

МБУ ДО «ДШИ №12» г. о. Самара

Методическая работа

**«Специфика работы концертмейстера
детской школы искусств
в классе вокала»**

Составитель: Черкасова Юлия Ильинична

Содержание

Введение.....	3 стр.
Качества и навыки концертмейстера, необходимые для профессиональной деятельности	4 стр.
Специфика работы концертмейстера в классе вокала.....	8 стр.
Заключение.....	16 стр.
Список литературы.....	18 стр.

Введение.

Профессия «концертмейстер» является одной из распространенных сфер деятельности пианиста. В условиях современных требований она предполагает определённый универсализм – владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, чувством формы, способностью охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве. Кроме того, концертмейстеру нужно владеть информацией об интерпретации и исполнительской манере, взаимосвязи темпа музыкального произведения и осмысленным произнесением словесного текста и процессом дыхания. В работе концертмейстера нельзя упускать огромную роль ансамбля, совместного общения, партнерства и обмена информацией. В итоге можно отметить собирательное начало профессии концертмейстера: он - пианист, дирижер, педагог-репетитор, художественный руководитель ансамбля, менеджер, психолог, при работе с певцами-любителями – преподаватель пения.

Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

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

Цель методической разработки – изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера.

Задачи методической разработки:

- описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера;
- выявить специфику деятельности концертмейстера с вокалистами в условиях детской школы искусств;
- систематизировать формы, методы и приемы работы концертмейстера с учащимися, опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы.

Актуальность разработки состоит в том, что начинающие концертмейстеры найдут в ней много полезной информации и практических рекомендаций для применения их в своей профессиональной деятельности.

Качества и навыки пианиста-концертмейстера, необходимые для профессиональной деятельности.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист 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:

- навык «организовать» партитуру;
- «выстроить вертикаль»;
- выявить индивидуальную красоту солирующего голоса;

- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;
- дать дирижерскую сетку и т.п.

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 трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного. Специфика работы концертмейстера в педагогическом колледже и школе искусств состоит в том, 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:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого; играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
- 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 различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;

- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- 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, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках, в первую очередь – окончаний слов, особенности фразировочной речевой интонации;
- 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.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой,

неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию 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, что он должен 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 приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик. При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. 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 положительных психологических качеств:

- внимание – в каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста, ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил;
- мобильность, быстрота и активность реакции – 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 концертмейстер

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 психологическую уверенность, а за ней и мышечную свободу;

– воля и самообладание – при возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на выступлении, необходимо 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.

Специфика работы концертмейстера в классе вокала.

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. При этом резко повышается роль внутреннего слуха в концертмейстерской работе.

Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения учеником звуковысотного и ритмического рисунка

мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания и т.д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика». Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого он либо голосом интонирует вокальную партию, аккомпанируя 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 учащегося музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

Большое значение для успешной деятельности имеет подбор репертуара в зависимости от индивидуальных особенностей учащихся.

Выбранные вокальные произведения должны соответствовать основным критериям, таким как художественная ценность, доступность, педагогическая целесообразность, развивающая направленность и т.д. Также нужно чувствовать тонкую грань, через которую не следует переходить в силу неподготовленности или неопытности обучаемого, дабы не переоценить возможности ученика 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, наносит большой, часто непоправимый вред. Главным образом это сказывается на наиболее талантливых детях, так как их вокальная и эмоциональная одарённость позволяют им браться за самые трудные вокальные произведения и гарантируют им успех в публичных выступлениях. В итоге ученик 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, обычно в таких случаях работа над репертуаром сводится к бессмысленному и губительному для голоса «натаскиванию». Посильным и полезным для учащихся должно считаться лишь то вокальное произведение, художественную сущность которого он может осознать и полноценно выявить, т.е. такое произведение, которое он сможет хорошо исполнить.

Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому учащемуся, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех детей. Пианист должен помнить, как ученик пел в классе на уроке у педагога, как прошел предыдущий урок у концертмейстера и, исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии. В случае прихода на урок ученика в утомленном или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата, если ученик не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые давал в классе педагог и которые всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить и то, и другое.

Иногда работать над произведением на занятии начинают по отдельным кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность ученику исполнить все произведение целиком независимо от того, как он спел, после чего

указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде. Если вокалист творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания учащегося, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно. Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой.

Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у учащихся 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. 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.

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, учащийся порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать его от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное

значение того или иного момента, чтобы точки, паузы, ферматы стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если ученик 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.

Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Пианист должен помочь певцу расчленить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Концертмейстер предостерегает начинающего певца от бессмысленных жестов во время пения. Лишние движения 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 выигрышной для солиста.

Концертмейстер следит за выполнением данных педагогом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает пению кантилены. Кроме того, идет работа над протяженностью гласных. Солист должен пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно к следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не кончаться ими. Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в дикции большая роль отводится согласным. Но через этот процесс ученик должен пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «не пропето́й» гласной, то сможет больше внимания обращать на согласные, которые больше не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно

объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Очень важно умение петь legato на фоне стаккатного аккомпанемента, когда вокалист как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии рояля. При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу. 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 ученику, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос.

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 юных вокалистов – 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.

Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом прежде всего надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, 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. Часто ученик, увлекшись текстом, начинает из-за этого меньше внимания уделять собственно

вокалу. Получается полупение – полудекламация, что приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. Ведь в работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры. Встречается и обратное. Увлечшись музыкой, ученик недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах. Таким ученикам надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией.

Нередко учащийся хорошо вокализует, поет как будто правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Ученик должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными. Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания 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 текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово; в других случаях он произносит так называемые плоские гласные, которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы с помощью педагога, а затем и концертмейстера ученик следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были

«пестрыми»), то есть произнесенными в разной вокальной манере, и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску.

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. 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 вокалисты, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости.

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

- предварительно зрительное прочтение нотного текста, музыкально-слуховое представление;
- 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,
- создание представлений о динамических нюансах;
- проработка и отшлифовка деталей;

- репетиционный процесс в ансамбле с солистом;
- воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.¹

Заключение.

Работа концертмейстера включает в себе и творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися любых специальностей. Педагогическая сторона деятельности особенно отчетливо выявляется в работе с учащимися вокального класса. Мастерство концертмейстера предполагает владение ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер – наперсник его творческих дел, он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и

¹ Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2002. - № 2. – С. 38-40.

находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, умения переключаться на работу с учащимися различных классов детской школы искусств.

Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая за редким исключением не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

Список литературы

1. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе – 2001 - № 4
3. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4. – С. 52- 55.
4. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.
5. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
6. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 2002. – С.59-73
7. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке.
8. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 84-91.
9. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.