

МБУ ДО "ДШИ ИМЕНИ А.С. ГОЛУБКИНОЙ"

Методический доклад на тему:
«Деятельность концертмейстера в детской школе искусств».

Выполнила концертмейстер:
Лобанова Александра Алексеевна

Октябрь 2024г.

План

Введение.

1.Комплекс музыкальных способностей, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера.

2.Специфика работы концертмейстера с духовыми инструментами.

3.Специфика работы концертмейстера со струнно-смычковыми инструментами.

4.Специфика работы концертмейстера с народными инструментами.

5.Специфика работы концертмейстера с вокалистами.

6.Специфика работы концертмейстера с хоровыми коллективами.

Заключение.

Список литературы.

Введение

Существует две важные профессии – концертмейстер и аккомпаниатор. Аккомпаниатор – музыкант-пианист, который исполняет аккомпанемент единомоментно. Концертмейстер же – пианист, который долго работает с учащимся и педагогом. Он работает под руководством педагога. Вместе с ним концертмейстер приобщает ребенка к миру музыки, помогает ему выработать навыки игры в ансамбле, развивает его музыкальные данные.

Концертмейстер требуется везде: в хоровом коллективе, в работе с вокалистами, скрипачами, духовыми инструментами, народными инструментами. Он работает в музыкальных и общеобразовательных школах, дворцах творчества, музыкальных и педагогических училищах и вузах.

Концертмейстерское искусство доступно не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого таланта. Многие известные композиторы занимались аккомпанементом. Шуберта сотрудничал с Фогелем, Мусоргский с Леоновой, Рахманинов с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. Советские пианисты Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Рихтер, Гинзбург часто выступали на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов-ансамблистов.

Работа концертмейстера школы искусств помогает развитию музыкально-исполнительских, психолого-педагогических, организационно-творческих профессиональных компетенций, позволяет учиться тонкостям педагогики, психологии, развиваться в процессе совместной музыкально-исполнительской деятельности. Очень важно молодым концертмейстерам работать с опытными педагогами, которые передают свои знания. Так сохраняется преемственность традиций.

Комплекс знаний, умений и навыков, необходимых концертмейстеру ДШИ.

Отличием совместной игры концертмейстера с солистом или солистами от сольной является то, что общий план и все детали интерпретации согласованы между несколькими исполнителями и реализуются их объединенными усилиями. Для хороших результатов педагог и концертмейстер должны быть в творческом союзе. Стремление объединиться с партнером, будь то вокалист, дирижер или хоровой ансамбль - одно из главных условий успешного ансамбля. Важно создать атмосферу дружелюбия, непринужденности, взаимопонимания, совместно обсуждать с коллективом ошибки.

В творческом союзе педагога и концертмейстера всегда могут присутствовать разнообразные формы работы: совместное создание рабочих программ, планирование открытых уроков, совместные поиски нового репертуара, создание интересных, ярких переложений, планирование предстоящей концертной деятельности учащихся, участие в профессиональных конкурсах.

Для работы с солистами концертмейстеру необходимо свободно владеть роялем, как в техническом, так и в музыкальном плане, музыкальная одарённость, хороший музыкальный слух, воображение, умение чётко передать сущность и форму произведения, артистизм, уметь организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижёрскую сетку. Он должен обладать рядом положительных психологических качеств. Очень важно иметь внимание многокомплектное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту. Нужно постоянно следить за игрой пальцев, использованием педали, звуковым балансом, звуковедением у солиста.

Также концертмейстер должен иметь волю и самообладание. Во время выступления он не может остановиться, исправить ошибки, выразить досаду мимикой или жестом. Также очень важно уметь хорошо читать с листа. При этом нужно всегда предварительно просмотреть произведение. Нельзя выходить на сцену с произведением, которое не просмотрено.

В практике бывает репертуар, который нужно упростить без нарушения основного содержания произведения. Часто такая необходимость возникает при игре оперного клавира, либо когда репертуар технически сложен, или нет времени достаточного на полное изучение произведения. Подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшего звучания. Концертмейстер должен уметь подбирать на слух сопровождения к мелодии, импровизировать вступления, отыгрыши, заключения, варьировать фортепианную фактуру аккомпанемента при повторениях куплетов. Конкретное фактурное оформление подбираемого и

импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии - её жанр и характер.

Нужно обращать внимание на соблюдение звукового баланса. Концертмейстер должен уметь соизмерять свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика, которые зависят от его музыкальности, технической оснащённости и инструмента, на котором он играет. В произведениях, где партия рояля является аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, и, наоборот, когда основная мелодия звучит у фортепиано, пианист выходит на первый план. Некоторые произведения построены по принципу диалога, где оба партнера равноправны.

