

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»

Колледж

Приложение 2

Методические рекомендации по освоению дисциплины
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

МДК 01.03 ППССЗ

по специальности

53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)
инструменты народного оркестра

Составители
И.А. Гербер
В.А. Аникин.

1. Пояснительная записка

Методические рекомендации по освоению учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» разработаны в соответствии с ФГОС СПО по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) и рабочей программой дисциплины.

Цель методических рекомендаций - обеспечить студенту оптимальную организацию процесса изучения дисциплины, а также выполнения различных форм самостоятельной работы.

В современных условиях одним из важнейших требований к специалисту высокого уровня является умение самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в потоке научной и культурной информации. Приступая к изучению дисциплины «Концертмейстерский класс», специалисты должны ознакомиться с рабочей программой дисциплины, настоящими методическими указаниями, фондом оценочных средств, а также с учебной, научной и методической литературой, имеющейся в библиотеке ФГБОУ ВО «СГИИ имени Д. Хворостовского», получить доступ в электронные библиотечные системы, получить в библиотеке рекомендованные учебники и учебно-методические пособия.

Для обеспечения систематической и регулярной работы по изучению дисциплины и успешного прохождения промежуточных и итоговых контрольных испытаний студенту рекомендуется придерживаться следующего порядка обучения:

1. Регулярно осваивать концертную программу, используя различные формы индивидуальной работы.
2. Согласовывать с преподавателем виды работы по изучению дисциплины.
3. По завершении отдельных заданий показывать выполнение работы преподавателю.

2. Формы самостоятельной работы

Одной из основных форм обучения, имеющей большое значение в процессе воспитания и образования, является самостоятельная работа, которая связана с задачей интенсификации обучения, усиления его развивающего эффекта.

Цели самостоятельной работы студентов – закрепление и совершенствование полученных на уроке знаний, умений, навыков; приобретение дополнительных знаний и новой информации.

Нерациональность бессистемной, небрежно спланированной самостоятельной работы заключается не только в опасности отдельных технологических ошибок, но и в формировании неправильных привычек и вредных навыков.

Умение продуктивно заниматься – важная сторона деятельности музыканта, определяющая успешность его работы. Следует отметить, что степень сознательности, осмысленности в домашней работе находится в непосредственной связи с целенаправленностью занятий в классе. Культивирование интеллектуальной активности является обязательным условием воспитания самостоятельного подхода студента к разрешению конкретных задач.

Обязательными условиями организации самостоятельных занятий следует считать планомерность, системность, целенаправленность, регулярность и осмысленность. Немаловажен и стабильный режим домашних занятий, их регулярность, при которой не только прочнее усваивается материал, но и легче воспитывается профессиональная уверенность музыканта. Принцип постепенного усложнения и увеличения объема домашних заданий при регулярных занятиях вполне оправдан, и увеличение объема самостоятельных заданий способствует продуктивности профессионального становления.

Самостоятельная работа – одна из основных форм обучения, играющая важнейшую роль в процессе воспитания и образования молодых музыкантов. Её актуальность связана с задачей интенсификации обучения, усиления его развивающего эффекта. Организация самостоятельной работы студента по приобретению необходимых навыков и умений является важнейшей и приоритетной задачей педагога. Специфика дисциплины концертмейстерского класса (баян, аккордеон), являющегося, прежде всего, исполнительской дисциплиной, подразумевает то, что значительный объём работы студента ложится именно на самостоятельные формы изучения возможностей инструмента, приспособления игрового аппарата, совершенствования техники игры на инструменте посредством выполнения домашних заданий.

Цели самостоятельной работы:

- закрепление и совершенствование полученных на уроке знаний, умений и навыков;
- приобретение дополнительных профессиональных знаний и новой информации.

Будущему **концертмейстеру** необходимо уметь делать переложения для своего инструмента. В течение дисциплины студент под руководством преподавателя должен осваивать приемы переложения, а к концу её прохождения самостоятельно делать переложения заданных произведений. Музыкальный материал, используемый в этих целях, должен быть подобран с таким расчетом, чтобы каждое произведение знакомило студента с одним или несколькими приемами переложения.

Необходимо развивать навыки подбора по слуху, а также знакомиться с приемами обработки музыкального материала, в частности, народных мелодий и популярных песен. На начальном этапе эта задача ограничивается подбором по слуху мелодий несложной фактуры и гармонизации. Далее студент приступает к обработке музыкального материала, созданию развитой партии аккомпанемента. Для этого следует сделать анализ данной мелодии, определить характер и жанр, выбрать соответствующий тип фактуры, решить вопрос гармонизации. Необходимо широкое ознакомление с лучшими образцами обработок народных песен и танцев. Одной из важных задач концертмейстерской практики является накопление репертуара, необходимого для дальнейшей профессиональной деятельности студента.

