

МРНТИ 18.41.51

Гульшат Байманова¹

¹Қазақская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ЗАДАЧИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В РАБОТЕ НАД ХОРОВЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Аннотация

Статья сфокусирована на рассмотрении концертмейстерской деятельности в области работы пианиста с хоровым дирижером и хором. Исследование базируется на работах таких авторов, как Т. Стрельцов, А. Люблинский, Е. Шендерович, О. Абрамов и др. Используемые методы исследования – теоретический и эмпирический. Данные, полученные в результате проведенной работы, направлены на расширение понимания специфики работы концертмейстера в классе хорового дирижирования и углубление представления о его основных задачах. Статья создает базу для обсуждения и дальнейшего изучения проблематики в данной области.

Ключевые слова: концертмейстер, аккомпанемент, пианист, дирижер, а capella, хор, сопровождение, тенор, кантата.

Гульшат Байманова¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРДІҢ ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ХОР ШЫҒАРМАЛАРЫН ОРЫНДАУ БАРЫСЫНДАҒЫ МІНДЕТТЕРІ

Аннотация

Мақала концертмейстердің хор дирижері мен хормен жұмыс саласындағы аккомпаниаторлық қызметін қарастыруға бағытталған. Зерттеу Т. Стрельцов, А. Люблинский, Е. Шендерович, О. Абрамов және т.б авторлардың еңбектеріне негізделген. Қолданылған зерттеу әдістері – теориялық және эмпирикалық. Жүргізілген жұмыстың нәтижесінде алынған деректер хор дирижері сабағында концертмейстер шығармашылығының ерекшеліктері туралы түсініктерін кеңейтуге және оның негізгі міндеттерін түсінуді, тереңдетуге бағытталған. Мақала осы саладағы мәселелерді талқылауға және одан әрі зерттеуге негіз жасайды.

Түйінді сөздер: концертмейстер, сүйемелдеу, пианист, дирижер, капелла, хор, сүйемелдеу, тенор, кантата.

Gulshat Baimanova¹

¹Kurmangazy Kazakh national conservatory
Almaty, Kazakhstan

TASKS OF THE ACCOMPANIST IN WORK ON CHORAL WORKS OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN

Abstract

The article focuses on considering the accompanist activity in the field of a pianist's work, including a choral conductor and choir. The research is based on the works of such authors as T. Streltsov, A. Lyublinsky, E. Schenderovich, O. Abramov and others. The used research methods are theoretical and empirical. As a result, the data obtained from the carried work is aimed to expand the comprehension of accompanist work specifics in the choral conducting class and deepen the conception of his essential tasks. Furthermore, the article creates a basis for discussion and further study of the problematics in this area.

Keywords: concertmaster, accompaniment, pianist, conductor, a capella, choir, accompaniment, tenor, cantata.

Концертмейстерская деятельность является одной из основных областей в современном исполнительском искусстве. Оно имеет многовековую историю. Если в древние времена аккомпанемент выполнял, в основном, метrorитмическую функцию, то на сегодняшний день сущность и значение аккомпанемента коренным образом изменилась. Сейчас это самостоятельная деятельность, которая сопоставима с сольным исполнительским мастерством.

Заметим, что современное понятие «аккомпаниатор» постепенно приобрело некоторые отличия по сравнению с понятием «концертмейстер». Деятельность последнего отличается тем, что концертмейстер в значительной мере берет на себя еще и задачу управления ансамблем. В процессе исторического развития аккомпанемент стал усложняться – углубляется его содержание, усложняются пианистические трудности, что предъявляет к аккомпаниаторам не меньшие требования, чем к сольным исполнителям.