Концертмейстер вместе с педагогом готовит ученика к выходу на сцену. Эстрада вызывает волнение. Для выработки стрессоустойчивости нужно играть перед родителями, воображаемой комиссией, публикой, в роли которой могут выступать игрушки, перед включенным на среднюю мощность телевизором или радио. Необходимо подготовить ученика к любым неожиданностям из зала во время исполнения. Очень важно не остановиться, доиграть до конца. Нужно регулярно воспитывать волевые качества ученика. Состояние уверенности ученика, его стремление к победе должно всегда поощряться педагогами. Педагог и концертмейстер должны быть увлечены музыкой, тогда вдохновение передастся и ученику. Важно поддерживать и хвалить ученика для воспитания уверенности в своих силах и заинтересованной игры. Полезно анализировать свое исполнение, снятое на камеру.

Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Концертмейстер должен найти нужный звуковой баланс, соответствующий акустике помещения. Важно помнить, что ученики начальных классов часто начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте. В связи с этим концертмейстер, выходя на сцену, должен быть готов к игре раньше ученика. Не все ученики умеют показывать концертмейстеру начало игры. Иногда пианисту бывает нужно самому показывать вступление.

Перед выступлением концертмейстер обязан продумать все организационные детали, особенно тот факт, кто будет переворачивать ноты. Ученик может ошибиться или даже остановиться из-за пропущенного во время переворота баса или аккорда, к которому привык в классе.

В случае фальши солиста, концертмейстер может помочь исправить интонацию. Когда фальшь возникает случайно, и ученик не услышал её, можно ярче сыграть в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Когда фальшь не очень яркая, но долгая, то нужно тише сыграть все дублирующие звуки в аккомпанементе и устранить неблагоприятное впечатление.

Нередко на сцене ученики пропускают несколько тактов, и концертмейстер должен быть к этому готов. Для этого пианист должен внимательно следить по нотам за солистом, чтобы быстро подхватить в нужном месте и сделать погрешность почти незаметной для большинства слушателей.

Бывают случаи, когда даже способный исполнитель на инструменте запутывается в тексте и останавливается. Концертмейстер в данной ситуации должен сыграть несколько нот мелодии, либо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память.

Педагог настраивает ученика на успешное выступление в классе, но во время выступления он находится в зале. На сцене помощником ученика является концертмейстер, от профессиональных качеств которого зависит очень многое. Он может с хорошей стороны показать слабую игру ученика и испортить впечатление от сильной. Хороший концертмейстер должен уметь подчеркнуть и высветить лучшие стороны солиста. В данной ситуации очень важен вопрос о характере фортепианных вступлений. Исполняя сочинение в ансамбле с неярким солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями солиста.

На концертах в учреждениях часто стоит синтезатор, а не фортепиано. При игре на синтезаторе концертмейстер экспериментирует с тембрами, стилями, иногда ему приходится менять технику звукоизвлечения, упрощать фактуру, так как диапазон инструмента составляет меньшее число октав. В современных условиях концертмейстер должен уметь записывать фонограммы аккомпанементов.

Специфика работы с духовыми инструментами.

При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, моменты взятия дыхания при фразировке, контролировать чистоту строя духового инструмента с учётом разогрева. Поскольку духовые инструменты одноголосны, именно концертмейстер отвечает за основные гармонические и тембровые звучания. Нужно воспитывать в учащемся умение слышать и контролировать голос и интонацию своего инструмента, а также слышать сопровождающую партию. Концертмейстер должен не только сопровождать инструмент, но и помогать правильно понять структуру и композицию данного произведения, глубже вникнуть в смысл композиторского замысла. При первом проигрывании произведения важно проиграть обе партии с упрощением фортепианной фактуры, оставляя гармоническую основу. Часто аккомпанемент для духовых инструментов изобилует виртуозными пассажами, двойными нотами, аккордовыми последовательностями. Все это требует регулярной работы над совершенствованием пианистических навыков. Для концертмейстера класса духовых инструментов важно уметь подбирать по слуху и транспонировать.

Играя с духовыми инструментами, пианист должен использовать приём звукоизвлечения пальцевая атака, а также максимальную весовую игру от плеча. Часто тембр на рояле зависит от регистра.

Духовые инструменты делятся на группы деревянных духовых и медных инструментов. К группе деревянных духовых относятся: флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон. Флейта обладает большими техническими возможностями. Гобой – очень колоритный инструмент, звучит хорошо в среднем регистре. Кларнет имеет тембр более открытый, бархатистый, грудной. В низком регистре звучит очень мягко, поэтому и пианисту нужно играть очень деликатно. Фагот самый низкий по тембру из деревянных духовых. Саксофон имеет широкий диапазон звучания, мягкий, певучий тембр, но обладает большой силой звука.