При выборе репертуара для аккомпанемента на гитаре, следует учитывать возможности тембрального сочетания инструментов. Гитара может использоваться флейтой и скрипкой. В этом случае рекомендуется использовать старинные камерные произведения, написанные в сопровождении лютни.

Специфика *функционального значения* самостоятельной работы заключается в возможности сущностной оценки студентов со стороны педагога. Выполнение на том или ином уровне заданий для внеаудиторной работы даёт право педагогу:

- судить о степени освоения студентами учебного материала,
- следить за ростом их общего музыкального развития,
- оценить уровень заинтересованности студентов, их психологическую мотивацию,
- понять природу музыкальных способностей студентов,
- точнее использовать их индивидуальность в дальнейшем обучающем процессе.

Иными словами, предметное суждение уровня и степени выполнения самостоятельных заданий позволяет применить *индивидуальный подход* к каждому студенту.

Наряду с практической подготовкой к самостоятельной концертмейстерской работе в содержание предмета входит формирование у студентов художественного вкуса, чувства стиля, широкого кругозора; знакомство с лучшими образцами русской и зарубежной музыки, народным музыкальным творчеством.

Работа над вокальным произведением имеет свои особенности, так как его содержание раскрывается не только через музыку, но и через поэтическое слово. При изучении вокального произведения необходимо, прежде всего, осмысленное и по

возможности эмоциональное прочтение текста, что помогает раскрытию художественной задачи. Студент должен уметь интонировать мелодию с текстом, определить ее характер, диапазон, найти кульминационные моменты, цезуры, смены дыхания.

При изучении аккомпанемента студент должен определить ладовые особенности, типы фактуры, установить их зависимость от развития вокальной партии, определить художественные и технические задачи.

При работе с певцом концертмейстер должен знать характерную для данного голоса tessitura, особенности певческого дыхания и артикуляции.

Для обучения чтению нот с листа целесообразно выбирать произведения, доступные по трудности, интересные и разнообразные по содержанию, стилю и фактуре. На первом этапе обучения следует выбирать произведения с более простым аккомпанементом, небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации.

Особое внимание следует уделять развитию навыков транспонирования. В качестве материала для транспонирования рекомендуются несложные аккомпанементы, как вокальные, так и инструментальные. Студент должен уметь представить звучание произведения в новой тональности. Для формирования навыков транспонирования рекомендуется следующая последовательность: сначала на интервал увеличенной примы, затем на интервал большой или малой секунды. При транспонировании на полутон, составляющий интервал увеличенной примы, достаточно представить мысленно другие ключевые знаки и внести поправку в случайные знаки. При транспонировании на интервалы секунды обозначения на нотном стане не соответствуют реальному звучанию. Здесь решающее значение приобретает внутренний слух, осознание функциональных связей гармонического сопровождения и т.д. Успех транспонирования во многом зависит от степени развитости взаимосвязи слуховых представлений и игровых движений, активности музыкального мышления, ориентации в тональностях.

- **Методические рекомендации преподавателям:**

Основными средствами обучения при освоении дисциплины «Концертмейстерский класс» являются рабочая программа дисциплины; учебно-методическая литература (основная и дополнительная), приведённая в программе; репертуарный план, который составляется преподавателем в каждом семестре с учётом индивидуальных особенностей студента.

Формы и методы занятий. Основной формой учебного процесса в концертмейстерском классе является урок (индивидуальное занятие), на котором формируются исполнительские навыки, воспитывается художественный вкус молодого музыканта. Индивидуальное общение с педагогом позволяет задействовать широкий спектр педагогических приемов, таких как показ, словесный разбор нотного текста, логический анализ драматургии произведений и другие. Педагог имеет право осуществлять авторскую работу со студентами, воспитывая и развивая их индивидуальности. Средства педагогической работы: индивидуальные методики и соответствующий подбор репертуара, подготовка студентов к исполнительской деятельности через организацию концертной практики на концертных площадках города, предприятиях, заводах. Педагог обязан руководствоваться кафедральным планом, в котором отражаются общие принципы и подходы к организации учебно-воспитательной работы. При выборе индивидуального плана работы (например, при подготовке студентов концертмейстерского класса к концертам) педагог обязан утвердить план на кафедре и, в дальнейшем, отчитаться в его выполнении.

Баян как аккомпанирующий инструмент получил в нашей стране широкое распространение и имеет огромное значение в развитии народного творчества, в бережном сохранении фольклорных традиций. В свою очередь, искусство аккомпанемента активно воздействует на психологическую и технологическую стороны

баянного исполнительства и, следовательно, является неотъемлемой частью воспитания современной, всесторонне развитой личности музыканта. Для того, чтобы овладеть искусством аккомпанемента, студентам необходимо изучить историю этого жанра и последовательно освоить все его компоненты.