На сегодняшний день остро стоит вопрос, что все чаще концертмейстеры не могут себя в полной мере реализовать, как грамотные специалисты. Это связано с тем, что они проходят недостаточную подготовку во время обучения. Для создания профессиональных кадров в сфере концертмейстерской деятельности, необходимо вывести на новый качественный уровень профессиональную подготовку в процессе освоения специализации, способствовать расширению изучаемого репертуара, уделять большее, особое внимание развитию необходимых профессиональных навыков концертмейстера, таких как чтение с листа, транспонирование, и даже подбор по слуху и импровизация.

Данная проблематика касается и концертмейстеров, работающих в классе хорового дирижирования, где специфика работы имеет свое отличие и большую направленность на дирижерскую деятельность. Если при обучении концертмейстер не сталкивался с репертуаром дирижерско-хорового класса, то с началом практической деятельности в данном направлении перед ним встают определенные новые исполнительские задачи. К ним относятся:

1. приобретение навыка чтения хоровых партитур для различных составов хора, которые исполняются с фортепианным сопровождением или без него (то есть, *a capella*¹);
2. умение упростить хоровые партитуры;
3. игра в соответствии с жестикуляцией дирижера-хормейстера.

Кроме того, подчеркнем то, что хоровые партитуры – как *a capella*, так и с сопровождением – могут быть для различного количественного состава. Например, от двух до шестнадцати (и даже более) голосов. Они также создаются для различных качественных составов голосов – для женских, мужских, детских, смешанных. Это определяет наличие у концертмейстера различных специфических навыков, связанных с работой в классе хорового дирижирования.

Помимо сказанного, отметим, что для ясного иллюстрирования хора или оркестра и для адекватного представления дирижером полного ансамбля, на репетиции играют, в основном, не один, а два концертмейстера. Тем самым, если это произведение с сопровождением, то один играет то, что исполняет хор, а другой – партии оркестра или фортепиано. Если же это *a capella*, то голоса для исполнения делятся на равные части между двумя концертмейстерами. Однако, при необходимости, концертмейстеру нужно суметь сыграть *a capella* все голоса, а если это хор с сопровождением, то все его партии и аккомпанемент. В связи с этим, выделим еще одну важную задачу – умение исполнить аккомпанемент (сопровождение) и саму хоровую партитуру собственно одному концертмейстеру.

В таком случае концертмейстеру, привыкшему играть, в основном, двухстрочный материал, необходимо хорошо ориентироваться в хоровых партитурах различной

¹ Нотный текст произведений для хора *a capella* не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения.

сложности, приемах многоголосного изложения и фактурных особенностей музыкальной ткани. Это требует достаточно серьезной «домашней» подготовки и определенной сноровки, чтобы читать многопластовую партитуру, написанную на нескольких нотных строках, подчас достигающих восьми и более голосов. При этом, теноровый голос, по традиции записанный в скрипичном ключе, необходимо переносить на октаву вниз, что тоже представляет собой некую сложность, а именно связанную со зрительным восприятием. В таких случаях, нередко теноровую партию концертмейстеры переписывают к партии басового голоса или близстоящей партии, но это не всегда возможно.

При игре *a capella* ключевым вопросом является «распределение» рук между голосами. Обычно, сопрано и альт играют правой рукой, бас и тенор – левой. Однако, бывают случаи отступления от этих правил. Обратимся к некоторым из них:

- если теноровая партия написана намного выше басовой, то целесообразно «перенести» ее в правую руку;
- при выделении какого-либо голоса желательно исполнять его той рукой, которой это более удобно воспроизвести для создания яркого звучания;
- при «перекрещивании» голосов (когда более «низкий» голос записан выше «высокого» в отдельных местах партитуры), иногда следует передавать голос, фактически звучащий выше, в правую руку, а звучащий ниже – в левую;
- при всем этом не должна нарушаться плавность звучания.

В большинстве случаев, для точной передачи дирижеру всех нюансов исполнения хора, концертмейстер должен воспроизвести хоровую партитуру -по возможности – наиболее точно. С другой стороны, бывают случаи, когда ее приходится упрощать. Это желательно сразу обговорить, и подчеркнуть, что для дирижера является главным, и что он хотел бы выделить в том или ином фрагменте.