К группе медных духовых инструментов относятся валторна, труба, тромбон, туба. Валторна обладает звуками большой силы, но звук не очень открытый и звонкий, в отличие от других медных инструментов. Труба – яркий по тембру инструмент, который достигает большой силы и яркости в верхнем регистре. Звучность тромбона огромна, тембр меняется от мрачного характера к более светлому по мере повышения звука. Самый низкий инструмент из группы медных духовых с суровым тембром звука – туба. При игре с тубой требуется осторожное исполнение басов.

В работе с медными духовыми инструментами есть свои особенности. Они связаны с нестандартным типом настройки (несовпадение соотношения реального звучания и нотной записи). Для настройки часто используется нота до, то есть концертмейстер должен дать для настройки си-бемоль. Разучивая

с учащимся его партию, концертмейстер должен транспонировать ее в реально звучащую тональность. Особенность медных инструментов заключается в использовании мундштука, который прерывает воздушный столб за счет напряжения губ исполнителя. Для предотвращения перенапряжения губ, нужно разогревать мышцы губ путем разыгрывания - исполнения длинных нот, гамм и арпеджио. Также занятия должны проходить строго регламентировано.

Благодаря конструкции (широкий воздушный столб, большой раструб, особый сплав металла) медные духовые инструменты имеют самое мощное звучание из всей группы духовых инструментов. По этой причине фортепианная партия для них отличается насыщенной фактурой, динамичностью и требует хорошей технической оснащенности и регулярного поддержания пианистической формы.

В ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом сила и яркость фортепианного звучания должны быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе необходима тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность медных и деревянных духовых инструментов сильно превышает подвижность человеческого голоса.

В репертуаре учащихся духового отделения часто присутствуют эстрадные и джазовые произведения. В них много сложнее ритмических сочетаний. Необходимо уметь «держаться» темп и метроритм.

Специфика работы концертмейстера со струнно-смычковыми инструментами.

При работе со струнно-смычковыми инструментами необходимо играть мягким звуком. Концертмейстеру важно выбрать штрих, соответствующий штриху исполнителя. Когда в партии солиста есть штрих *pizzicato*, пианисту нужно пользоваться левой педалью, потому что звуки *pizzicato* будут слабее, чем взятые смычком. Штрих *Detache*, в отличие от связного *legato*, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. В нотах на него указывает отсутствие лиг над нотами. Звучание этого штриха меняется от того, берется оно всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. В фортепианной партии этому штриху соответствует прием *non legato*, исполняемый с опорой всей руки. Разнохарактерные приемы *staccato* аналогичны фортепианному, но имеют специальные обозначения: *spiccato*, *sautille*, *martle* и другие. Имитируя штрихи скрипки и виолончели, пианисту нужно с особой тщательностью использовать педаль. Важно следить за фразировкой солиста. Его исполнительское дыхание, развитие темы на *crescendo* и *diminuendo*, *ritenuto* при подходе к кульминации должно быть согласовано с партией фортепиано.

Нужно учитывать характер произведения, историческую эпоху, в которую оно было создано, природный тембр рояля. В произведениях старинных мастеров применение педали должно быть строго ограничено. В пьесах романтического периода, наоборот, педаль будет фактурно необходимой, дополняющей звучание солирующего инструмента. При исполнении произведений крупной формы важно знать тембры инструментов симфонического оркестра, уметь их передать, чтобы аккомпанемент звучал ярко и красочно. Необходимо обращать внимание на партию левой руки, так как она придаёт звучанию глубину и объёмность.

При работе с учащимися важно следить за интонацией. Пианист при разучивании может поиграть мелодию. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться её на своём инструменте с помощью контроля над расстоянием между пальцами при взятии звука.

Концертмейстер в ансамбле с солистами - инструменталистами выполняет функцию дирижера. Он не только аккомпанирует партнеру, но и ведет за собой, направляя общее движение. Существенно влияют на синхронность в ансамбле фактурные трудности в партии ученика, такие как:

- двойные ноты (на их озвучивание необходимо дополнительное время, поэтому темп немного замедляется);
- ломаные аккорды (начало аккорда берется за счет предыдущей доли, поэтому играть сопровождение следует немного позже, чтобы не разойтись с солистом в тексте);
- флажолет - своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом (часто ученики берут его с опозданием, поэтому пианист не должен спешить и играть свою партию тише);
- длинные ноты (зависят от умения ученика вести смычок: если он недодерживает или сокращает длинные ноты во время пауз у фортепиано, то концертмейстер временно заполняет паузу аккордами; когда длинная нота звучит в конце кантилены, то концертмейстеру не стоит ускорять темп, а лучше спокойно доиграть свою партию до конца).

