**ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**«СМОЛЕНСКОЕ ОБЛАСТНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ**

**ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ»**

**Методическая работа**

**РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТРА В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ**

**концертмейстер**

**Гончарова Ирина Валентиновны**

**г. Смоленск, 2018 г.**

##### ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

###### ВВЕДЕНИЕ………………………………………………………………………….... 3

###### 

ГЛАВА 1……………………………………………………………………………...…4

Задачи и специфика работы концертмейстера………………………………...4 ГЛАВА 2……………………………………………………………………………..…7

Работа концертмейстера в вокальном классе…………………….…………..7

ГЛАВА 3…………………………………………………………………………….....10

Этапы работы и исполнительский анализ аккомпанемента в вокальном

произведение…………………………………………………………………....10

ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………………………………………..22

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ…………………………………………………………….24

ВВЕДЕНИЕ

Концертмейстер и аккомпаниатор - самая распространенная профессия среди пианистов. Без концертмейстера и аккомпаниатора не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы.

Концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Шуберта с Фогелем, Мусоргского с Леоновой, Рахманинова с Шаляпиным, Метнера с Шварцкопф. В XIX веке конечной целью всех консерваторских классов, как в Петербурге, так и в Москве, была подготовка выпускников – так называемых свободных художников – к многообразной практической деятельности в сфере музыки. Образцом здесь служили разносторонние творческие устремления выдающихся пианистов, в равной мере подготовленных к творчеству в области сольного и ансамблевого исполнительства, концертирования с оркестром, дирижирования, аккомпаненемента (певцам и инструменталистам). Достойным подражания примером в русской музыкальной культуре может служить деятельность братьев Рубинштейнов, М. Мусоргского, В. Сафонова, Ф. Блюменфельда. Великие советские пианисты К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Рихтер, Г. Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве аккомпаниаторов-ансамблистов. Выдающийся английский пианист Дж. Мур выступал аккомпаниатором таких признанных мастеров, как Д. Фишер-Дискау, Э. Шварцкопф, Й. Менухин.

Полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами, и подробный исполнительский анализ вокальных сочинений русских композиторов содержатся в статьях Л. Живова, Т. Чернышовой, Е. Кубанцевой, И. Радиной. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок. При этом внимание обращается на содержание, композиционную структуру, характер фактуры, особенности поэтического текста, специфичность партии певца.

ГЛАВА 1

##### Задачи и специфика работы концертмейстера

Концертмейстер – это пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах. Понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что «концертмейстерство» как отдельный вид исполнительства появился во второй половине Х1Х века. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое. Со временем эта универсальность была утрачена. Концертмейстеры стали специализироваться для работы с определенными исполнителями-солистами.

Пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером, прежде всего, должен хорошо владеть инструментом, всем арсеналом пианистического мастерства. Концертмейстерство предполагает обладание дополнительными умениями и навыками работы с нотным текстом и солистом.

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.

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.

Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств.

Во-первых, особым вниманием, которое надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу.

Во-вторых, мобильностью, быстротой и активностью реакции. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст, не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением: особо выразительная игра аккомпанемента, творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую свободу.

В-третьих, волей и самообладанием. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом:

- в разучивании с солистами нового учебного репертуара, знание основных дирижерских жестов и приемов;

- знание основ вокала (постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки), умении быть особенно чутким, чтобы 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, желательно и немецкого, французского, языков, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках, в первую очередь – окончаний слов, фразировочные особенности речевой интонации.

Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

ГЛАВА 2

Работа концертмейстера в вокальном классе

Концертмейстер в вокальном классе, помимо аккомпанирования певцам на концертах, помогаем учащимся в подготовке нового репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста 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 произведение, концертмейстер должен следить за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу (интонационная точность воспроизведения мелодии, ее ритмического рисунка, четкость дикции, ясность и осмысленность фразировки, логичное и удобное дыхание). Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами и т.д.

В начале работы над новым произведением, желательно, чтобы концертмейстер проиграл его целиком, предоставив солисту возможность понять композиторский замысел, основной характер, развитие, кульминацию. При этом можно упростить фактуру и воспроизвести вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. Всегда концертмейстер должен помнить, что от точно найденной фортепианной звучности зависит и звучание сольной партии.

Концертмейстер должен воспитывать у солиста привычку, что при разучивании произведения, нельзя работу над точным воспроизведением нотного текста отделять от проникновения в музыкальный образ.

Организация занятия зависит от индивидуальных особенностей вокалиста, его певческого аппарата, физического самочувствия. Любое занятие начинается с распевки, работы над вокализом. Остальное время можно посвятить или работе над одним произведением (по отдельным кускам, целиком), или, 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.