В произведениях с сопровождением указанные задачи сохраняются, но добавляется аккомпанемент, исполнение которого закономерно влечет за собой свои специфические сложности. Так, например, это могут быть переложения для фортепиано оркестровых партий, что не всегда удобно для исполнения. Вместе с тем, не стоит забывать, что темп таких аккомпанементов может быть очень быстрым, – особенно, в оперных сценах и хорах. Это требует предварительной хорошей и тщательной подготовки аккомпаниаторов. Обычно оба концертмейстера должны предварительно изучить и знать как хоровую партию, так и партию аккомпанемента.

При исполнении хора *a capella*, или хоровой партитуры с сопровождением нельзя забывать обо всех авторских указаниях. Однако, здесь они для дирижера имеют особую значимость, потому что он все как бы «показывает» руками и жестами, и каждый штрих, каждое изменение в исполнении музыки должно изображаться, – как посредством его мануальной техники, так и игрой концертмейстеров. Концертмейстер должен очень тонко понимать жесты дирижера, – то есть, знать такие основы техники, как «ауфтакт», «точки», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки, соответствующие простым и сложным размерам. Это и является основной сложностью так называемой игры «по руке». Любое несовпадение и «сбой» во время выступления или экзамена лежит на ответственности концертмейстера.

В сочинениях с инструментальным сопровождением фактура фортепианного аккомпанемента бывает весьма разнообразна. Это и гармоническая поддержка хора, дублирующая его звучание, и ритмически контрастный «пласт» к хоровой фактуре, или ее комплементарного дополнение. Помимо того, сопровождение может содержать тематический материал, а хор – наоборот, выполнять аккомпанирующую функцию.

Если концертмейстеру необходимо самому исполнить как хоровую партитуру, так и сопровождение, то за основу берется хоровая партия, на которую всегда следует ориентироваться. По возможности, ее нужно исполнять целиком, при этом дополняя звучанием аккомпанемента, фортепианными вступлениями и заключениями. Вместе с тем,

при дублировании хоровой партитуры в аккомпанементе, возможна игра только исключительно аккомпанемента.

Партия сопровождения всегда исполняется тише вокально-хоровой, чтобы не заглушать в будущем совместном исполнении хор. Ее громкостная динамика увеличивается, как правило, только при повторении темы или в момент инструментального солирования. Допускаются исключения и для отдельных голосов: октавного унисона, удвоенных и выдержанных звуков, – при этом концертмейстер незначительно может изменить фактуру.

Однако, вне зависимости от того, играет концертмейстер партию хора или сопровождения, основным является то, что аккомпаниатор должен быть хорошо ознакомлен с поэтическим текстом, поскольку именно он является первостепенным фактором, определяющим и концентрирующим содержание и смысл произведения.

Показательный пример к сказанному выше мы находим в жанре кантаты, довольно широко представленном в творчестве казахстанских композиторов. Отметим, что произведения этого жанра занимают значительное место в творческой биографии Мансура Сагатова. В целом, его вокально-хоровые произведения и циклы можно назвать новым этапом развития данного жанра в казахстанской музыкальной культуре. Он – автор таких кантат, как «Песнь акына» (1972), «Мерекелік кантата» (1980), «И, как сердце, летит земля» (1980), «Отан Салтанаты» (1987), «Перзент парызы» (1997), «Салтанаты кантата (2001). Эти сочинения демонстрируют различные образцы того, каким образом может преломляться данным монументальный жанр. В частности, в «Мерекелік кантата» ярко продемонстрирована связь кантатно-ораториального жанра с камерно-концертным искусством. Эта особенность впоследствии была воспринята и воспроизведена во многих кантатах композиторов Казахстана следующих поколений.