Специфика работы с народными инструментами

Домра всего семьдесят лет назад стала сольным инструментом, а не оркестровым. В связи с этим оригинального барочного, классического и романтического репертуара изначально не было. В качестве классики используются произведения скрипичного и флейтового репертуара, подходящие по диапазону. Исполняя переложения произведений для скрипки, флейты, вокальных сочинений, концертмейстер должен взять на себя стилистические составляющие исполнения, чтобы звучание было

академическим. Фортепианная партия часто перегружена в таких сочинениях и требует более прозрачного исполнения.

Основной репертуар составляют обработки русских народных песен, которые часто построены по принципу возрастания темпа к концу произведения. Часто именно в партии фортепиано написана смена темпа. Концертмейстеру важно уметь задать правильный темп, поддержать нарастание темпа.

Для сохранения звукового единства ансамбля, концертмейстеру необходимо имитировать исполнительские приёмы и штрихи народных инструментов с помощью облегчения фактуры и разнообразия пианистического туше. Также следует учитывать динамические возможности инструментов. Часто для выстраивания звукового баланса нужно использовать левую педаль.

К основным народным инструментам относятся балалайка и домра. Приёмы игры на балалайке: ударный, щипковый, комбинированный. Ударные приёмы: бряцание, тремоло, переменные удары, пиццикато, удар большим пальцем правой руки. Щипковые: пиццикато, подцеп, дробь, вибрато, Комбинированный приём: гитарные приёмы, вибрато и большая дробь. Самым сложным моментом является исполнение с балалайкой приёмов игры глиссандо. Здесь концертмейстеру важно услышать подход ученика к завершающим звукам.

Домра имеет огромные виртуозные возможности. При игре на домре используют медиатор. Основные приёмы игры: одинарные, двойные удары, тремоло, пиццикато, вибрато, дробь, скольжение медиатора по струнам, флажолеты. Тембр инструмента меняется от положения рук на инструменте: у подставки, на грифе, за подставкой. Концертмейстер должен чувствовать момент атаки звука на домре, также следует учитывать динамические возможности инструментов, имеющих ударно - щипковую природу звукоизвлечения. Звук домры, получаемый ударом медиатора, звонкий и ясный, а на тремоло — льющийся и певучий. Динамика разнообразна: от нежнейшего пианиссимо на пиццикато и флажолетах до весьма мощного фортиссимо на аккордах тремоло. Для синхронности в штрихах, тембре концертмейстер должен стремиться к четкому звукоизвлечению, особенно в параллельных с домрой пассажах. Для этого legato у пианиста должно быть немного маркированное, с очень резким отпусканьем клавиши после ее нажатия. Необходимо помнить, что передвижения руки солиста по грифу, смена штриха, взятие медиатора, флажолетов требует времени.

Основой организации фактуры является бас, а звучание партии правой руки пианиста, в аккомпанементах типа «бас аккорд», «гармоническая фигурация», «мелодическая фигурация» должно быть легким и прозрачным, кроме тематических произведений с обозначенной яркой динамикой. Важно знать: легко звучат флажолеты, мягко звучат пиццикато вибрато, а аккорды

массивные, особенно на тремоло нуждаются в мощной поддержке фортепиано.

Специфика работы с вокалистами

Отличием работы с вокалистами от работы с инструменталистами является то, что концертмейстер должен проникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, потому что художественный образ вокального сочинения раскрывается не только через музыку, но и через слово. Известный концертмейстер Шендерович писал в своей книге: «По-видимому, ни один инструментальный аккомпанемент не играет столь важной драматургической роли, как аккомпанемент вокальных произведений».

В начале работы над вокальным сочинением концертмейстер исполняет произведение в целом. Для этого либо пианист интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом, упростив фактуру. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы ученик понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца.

Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает, как ребёнок выполняет требования своего педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции и артикуляции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания, динамикой звука. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала: особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания.

У учеников часто бывает неточная интонация. Она возникает из-за отсутствия определенных вокальных навыков, недостаточно развитого слуха. Для устранения неточной интонации полезно проследить гармоническую последовательность в аккомпанементе и соотношение ее с вокальной мелодией, показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами.

Нередко ученики небрежно относятся к ритмическому рисунку мелодии. Для исправления этой неточности нужно исполнить мелодию целиком или конкретную фразу, одновременно хлопая в ладоши или дирижируя. Также концертмейстер может помочь вокалисту, играя партию аккомпанеента аккордами, сохраняя пульс произведения.