Искусство аккомпанемента неразрывно связано с возникновением и развитием гомофонно-гармонического склада. Его характер и роль зависят от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля. Сам аккомпанемент в современном понимании как ритмо-гармоническая опора формируется в конце XVI – начале XVII века, но лишь со времен И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена он выписывается полностью (до этого было принято выписывать бас и цифровое обозначение гармонии). В инструментальной и вокальной музыке XIX-XX веков аккомпанементу поручаются новые, отличающиеся большей художественностью, задачи: дополнить и донести до слушателя то, что недосказано солистом, подчеркнуть и углубить психологическое и драматическое содержание музыки, внести элемент иллюстративности. В современных условиях плодотворная деятельность солиста-вокалиста и инструменталиста немыслима без участия концертмейстера, мастерство которого имеет свои специфические особенности. Свободное исполнение партии аккомпанемента, не стесняющее творческую индивидуальность солиста, требует от концертмейстера владения целым арсеналом особых художественных и технических средств, важнейшими из которых являются:

- «дирижерская воля»;
- изобретательность, помогающая преодолевать специфические неудобства переложений и клавиров;
- умение достигать оркестровой красочности;
- развитое чувство ансамблевого музицирования.

Только в этом случае аккомпаниатор станет равноценным участником художественного ансамбля и сумеет выявить все компоненты своей партии: выразительность гармонического плана, ритмическую пульсацию, мелодические линии, регистры, тембры звучания и прочее. Важно отметить, что по роду своей деятельности концертмейстер должен хорошо ориентироваться в особенностях певческих голосов, их диапазоне, иметь ясное представление о специфике игры на различных инструментах. Он и певец, и домрист, и балалаечник, и дирижер хорового коллектива. Ему необходимо чувствовать партнера, слышать солиста, чутко следовать всем его намерениям, помогать в их воплощении. Очень кратко и емко подчеркивает эту мысль И. Гофман: «Старайтесь... все время предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента. Чтобы быть в этом смысле хорошим аккомпаниатором, нужно иметь то, что на музыкальном жаргоне называется хорошим «чутьем», то есть уметь музыкально «чуять», куда идет солист».

К числу специальных знаний, которыми должен овладеть студент в концертмейстерском классе, относится умение дублировать вокальную партию на инструменте, показать вступление певцу, следить за чистотой певческой интонации, отчетливостью дикции, правильностью нюансировки, грамотностью певческого дыхания в соответствии с логической осмысленностью музыкально-поэтической фразы.

Заметим, что искусство современного концертмейстера не ограничивается рамками только грамотного аккомпанемента и чуткого ансамбля. Оно значительно многограннее и шире. Е. М. Шендерович в статье «Об искусстве аккомпанемента» определяет две основные его функции: собственно, исполнительскую и педагогическую.

Первая из них относится к концертным условиям, в которых концертмейстеру необходимо обладать большой мобильностью, умением быстро «схватить» сущность произведения, развитым навыком чтения нот с листа, быть всегда готовым к замене произведения, чутким ансамблистом. Вторая, педагогическая деятельность, как правило, развертывается в учебных заведениях, в коллективах художественной самодеятельности,

где концертмейстер часто несет моральную ответственность музыкального руководителя в его работе с певцами и инструменталистами. Содержание работы в концертмейстерском классе музыкального вуза во многом определено положением, высказанным век назад Римским-Корсаковым. В одной из своих статей великий композитор и педагог установил минимум требований, которые должны предъявляться к выпускникам музыкальных учебных заведений. В этот минимум Римский-Корсаков включил два совершенно обязательных «технических» предмета:

- а) совместную игру и пение;
- б) чтение с листа и транспонирование.

Это положение остается актуальным и в современной системе обучения студентов. Само назначение предмета – подготовка концертмейстеров для профессиональной работы с солистами и музыкальными коллективами – выдвигает следующие основные задачи:

- развитие и совершенствование навыков транспонирования и чтения нот с листа, в процессе которого студенты знакомятся с богатейшими пластами вокальной (преимущественно) и инструментальной литературы;
- обучение технике переложения фортепианной фактуры для баяна (аккордеона);
- овладение игрой в ансамбле с солистом и умение «охватить», услышать всю музыкальную ткань произведения.

Помимо этих, традиционных, форм подготовки, выпускник должен получить навыки подбора по слуху, уметь грамотно гармонизовать мелодию, обрабатывать народные песни и танцы, разбираться в буквенно-цифровой записи гармонии, иметь представление об основах импровизации, знакомиться с методической литературой по вопросам концертмейстерского мастерства.

Методика обучения чтению нот с листа связана с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального мышления, аналитических способностей. Важно быстро понять смысл произведения, уловить его характерные особенности, научиться вычленять в аккомпанементе главное, учитывая фактуру баяна. Н. Крючков в своей книге «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» подробно рассматривает вопросы развития навыков чтения с листа путем комплексного восприятия звуков. Подобно тому, как грамотный человек читает текст не по буквам и слогам, а сразу охватывает слова (или даже группу слов), так и при чтении музыкального произведения с листа необходимо мыслить фразами, крупными звуковыми комплексами. Ряд интересных, последовательных упражнений для развития навыков чтения нот с листа дает в своей работе В. Подольская. Рекомендуется подробно ознакомиться с этой методикой, здесь же ограничимся некоторыми важными, на наш взгляд, рекомендациями.