«Мерекелік кантата» написана на либретто К. Мырзалиева. для тенора, смешанного хора и симфонического оркестра (на стихи К. Мырзалиева), к 60-летию Казахстана. Показательно, что в данном произведении, как и в других кантатах М. Сагатова значительный статус приобретает поэтический текст. Именно он определяет выбор средств музыкальной выразительности, особенности формообразования и, в целом, в высокой степени обуславливает большинство музыкально-творческих решений.


В произведении преобладает аккордовая фактура. Хоровые голоса выстраиваются по звукам аккордов. В партии солиста преобладает поступенное движение в высоком регистре, с большим количеством протяжных звуков в высокой тесситуре. Партитура, в целом, представляет особый интерес в связи с тем, что с 13 цифры вступает партия том-тома. Это говорит о тематической важности данного ударного инструмента с неопределенной звуковысотностью в кантате. Партия том-тома имеет остинатный характер. Стоит отметить, что выписывание ударных в клавире произведения, большая редкость.

Произведение написано в контрастно-составной форме, состоит из нескольких разделов, в каждом из которых солист и хор активно взаимодействуют друг с другом.

Музыкальный материал произведения вступает в виде октавного удвоения в партии хора, обрисовывая тональность *B dur*. В мелодии отсутствуют большие скачки, за счет чего она представляется довольно плавной. С партией сопровождения мелодия воспроизводится поочередно. Постепенно партия хора, звучащая в двухголосии, приводит к *divisi* каждого голоса. Затем, следует связка протяженностью 9 тактов.

Связка начинается с аккордового изложения на слова «Азат елдің», где хор и сопровождение звучат в унисон. Мелодия здесь имеет речитативно-декламационный характер.

Далее вступает партия солиста (48-й такт). Солист прославляет свою Родину, очень показательно использование алексических слов – «хала-лау», «ахау». Партия хора в данном фрагменте звучит не вместе с солистом, а поочередно с ним. Можно сказать, что солист здесь выполняет своеобразную функцию, подобную функции акына или рассказчика. Это подтверждается: алексическими вставками и использованием акынской мелодической формулы. (С. Елеманова).

Следующий раздел начинается с канона в партии сопрано и альта – интервал кварта, время вступления – один такт. Затем этот канон переходит в *tutti* хора с *divisi* у сопрано. Так, смысловая нагрузка текста подчеркивается пятиголосием. Хор звучит моноритмично, в едином ритмическом рисунке во всех голосах. Далее, небольшая оркестровая связка вместе с том-томами приводит к следующему разделу, где альт исполняет основную мелодию, а бас образует к ней контрапункт. Все это звучит на фоне чеканного ритма у том-томов – . Постепенно включаются другие голоса, приводящие к следующему разделу.

В новом разделе поочередно звучат партии хора и солиста на фоне аккомпанемента, в котором воспроизводятся их мелодические линии. По мере развертывания музыкального материала партия тенора перестает звучать, утверждая, тем самым, высокую ролевую значимость партии хора, которая в жанре кантаты безусловна, бесспорна.

В следующем разделе размер меняется с 3/4 на 2/4. В аккордовой фактуре мелодика партии хора вместе с партией солиста достигает кульминационной точки на ноте *b* второй октавы. Этим заканчивается произведение на фоне тремоло партии сопровождения.

Говоря об особенностях партии аккомпанемента, отметим, что она не представляет собой нечто сложно исполнимое. В кантате аккомпанемент вступает первым и звучит небольшое вступление, – как своего рода призыв, привлечение внимания к последующему звучанию кантаты. В начале аккомпанемент с хором вступает в разное время, и аккомпанементом здесь выполняется некое заключительное закругление фразы (9-34 такт). Структура аккомпанемента близка речитативной и не отличается какими-то сложными ритмическими образованиями, – преобладает двухтактовая ритмическая фигура, включающая четвертную паузу, четыре восьмые и синкопу. Постепенно, на протяжении всех этих тактов в партии аккомпанемента насыщается фактурный пласт: сначала звучат интервальные созвучия, и к ним с каждым новым проведением добавляется по одному голосу, – до звучания аккордов в обеих руках (см. Нотный пример № 1):