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

Серьезной проблемой для молодого певца является ритмическая сторона произведения. Концертмейстеру необходимо на уроках обращать внимание на небрежное отношение к ритму, делая акцент на его художественное значение, объясняя ритмический рисунок, как средство музыкальной выразительности, направленное на раскрытие содержания произведения. Сложный ритмический рисунок обязательно нужно просчитать вслух, а не стараться запомнить по слуху. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит. Очень полезно продирижировать ритмический рисунок, чтобы почувствовать сильную долю такта, 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 у певца легко превращаются в привычку и выдают его физическую скованность и напряженность. Жестикуляция должна быть оправдана содержанием произведения, внутренним состоянием, и чем она будет сдержаннее, тем уместнее и выигрышней 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. Ф. Шаляпин говорил, что «гласные – душа пения, гласные – река, согласные – ее берега». 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. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам. 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».

Типичная ошибка молодых певцов - петь последний звук фразы или слова – громко, не смягчая его, хотя это часто неударный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить. Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом, прежде всего надо почувствовать его основное настроение.

Нередко вокалист поет как будто правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, а 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.

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет через 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 певцы, а начинающие в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но и человеческой чуткости.

ГЛАВА 3

Этапы работы и исполнительский анализ аккомпанемента вокальных сочинений.

В работе концертмейстера над вокальным аккомпанементом можно выделить несколько этапов:

1. Предварительное прочтение нотного текста;
2. Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партий. Выучивание своей партии и партии солиста;
3. Знакомство с творчеством данного композитора, его стилем, жанрами в которых он работал, выявление стилистических особенностей сочинения;
4. Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей;
5. Анализ вокальных трудностей;
6. Правильное определение темпа. Нахождение выразительных средств, создание представления о динамических нюансах;
7. Репетиция в ансамбле с солистом;
8. Концертное исполнение.

В практической работе с вокалистами концертмейстеру приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром. Исполнительский анализ – обязательный этап работы концертмейстера, осуществляемый им на начальных этапах работы над вокальным сочинением.

Рассмотрим несколько разноплановых произведений.

**М.И. Глинка. «Ах, ты душечка, красна девица».**

Песня на народные слова написана в 1826 году в Новоспасском. Автор слов не указан, поэтому можно предположить, что текст составлен Глинкой из поэтических оборотов, часто встречающихся в русских народных песнях. Произведение передает спокойный характер, музыка проникнута настроением мечтательности и задумчивости (рис.1):

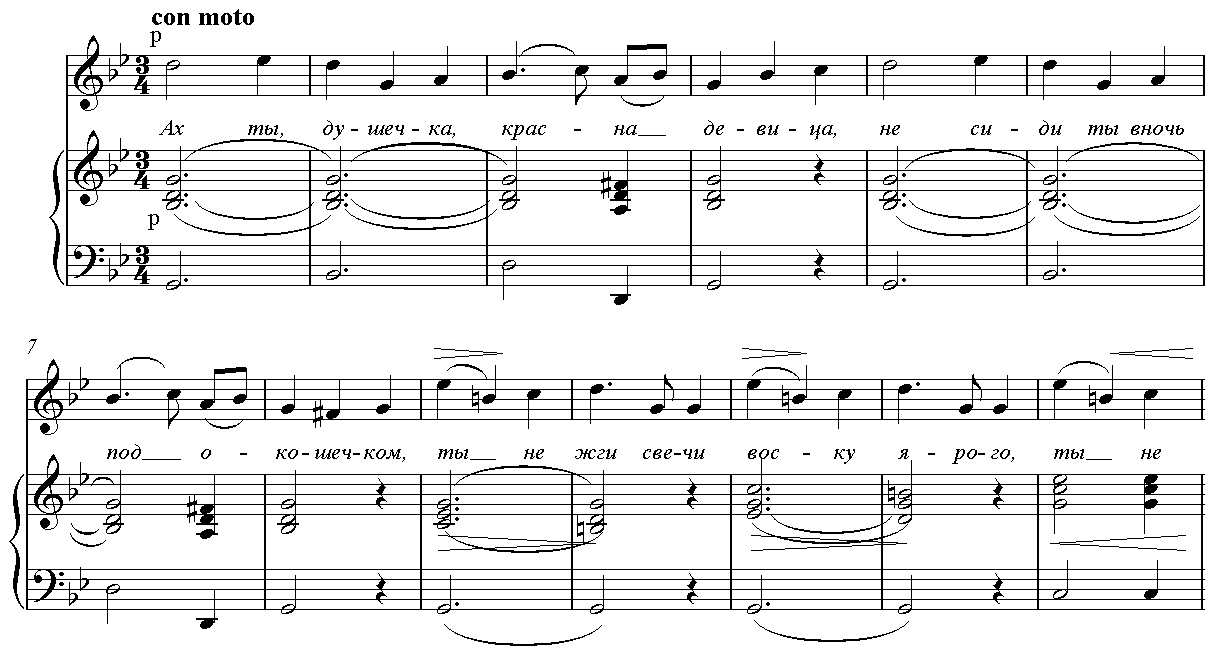


Рис. 1.