Приобрести навык свободно читать ноты и аккомпанемент с листа можно лишь при систематической работе в течение всех лет обучения. Такая работа, являясь обязательной на каждом уроке, должна стать привычной и в самостоятельных внеаудиторных занятиях. Начинается она обычно с проигрывания целых сборников вокальных сочинений, причем репертуар подбирается в соответствии с задачами данной дисциплины. Целесообразно использовать для чтения нот с листа и различные хрестоматии для пения, а также учебное пособие Б. Егорова, Г. Левдокимова. На начальном этапе работы по развитию навыков аккомпанемента с листа лучше не увлекаться скоростью движения и не бояться даже некоторых задержек темпа в случаях, когда это вызвано усложненной фактурой и обилием трудных пассажей. Это дает возможность уже в процессе первого исполнения осознать многие особенности произведения (форму, стиль, динамику, нюансировку, темп, ритм, гармонический план). Сохранить точное движение произведения в ущерб полному воспроизведению всех нот (из опасения разойтись с певцом) справедливо лишь в условиях аккомпанемента с листа в концертном выступлении. В повседневной же работе такой подход к тексту стимулирует небрежность и поверхностное отношение к тонкостям художественного восприятия музыки. В ходе работы следует добиваться, чтобы видение текста играющим опережало исполнительский момент хотя бы на такт вперед. Это

поможет концертмейстеру улавливать и отражать в своей партии ритмические, темповые и динамические нюансы партии солиста. В то же время следует постоянно помнить о том, что грубый, жесткий и громкий звук провоцирует певца форсировать звук, а мягкое звучание инструмента, наоборот, способствует естественному голосоведению.

Более важной и многогранной задачей обучения студентов является транспонирование музыкальных произведений. Приобретение навыков транспонирования в концертмейстерском классе обусловлено производственной необходимостью. В вокальных классах это обычно связано с тем, что педагог-вокалист предлагает певцу спеть произведение в более удобной для голоса тональности. В концертной практике транспонирование обусловлено, как правило, самочувствием певца. Наконец, есть оперные арии, по традиции исполняемые в неоригинальной тональности (ария Зибеля и романс Валентина из «Фауста» Гуно, ария Эболи из «Дона Карлоса» Верди, ария Германа «Что наша жизнь» из «Пиковой дамы» Чайковского и др.). Транспонированию должна предшествовать определенная работа с тем, чтобы концертмейстер получил ясное представление (пусть в исходной тональности), о логике развития мелодии и гармонии, и уже потом мысленно переключился в новую тональность. Для этого необходим хорошо развитый мелодический и гармонический слух, умение подбирать по слуху, владение импровизационным чутьем.

И. Гофман отмечает: «Вопрос транспонировки связан с процессом слушания через посредство глаза. Этим я хочу сказать, что над пьесой нужно работать до тех пор, пока вы не научитесь представлять себе напечатанные ноты как звуки и звуковые сочетания, а не как тональные картинки. Затем перенесите мысленно звуковую картину в другую тональность совершенно так же, как если бы вы переселялись со всем своим имуществом с одного этажа на другой, и вам нужно было бы расставить вещи на новом месте так же, как они стояли на старом». В обучении транспонированию также важна систематичность и последовательность. Начинать желательно с транспонирования на полтона без изменения в названии нот (т.е. на интервал увеличенной примы), например, из ми-мажора в ми-бемоль мажор или из до минора в до-диез минор. В этом случае студент учится мысленно видеть ключевые знаки новой тональности, а при игре – лишь обращать внимание на встречающиеся в тексте случайные знаки (диез на дубль-диез при транспонировании вверх, беккар на бемоль при транспонировании вниз). Усвоив транспонирование на увеличенную приму, можно переходить к изменению тональности на большую секунду, выяснив предварительно гармонический план пьесы (последовательность функций) и характер движения мелодии (восходящий, нисходящий, плавный или скачкообразный). При транспонировании аккомпанемента особое значение имеет правильный бас как основа гармонии. Поэтому если студент не в состоянии охватить всю фактуру, то, в первую очередь, он должен правильно прочесть в транспорте бас, чтобы не сбить певца. Для баянистов дополнительную сложность при транспонировании аккомпанемента с листа (например, классических романсов) представляет необходимость одновременно делать его переложение с фортепиано на баян. Поэтому обучение навыкам транспонирования следует начинать с произведений, написанных для голоса в сопровождении баяна. Переходить к транспонированию фортепианных аккомпанементов целесообразно после освоения техники их переложения на баян (аккордеон). Существует ряд приемов, облегчающих баянистам транспонирование с листа. Подробно ознакомиться с ними можно в книге Г. Шахова «Транспонирование на баяне». Для концертмейстеров, имеющих инструменты с пятирядной правой клавиатурой, вопросы транспонирования значительно упрощаются. Конструктивные особенности такого инструмента позволяют, не меняя аппликатуры и позиции руки, транспонировать аккомпанемент на малую и большую секунды вверх и вниз.