Нотный пример № 1

Мерекелік кантата
Allegro moderato

Мансур Сагатов



21

ал га! Бо ла шаккан дай?Құл пыр ган нұр таң дай та-ма-ша. Қа тар

mf *f* *mf* *f*

С такта 35 вступает новый раздел. Меняется фактура в аккомпанементе, изменяется ритм, в мелодике прослеживается песенность за счет поступенности восходящего и нисходящего движения звуков. Затем аккомпанемент начинает вторить хору в унисон (39 такт). Отметим, что исполняется это довольно легко и не представляет особой сложности. Но, мы считаем, что главная задача на этом участке формы – добиться четкой ритмической пульсации и играть со вторым концертмейстером слаженно, не «квакая», – как на одном инструменте, (43-47 такты см. Нотный пример №2).

Далее (50-94 такты) в партии аккомпанемента активизируется взаимодействие с хором, что проявляется в имитированном звучании своеобразной «домбровой вторы» и в мелодическом развертывании на *marcato*, похожем на стиль исполнения *tökne*. Здесь важно выдерживать четкую ритмическую пульсацию и при проигрывании приблизить звучание к домбровому, тем самым, высветить атмосферу праздничного настроения, заложенного в самой кантате, что очень важно для обоих концертмейстеров. Необходимо добиваться четкого исполнения всех присутствующих динамических акцентов. Также, важно умение проиллюстрировать для дирижера яркость динамических нюансов, – например, переход от *mp* к *f*, который звучит в партии *tenor solo* (тт. 92-94 см. Нотный пример № 3).

Нотный пример № 2

Мерекелік кантата
Allegro moderato
Мансур Сагатов

43 *ff*

Ү - ла - ны, жа - са! Мәң - гі жа - са, қол - соз ар - ман - га!

Нотный пример № 3

Мерекелік кантата
Allegro moderato
Мансур Сагатов

92 *mp* *f*

Жай - най бер - сін ту - - - ган

Далее аккомпанемент уже начинает выполнять функцию сопровождения, то есть, – вспомогательную (с т. 98), и мелодика не дублирует ни одну из хоровых партий. При этом, на данном участке можно отметить появление многочисленных хроматизмов в партии аккомпанемента. Кроме того, фактура партии аккомпанемента становится более разряженной, и стоит обратить внимание на то, что расстояние между руками аккомпаниатора пространственно увеличивается при игре между большой и первой октавами. За счет этого появляется некая пространственная широта.

Затем, два концертмейстера приходят к своеобразному *tutti* (т. 114), что выражается в фактурном расширении посредством масштабного охвата низкого и высокого регистров у хора и в сопровождении. У обеих партий аккомпанемента – уже более уплотненная фактура. Здесь то, что звучит в партии хора начинает дублироваться и в партии аккомпанемента (см. Нотный пример № 4):

Нотный пример № 4

Меркелік кантата
Allegro moderato
Мансур Сағатов

114

(ы)стан жа - са! Сыр-лы - да - ла, жа - са, ту ған ел. Ал-тын ас -

(ы)стан жа - са! Сыр-лы - да - ла, жа - са, ту ған ел. Ал-тын ас -

(ы)стан жа - са! Сыр-лы - да - ла, жа - са, ту ған ел. Ал-тын ас -

После *tutti*, в партии фортепиано достаточно стремительно проводится восходящее поступенное движение по звукоряду гаммы *H-dur*, – его нужно исполнить весьма порывисто и бравурно, подчеркивая утверждение тональности *H-dur*. Это восходящее движение стремительно приводит к началу следующего раздела, в котором довольно неожиданно вводится новый музыкальный инструмент.