Концертмейстеру важно грамотно использовать агогику. Нужно внимательно слушать взятие дыхания учеником, ферматы, tenuto, паузы. При

исполнении длинных нот вокалистом можно слегка ускорять темп в сопровождении.

При работе с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. При стучащем аккомпанементе, вокалист форсирует звук. Певучий звук пианиста способствует правильному звуковедению солиста, оберегает его от «крика». Концертмейстер следит, чтобы у начинающего певца не было бессмысленных жестов во время пения. Лишние движения у солиста превращаются в привычку и выдают его физическую скованность и напряженность. Жестикулировать могут большие артисты, которые оправдывают жестом внутреннее состояние.

Специфика работы концертмейстера с хоровыми коллективами.

В многогранной и разнообразной деятельности концертмейстера работа с хоровым коллективом представляется особенно сложной. Для работы с хоровыми коллективами концертмейстеру необходимы следующие навыки: читать с листа фортепианную партию любой сложности; играть в ансамбле; транспонировать в пределах кварты текст средней трудности; читать и транспонировать на полтона вверх и вниз четырёхголосные хоровые партитуры; знать основные дирижерские жесты и приёмы; знать основы вокала, постановки и голоса, дыхания, артикуляции, нюансов; подбирать сопровождение к мелодии, а также проигрыши вступления при отсутствии выписанного аккомпанеента; уметь показать хоровую партию на фортепиано, уметь задавать хору тон, понимать приёмы цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция.

Концертмейстер всегда должен приходить на репетиции с хором, изучив новое произведение во внеурочное время. Пианист следит и за вокальной мелодией с поэтическим текстом, и за фортепианной партией. Поэтому перед началом работы с коллективом необходимо проработать музыкальный текст, справиться с техническими трудностями. Очень важно донести до слушателя смысл поэтического текста произведения. Необходимо уметь совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении.

Концертмейстеру хора важно соблюдать основные вокальные принципы: певучесть, плавное голосоведение, штрихи, соблюдение цезур для взятия дыхания. Нужно уметь играть певучим звуком, найти верный тембр для исполнения каждой партии хора своим, только этой партии присущим тембром.

Концертмейстеру хора необходимо играть "по руке", понимать дирижерские жесты и намерения, знать приемы дирижирования с 2-х, 3-х,

4-х дольными сетками, понимать какими жестами изображаются штрихи и оттенки.

Звуковой баланс отличается при работе с хором, солистом и с отдельными партиями. Возможности хорового коллектива превосходят возможности одного певца и по динамике, и по гармонической насыщенности. В связи с этим игра концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной.

Иногда концертмейстер проводит занятия с хоровым коллективом без дирижёра, поэтому пианист должен знать диапазон партий, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных детей, их музыкального мышления, художественного воображения.

В репертуаре концертмейстера хора есть произведения для хора а capella, для хора и фортепиано и произведения для хора с оркестром. При работе над произведениями для хора а capella пианисту необходимо исполнять хоровую партитуру в процессе разучивания произведения. Для этого нужно владеть основными навыками чтения хоровых партитур, уметь играть ровным полным звуком аккорды, для равномерного звучания голосов в аккорде по силе звука.

В репертуаре хоровых коллективов часто встречаются клавирные переложения произведений оркестра. В них нужно имитировать оркестровые тембры на фортепиано.

Заключение.

Концертмейстерское искусство очень сложное. Оно требует огромного артистизма, музыкального слуха, навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики.

Для успешной работы концертмейстеру необходимо иметь психологические качества личности, такие как большой объём памяти и внимания, высокая работоспособность, высокая скорость психомоторных реакций и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Концертмейстеру важно работать с интересом, несмотря на то, что он всегда остаётся сопровождающим, его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Для педагога по специальному классу концертмейстер является помощником, для ученика и солиста – близким товарищем. По мнению Е.Шендеровича, «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом, – это основное условие для работы ... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера».

Список литературы.

- 1.Баринова М. Очерки по методике фортепиано. — Санкт-Петербург.: Планета музыки, 2020.
- 2.Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1. — М.: Музыка, 1988.
- 3.Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. — Л.: Музыка, 1988.
4. Кубанцева Е. Концертмейстерство—музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе.—2001 №4; Концертмейстерский класс. — М.: Академия, 2002.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. — Л.: Музыка, 1961.
- 6.Люблинский А.Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. — Л.: Музыка, 1972.
- 7.Джеральд М. Певец и аккомпаниатор. — М.: Радуга,1987.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога.— М.: Музыка, 1996.