В последние годы возрос спрос на специалистов-концертмейстеров в хореографии. Это связано с расширением сети детских школ искусств, имеющих хореографические отделения, танцевальных студий, спортивных школ, секций художественной гимнастики,

аэробики и т.п. Кроме того, сохранились и традиционные танцевальные коллективы при общеобразовательных школах, дворцах культуры, средних и высших учебных заведениях. Специфика хореографического аккомпанемента заключается не только в том, что музыка сопровождает здесь движения танцора, но и в необходимости владения основами импровизации. При обращении к импровизации внимание студентов, прежде всего, фиксируется на различиях интонационных и метроритмических формул в свободной импровизации и импровизации, призванной служить звуковой поддержкой хореографическим упражнениям и учебным комбинациям. Импровизация в аккомпанементе танцу своеобразна, что связано с его прикладным назначением. Это ставит определенные границы собственно музыкальному творчеству, но при этом выдвигает и свои требования, которые следует хорошо знать. Они предписывают:

во-первых, только гомофонно-гармонический тип фактуры, характерный в целом для танцевальной музыки;

во-вторых, пользование метроритмическими формулами, воспроизводящими те или иные виды движения (вращение, кружение, скольжение, шаг, бег и т. д.);

в-третьих, сугубо квадратную структуру в пределах восьми- или шестнадцатитактового периода повторного строения с четким делением на два симметричных предложения и симметричные фразы:

$$4 (2+2) + 4 (2+2), 8 (4+4) + 8 (4+4).$$

Такое положение обусловлено структурными особенностями танцевальных движений и состоящих из них упражнений и комбинаций. Аккомпанемент к танцу (особенно характерному) требует, кроме того, частого использования модуляций и варьирование мелодии ввиду ее многократного повторения. Свободная импровизация является более сложным видом творческого самовыражения музыканта. Она отходит от требований хореографии в том, что касается гомофонной фактуры и обязательной квадратной структуры построения мелодии. Но и здесь существуют свои строгие правила, своя техника, освоение которой должно лежать в основе учебного процесса.

Еще в XVIII веке немецкий музыкант Г. Зорге в своем труде «Руководство к фантазиям или искусству игры на клавире или другом инструменте из головы» перечислил следующие требования к музыканту-импровизатору:

- Знать музыкальные интервалы.
- Знать и понимать, как строить аккорды.
- Знать и понимать тональности.
- Знать порядок следования аккордов.
- Хорошо знать основные аккорды и отличать их обращения.
- Уметь разрешать диссонансы.
- Уметь модулировать из одной тональности в другую.
- Уметь сочинять фуги.

Многие из этих положений легли в основу современных джазовых школ и получили здесь дальнейшее развитие, особенно в том, что касается использования гармонических моделей (стереотипов). Интересный комплекс упражнений для развития навыков импровизации предлагает В.К. Моисеев в своей работе «Вопросы обучения баяниста навыкам импровизации». Здесь тоже основной упор делается на практическое знание гармонии. Полезно внимательно изучить эту методику и широко применять ее на начальном этапе обучения студентов навыкам импровизации.

При переложении фортепианных партий вокального или инструментального аккомпанемента, баянист должен помнить о том, что отсутствие педали ставит перед ним дополнительные трудности в раскрытии художественного образа произведения. Решению этой проблемы поможет кропотливый анализ баянной фактуры. За счет увеличения длительности баса или аккорда в партии левой руки, нахождения контрапункта в партии правой руки, мы можем повысить качественную и художественную стороны аккомпанемента.

3. Методические рекомендации по подготовке к концертным выступлениям

Подготовка студентов к исполнительской деятельности занимает важное место в работе кафедры. Она является базовым элементом, обеспечивающим качественный уровень и эффективность всей учебно-воспитательной деятельности педагогов и студентов кафедры. В подготовке студентов к исполнительской деятельности естественным образом происходит совершенствование не только художественно-эстетических, но и организационно-методических качеств молодых музыкантов. Это та форма музыкальной деятельности, которая максимально развивает творческую самостоятельность студентов, актуализирует эстетический опыт, устанавливает продуктивные ассоциативные связи, приводит к наиболее полной самореализации личности студента. Вопросы развития исполнительского комплекса студентов и формирования их готовности к концертным выступлениям находятся под постоянным контролем педагогов по специальности и кафедры в целом.