Раздел начинается в тональности *B-dur*, которая вводится ярким сопоставлением (122-143 такты). На данном участке фактура аккомпанемента еще более разряжается, – просто звучит органнй пункт на звуке *b* в басу. К партитуре подключается партия том-тома, и ее вступление концертмейстеру нужно выделить, подчеркнуть, – в целом, грамотно отобразить передачу партии сопровождения ударному инструменту. То, что партию том-томов исполняет концертмейстер – весьма непривычно, и определенную сложность здесь вызовет необходимость переключиться аккомпаниатору с игры на стук, с сохранением четкости метрической пульсации (см. Нотный пример № 5).

В новом построении в партии фортепиано начинают излагаться хроматизированные интервальные последовательности из параллельных кварт. Они весьма неудобны для исполнения, и возникает необходимость приложить дополнительные усилия, чтобы избежать фальши при проигрывании аккомпанемента. Опасность фальши обусловлена тем, что в этих последовательностях есть группы из 3-х кварт, которые нужно исполнять довольно быстро, в темпе *allegro moderato*, – поэтому, концертмейстеру их следует отнести к технически неудобному моменту и проучить отдельно.

Здесь также примечательна ритмика в партии оркестра, – в частности, ярко выделяется характерная синкопа, придающая звучанию остроту и типичную для казахской музыки игривость, что ассоциируется с танцевальностью (143-158 такты). Помимо того, иные традиционные особенности казахской музыки, отраженные в аккомпанемента, обуславливают определенные сложности для концертмейстера. Например, переключение с

двухдольного на трехдольный размер, что, в свою очередь, усложняется наличием синкоп. В целом, метроритмическая регулярность вуалируется, «сглаживается» и задача концертмейстера – не утратить метрическую пульсацию из-за смены размера. Это достигается путем анализа логики развёртывания музыкальной ткани в метроритмической канве.

Нотный пример № 5

122 Мерекелік кантата
A. Allegro moderato Мансур Сагатов

Ла-ла - ла - ла, ла-ла - ла - ла,

sp pp

T-TOM

В процессе музыкального изложения, в партии аккомпанемента усиливается эмоциональная напряженность за счет активного, «наступательного» проведения октавных последовательностей в левой руке, продолжающегося на протяжении 16 тактов (174-189 такты см. Нотный пример № 6):

Нотный пример № 6

184 Мерекелік кантата
Allegro moderato Мансур Сагатов

Ба - кыт - тың та - ны

Ба - кыт - тың та - ны

Ба - кыт - тың та - ны

Ба - кыт - тың та - ны

Это приводит все к некой кульминации, где партии хора моноритмично своеобразно скандируют слово «Самға»². Аккомпанемент выполняет функцию завершения, поддерживая проявления заключительного типа изложения в партии хора (см. Нотный пример № 7):

Нотный пример № 7

Мерекелік кантата
Allegro moderato
Мансур Сагатов

190 *f* Мерекелік кантата
Allegro moderato Мансур Сагатов

Сам - га! Сам - га!

Сам - га! Сам - га!

Сам - га! Сам - га!

Сам - га! Сам - га!

В отношении выполнения исполнительских задач отметим, что сложность для концертмейстеров будут представлять вертикальное соотношение мелких длительностей, которые должны исполняться одинаковым по качеству штрихом. Синкопы должны выполняться очень четко и синхронно, так как здесь малейшее несовпадение между двумя концертмейстерами и дирижером, неизбежно приведет к расхождению.

Следующая сложность состоит в контрастных сменах темпов между разделами, когда усиливается роль координирующих взаимоотношений между концертмейстерами и дирижером. В целом, для качественного выступления и лучшей передачи смысла произведения дирижер и оба концертмейстера должны быть в постоянной взаимосвязи.

