам и проблемам учреждений дополнительного образования в области, касаемой роли концертмейстера в учебной и концертной работе.

7. Входные требования к слушателям

Программа предназначена концертмейстеров и преподавателей учреждений дополнительного образования, имеющих специальное образование по профилю «Фортепиано».

8. Выходные требования к слушателям

К итоговой аттестации допускаются лица, выполнившие требования, предусмотренные курсом обучения по программе повышения квалификации и успешно прошедшие все промежуточные аттестационные испытания, предусмотренные учебным планом.

Итоговая аттестация проводится в сроки, предусмотренные учебным планом и календарным графиком учебного процесса.

Лицам, успешно освоившим программу повышения квалификации и прошедшим итоговую аттестацию, выдается документ о квалификации – удостоверение о повышении квалификации.

Лицам, не прошедшим итоговую аттестацию или получившим на итоговой аттестации оценку «неудовлетворительно», а также лицам, освоившим часть примерной программы повышения квалификации, выдается справка об обучении или о периоде обучения.

РАЗРАБОТЧИКИ ПРОГРАММЫ:

_____	_____
(должность)	(Ф.И.О, подпись)
_____	_____
(должность)	(Ф.И.О, подпись)

СОГЛАСОВАНО:

_____	_____
(должность)	(Ф.И.О, подпись)
_____	_____
(должность)	(Ф.И.О, подпись)