Одно из центральных направлений учебно-воспитательной работы заключается в формировании у студентов потребности в концертных выступлениях при максимальной активизации собственного творческого потенциала. Мотивация здесь очевидна – это самореализация личности в профессиональном развитии, повышение оценки окружающих. В этих целях проводятся сольные и классные концерты студентов, кафедральные конкурсы. Поощряется подготовка и участие студентов в региональных, российских и международных конкурсах и фестивалях.

Любое концертное выступление концентрирует в себе стрессовую ситуацию и требует определённой психологической подготовки. Психологическую подготовку к исполнению на эстраде кафедра рассматривает как неотъемлемую составную часть профессионального обучения. При этом должно быть обеспечено единство профессиональной и психологической подготовки студентов к концертным выступлениям. Необходимо контролировать процесс развития и совершенствования артистических способностей, в том числе, – эмоционально-регулятивных (способности владеть собой в момент выступления). В индивидуальной работе педагога со студентами необходимо использовать методы, направленные на устранение неблагоприятных форм предконцертного состояния, таких как: неуверенность, страх, паника, апатия и т.д. Целесообразно воспитывать у молодых музыкантов умение справляться с волнением и преодолевать психофизическое напряжение, способность контролировать и регулировать концертное состояние на эстраде.

Необходимо учитывать закономерности концертно-сценической деятельности не только в ходе непосредственной подготовки к концерту, но и во время всей предварительной работы над концертной программой. В основе подготовки студентов к исполнительской деятельности должно лежать комплексное решение нескольких задач: художественных (проникновение и передача глубины содержания исполняемого произведения); эмоциональных (особое отношение к эмоциональному образу произведения, умение погружаться в эмоционально-образный строй произведения, самоотдача); организационных (планирование процесса работы над произведением, выбор методов и средств работы); психологических (умение владеть собой, проявление волевых качеств, преодоление эстрадного волнения, нахождение оптимального сценического состояния, самоконтроль, способность корректировать свои действия в процессе аккомпанирования).

4. Советы по подготовке к итоговому контролю.
Репертуарный список музыкальных произведений для составления программы
итогового контроля.

Пьесы для балалайки в сопровождении баяна.

1. Андреев В. Вальс «Грёзы».
2. Аренский А. Музыкальная картинка «Вечер на Волге».
3. Белорусская плясовая. «Кочан капусты» в обр. Г. Тихомирова.
4. Вязьмин Н. Пьеса на темы двух песен народов Югославии.
5. Русская народная песня «Калинка» в обр. Б. Феоктистова.
6. Странолюбский Б. Вальс – фантазия.
7. Украинский гопачок в обр. В. Мурзина.
8. Щедрин Р. Кадриль из к/ф «Высота».
9. Бирюков Ю. Мазурка.
10. Вязьмин Н. Плясовой наигрыш. Полька – кадриль.
11. Глиэр Р. Мазурка из балета «Тарас Бульба».
12. Лагидзе Р. Песня о Тбилиси.
13. Мясковский Н. Мазурка.
14. Оякяр В. В прибрежном колхозе.
15. Потапенко Т. Скерцо.
16. Прокофьев С. Каприччио из балета «Золушка». Вариации из балета «Золушка». Танец девушек с лилиями из балета «Ромео и Джульетта».
17. Сеница П. Танец.
18. Соколов В. Колыбельная.
19. Хачатурян А. Танец розовых девушек из балета «Гаянэ». Танец курдской девушке из балета «Гаянэ». Ноктюрн.
20. Шостакович Д. Контрданс.

Пьесы для трёхструнной домры с фортепианным аккомпанементом, исполнение которого возможно на баяне (аккордеоне).

1. Бом И. Непрерывное движение.
2. Василенко С. «Ты раздолье моё».
3. Глинка М. Вальс из оперы «Иван Сусанин».
4. Делиб Л. Пиццикато из балета «Сильвия».
5. Калинин В. Грустная песенка.
6. Рамо Ж. Тамбурин.
7. Семёнов А. Гопак.
8. Балакирев М. Полька.
9. Бах И.С. Бурре из «Английской сюиты», Сицилиана.
10. Василенко С. Танец из балета «Мирандолина».
11. «Да полно же тебе, милой» в обр. Трояновского.
12. Лядов А. Протяжная.
13. Моцарт В. Немецкий танец.
14. Полька-Янка в обр. М. Красева.
15. Прокофьев С. Гавот из «Классической симфонии».
16. Рамо Ж. Ригодон.
17. Чайковский П. Мазурка. Экосез из оперы «Евгений Онегин».
18. Андреев В. Вальс «Фавн».
19. Глинка М. Мазурка.
20. Григ Э. Колыбельная.
21. Гуно Ш. Вальс из оперы «Фауст».