В заключении подчеркнем, что работа концертмейстера в классе хорового дирижирования имеет свою специфику и, в целом, в высокой степени характеризуется большей направленностью на руководящую роль и деятельность дирижера. Если при обучении концертмейстер не сталкивается с репертуаром дирижерско-хорового класса, то объективно возникает необходимость в процессе профессиональной деятельности, так или иначе восполнить такой пробел.

Кроме того, при работе над произведениями Казахстанских композиторов, на примере кантаты М. Сагатова, мы обнаружили специфические особенности по ходу их изучения и подготовке к исполнению. В первую очередь, нужно обратить внимание на то, что в рассмотренном сочинении ярко проявляется связь кантатно-ораториального жанра с камерно-концертным искусством. Основной концертмейстерской задачей становится поиск эквивалентного воспроизведения на фортепиано всей масштабности произведения дирижеру, – для того, чтобы в последствие он смог целостно представить его на концертной сцене. Помимо того, дополнительного внимания требует все, что в той или

² Самға (пер. вознесение высоко, взлетать высоко). В партии хора скандируется фраза «Қазақ елі, самға», что в какой-то мере может переводиться, как «Славься, наша страна!», поэтому это все должно звучать очень торжественно.

иной степени связано с национальным аспектом в иллюстрировании колорита казахской музыкально-поэтической традиции. Таким образом, с началом практической деятельности в данном направлении перед концертмейстером встают определенные новые исполнительские задачи, которые возможно выполнить по прошествии некоторого промежутка времени, и по мере накопления соответствующего опыта.

Список источников

1. **Елеманова С.** Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика. – А.: Дайк-пресс, 2000. – 187 с.
2. **Тенюкова Г.** Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования // Автореферат дисс-и канд. иск-я. – М., 1993. – 384 с.
3. **Мальцева О.** Роль концертмейстера-иллюстратора в учебном классе хорового дирижирования музыкального вуза. – М., 2019. – 4 с.
4. **Кубанцева Е.** Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студентов музык. фак. пед. вузов. – М.: Академия, 2002. – 181 с.
5. **Щендерович Е.** В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 224 с.
6. Дмитриева К. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста [Текст] // Дисс-я канд. искусствоведения: спец.17.00.02. // К.В. Дмитриева. – Саратов, 2015. – 217 с.

References (transliterated)

1. **Elemanova S.** Kazakhskoe traditsionnoe pesennoe iskusstvo. Genezis i semantika. – A.: Daik-press, 2000. – 187 s.
2. **Tenyukova G.** Soderzhanie i metody podgotovki studentov k kontsertmeisterskoi rabote v klasse khorovogo dirizhirovaniya // Avtoreferat diss-i kand. isk-ya. – M., 1993. – 384 s.
3. **Maltseva O.** Rol kontsertmeistersa-illyustratora v uchebnoy klasse khorovogo dirizhirovaniya muzykalnogo vuza. – M., 2019. – 4 s.
4. **Kubantseva E.** Kontsertmeisterskii klass: Ucheb. posobie dlya studentov muzyk. fak. ped. vuzov. – M.: Akademiya, 2002. – 181 s.
5. **Shchenderovich E.** V kontsertmeisterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga. – M.: Muzyka, 1996. – 224 s.
6. **Dmitrieva K.** Bazovye komponenty i professionalnaya spetsifikatsiya v tvorcheskoi deyatel'nosti kontsertmeistersa-pianista [Tekst] // Diss-ya kand. iskusstvovedeniya: spets.17.00.02. // K.V. Dmitrieva. – Saratov, 2015. – 217 s.

Сведения об авторах:

Байманова Гулшат Сериковна – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Кондаурова Елена Геннадьевна – научный руководитель, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Байманова Гулшат Сериковна - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Кондаурова Елена Геннадьевна – ғылыми жетекші, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушысы.

Information about the authors:

Baimanova Gulshat – 2nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Kondaurova Yelena – candidate of art history (PhD, Art-criticism), senior lecturer at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.