22. Дженкинсон Э. Танец.
23. Ипполитов – Иванов М. Песня без слов.
24. Корелли А. Сарабанда.
25. Лядов А. Протяжная.
26. Моцарт В. Турецкий марш.
27. Рахманинов С. Итальянская полька.
28. Ребиков В. Вальс. Мазурка.
29. Фомин Е. Балетная сцена.
30. Андреев В. Мазурка №3 Маленький вальс.
31. Барчунов П. Пляска.
32. Венявский Г. Мазурка №2.
33. Госсек Ф. Гавот.
34. Грибоедов А. Вальс.
35. Носов Г. Плясовая.
36. Странолюбский Б. Вечерняя песня.
37. Фибих З. Поэма.
38. Чайковский П. Вальс. Марш деревянных солдатиков.

Песни периода Великой Отечественной Войны, песни о мире, популярные песни современных композиторов.

1. Александров А. Священная война.
2. Баснер В. На безымянной высоте (песня из к/ф «Тишина») - Л., 1981.
3. Будашкин Н. Под парусом песни (Сб. «Популярные песни в сопровождении баяна»).- М., 1979.
4. Гришин О. Восемнадцать лет.
5. Колкер А. Опять плывут куда-то корабли.
6. Кутузов Н. Сибирский ленок.
7. Листов К. В землянке. Севастопольский вальс. Ходили мы походами.
8. Лагидзе Р. Песня о Тбилиси.
9. Островский А. Как провожают пароходы. Я тебя подожду.
10. Пономаренко Г. Ой снег, снежок. Ивушка.
11. Родыгин Е. Уральская рябинушка.
12. Соловьёв – Седой В. Вечер на рейде. Подмосковные вечера.
13. Таривердиев М. Ты не печалься.
14. Фаттах А. Хороши веча на Оби.
15. Фельцман О. Венок Дуная.
16. Фрадкин М. Ночной разговор. Березы. Течёт Волга.
17. Френкель Я. Как тебе послужится.
18. Щекотов В. Волжские припевки. Сибирская полечка.

Романсы и песни композиторов – классиков.

1. Бетховен Л.
 «Новая любовь – новая жизнь»
 «Стремление»
 «Круг цветочный»
 «Прощание»
 «Покой»
 «Люблю тебя»
 «К возлюбленной» (вторая обработка)
 «Песня миньоны»

«Песня о блохе»
«Тоска разлуки»
«Путешествие Уриана вокруг света»
«В могиле тёмной»
«Аделаида»
«Весною»

2. Бизе Ж.
«Апрельская песня»
«Утро»
«Есть тайна у меня»
«Гимн любви»

3. Григ Э.
«Карие глаза»
«Лесное странствие»
«Летний вечер Иоганна»
«Когда брожу в вечерний час»
«Изгнаннику»
«Море в ярких лучах сверкает»

4. Лист Ф.
«Ты как цветок, прекрасна»
«В любви все чудных чар полно»
«Тебя люблю»
«Безмолвен будь»

5. Мендельсон – Бартольди Ф.
«Весенняя песня»
«Песня путника»
«На крыльях песни»
«Зулейка»
«Букет цветов»
«У колыбели»
«Песня пастуха»
«Утешение»
«Осенняя песня»
«Песня охотника»
«Майская песня о любви»
«Тоска по Родине»
«Песня урожая»

6. Сибелиус Я.
«Я больше не спрашивал»
«Игра в мяч в Трианоне»
«Девушка пришла домой»

7. Шопен Ф.
«Желание»
«Весна»
«Мутные волосы»
«Что любит молодая девушка»

«Твой завет»
«Вестник»
«Мой возлюбленный»
«Рыцарь перед боем»
«Двое погибших»
«Мои друзья»
«Колечко»

8. Шуберт Ф. Из цикла «Прекрасная мельничиха»

«В путь»
«Куда?»
«Стой!»
«Благодарность ручью»
«Праздничный вечер»
«Желание знать»
«Нетерпение»
«Утренний привет»
«Моя!»
«Пауза»
«Мельник и ручей»

Из цикла «Зимний путь»

«Флюгер»
«Застывшие слёзы»
«Оцепенение»
«Горный поток»
«У ручья»
«Блуждающий огонёк»
«Почта»

Песни на стихи Гете

«Розочка на поле»
«Жалоба пастуха»
«Крысолов»
«Швейцарская песня»
«Ювелирный подмастерье»
«Сладость скорби»
«Вечерняя песня охотника»
«Любовь без покоя»
«Фульский король»
«Лесной царь»
«К миньоне»
«Песня арфиста»
«Штиль на море»
«Сын муз»

9. Шуман Р. Из цикла «Любовь поэта»:

«И розы и лилии»
«Я не сержусь»
«Во сне я горько плакал»
«Забывшие старые сказки»

Из цикла «Любовь и жизнь женщины»

«Взор его при встрече»
«Не знаю, верить ли счастью»

Из цикла «Митры»:

«Свобода духа»
«Кто-то»
«Лотос»
«Колыбельная песня горца»
«Загадка»
«Тихо к ней плывём скорее»
«Умолкни, Пиаетта»
«Жена вождя»
«Привет я шлю»

Романсы и песни русских композиторов.

1. Алябьев А.

«Что грустишь ты, одинокий»
«Два ворона»
«Плачет дева гор»
«Выйду ль на крылечко»
«Влюблён я, дева – красная»
«Соловей»

2. Бородин А.

«Песня тёмного леса»
«Из слёз моих»
«Для берегов отчизны дальней»

3. Булахов П.

«Не хочу»
«Не пробуждай воспоминаний»
«Свиданье»
«Колокольчики мои, цветики степные»
«Нет, не люблю я вас»

4. Варламов А.

«На небо взглянул я»
«Волшебница»
«О нет, не верю я»
«Ненаглядная»
«Тяжело, не стало силы»
«Целый день на небе»
«Я люблю его»
«Белеет парус одинокий»
«На зоре ты её не буди»
«Что за сердце»

5. Глинка М.

«Не искушай»
«Скажи зачем»
«Утешение»
«Если вдруг среди радостей»
«К цитре»

«Забуду ль я»
«Ах, та ночь ли, ноченька»
«Победитель»
«Венецианская ночь»
«Я здесь, Инезилья»
«Сомнение»
«В крови горит огонь желанья»
«Не щебечи, соловейко»
«Зацветёт черёмуха»
«Я помню чудное мгновение»
«Попутная песня»
«Рыцарский романс»

6. Гурилёв А.
«Вьётся ласточка сизокрылая»
«Домик – крошечка»
«Она маленькая»
«Сердце – игрушка»
«Разлука»
«Я говорил при расставании»
«Отгадай, моя родная»
«Падучая звезда»
«Право, маменьке скажу»
«Сарафанчик»

7. Даргомьжский А.
«Я затеплю свечу»
«Камень тяжёлый»
«О, моя милая дева»
«На балу»
«Старый капрал»
«Червяк»
«Ревнуешь ты»
«Любить себя позволяю»

8. Римский – Корсаков Н.
«Пленившись розой, соловей»
«Горец»
«Где ты, там мысль моя летает»
«О, если б ты могла»
«Запад гаснет в дали бледно розовый»
«На нивы жёлтые нисходит тишина»
«О чём в тиши ночей»
«Мне грустно»
«Шёпот, робкое дыхание»
«Эхо»
«Октава»

9. Чайковский П.
«Отчего!»
«Забыть так скоро»
«Средь шумного бала»

«Флорентийская песня»

Серенада «Ты куда летишь» для высокого голоса в сопровождении фортепиано

Романсы и песни отечественных композиторов XX века.

1. Глиэр Р.

«В порыве нежности сердечной!»

2. Кабалевский Д.

Застольная песня Кола из оперы «Кола Брюньон»

«Наказ сыну»

3. Прокофьев С.

«Растёт страна»

«Солдатская походная»

«Золотая Украина»

«Песня о Родине»

«Зелёная роща»

«За лесочком»

«Катерина»

4. Свиридов Г.

«Я много жил в гостиницах»

«На земле живут лишь раз»

«Любовь отчизне» (Из 3-х болгарских песен)

«Подъезжая под Ижоры»

5. Шостакович Д.

«Испанские песни»

«Прощай, Гренада»

«Звёздочка»

«Первая встреча»

«Черноокая»

«Рондо»

«В полях под снегом»

«Предчувствие»

«Стансы»

Четыре монолога:

1 «Отрывок»

2 «Что в имени тебе моём»

3 «В глубине сибирских руд»

4 «Прощание»

Репертуар для самостоятельного изучения.

Пьесы для балалайки и домры в сопровождении баяна.

1. В. Андреев Вальс «Грёзы»

2. Б. Странолюбский «Вальс – фантазия»

3. В. Соколов «Колыбельная»

4. Н. Вязьмин «Полька – кадрили»

5. В. Калинин «Грустная песенка»

6. П. Чайковский «Марш деревянных солдатиков»

7. А. Грибоедов «Вальс»
8. Е. Фомин «Балетная сцена»
9. Э. Григ «Танец эльфов»
10. Ф. Госсек «Гавот»

Вокальные произведения.

1. Ж. Бизе «Апрельская песня»
2. Э. Григ «Когда брожу в вечерний час»
3. П. Булахов «Колокольчики мои»
4. А. Варламов «Белеет парус одинокий»
5. А. Гурилёв «Сердце игрушка»
6. А. Гурилёв «Вьётся ласточка сизокрылая»
7. М. Глинка «Не щебечи соловейко»
8. М. Фрадкин «Течёт Волга»
9. В. Соловьёв-Седой «Вечер на рейде»
10. В. Шаинский «Уголок России»
11. Е. Жарновский «Прощайте скалистые горы»
12. А. Пахмутова «Нежность»