В аккомпанементе строгая гармоническая поддержка вокальной мелодии. Лишь в предпоследнем такте в аккомпанемент вплетается мелодия, имитирующая партию вокалиста (рис. 2):

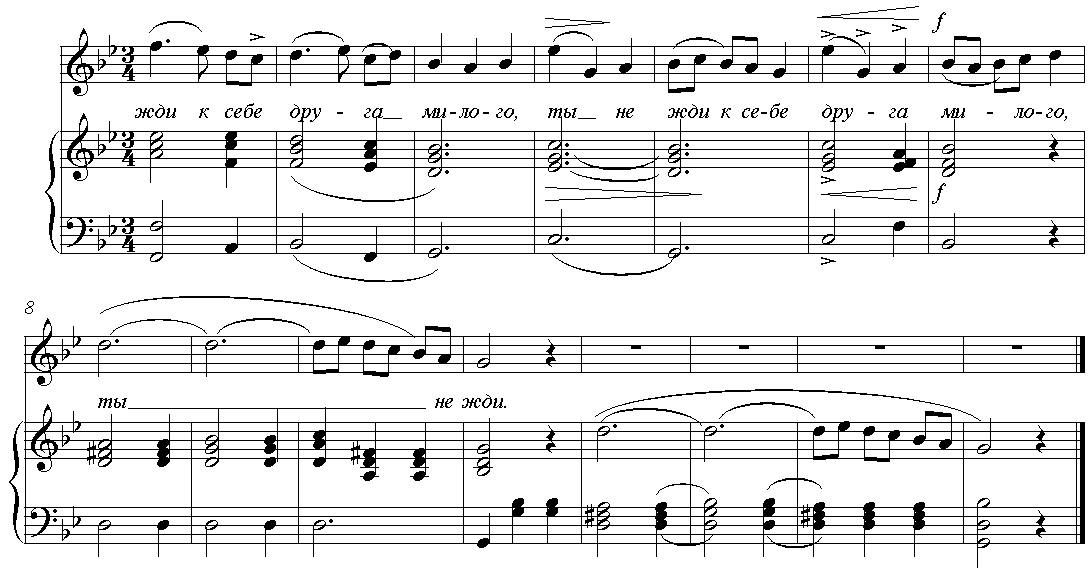


Рис. 2.

Сочинение написано для женского голоса. Диапазон партии солиста рабочий, тесситура удобная. Размер 3/4 придает произведению плавный, напевный характер. Дыхание берется перед началом каждой новой фразы. Способ звуковедения – *legato* в солирующей партии,  *legato* и *non legato* – в сопровождении. Фактура – гомофонно-гармоническая.

Чаще вокальные произведения начинаются с фортепианного вступления, здесь же мы встречаемся с одновременным звучанием двух партий с первого такта. Перед концертмейстером стоит задача точно и четко показать вступление певцу. Оно должно быть слаженным, поэтому первый звук нужно сыграть и спеть активно. Главной сложностью для исполнения является достаточно медленный темп. Сложность исполнения вокальной партии усугубляется тем, что аккомпанемент написан аккордами, из-за чего создается впечатление некоторой сухости звучания. Особое внимание в работе следует уделить точному интонированию мелодической линии в партии солиста.

Произведение звучит в основном на *piano.* В 14-м такте на слове «жди» композитор указывает *sforzando* на самой высокой ногте в вокальной партии (рис. 3):

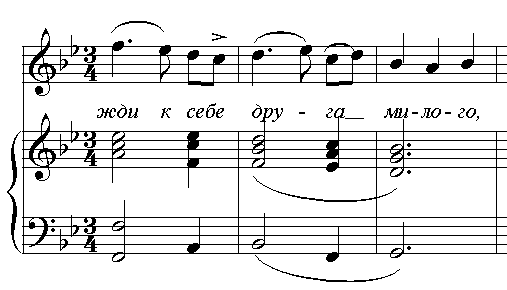


Рис. 3.

В данном случае концертмейстеру необходимо сделать небольшой люфт перед взятием аккорда, и, тем самым, облегчить пение солиста, дав ему возможность взять дыхание.

Далее, в предпоследней фразе «ты не жди к себе друга милого», на слове «милого» происходит смена динамики на *forte* это влечет за собой изменение в характере произведения (рис. 4):

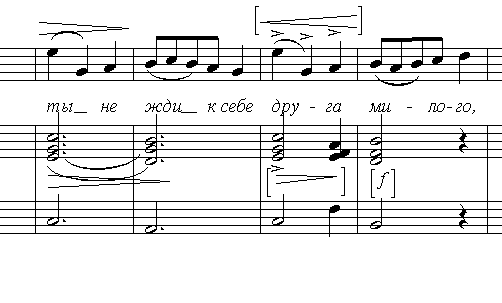


Рис. 4.

Звучание становится более тревожным, устремляется вперед.

Затем в 21-м такте вновь резко меняется динамика с *forte* на два *piano* в обеих партиях. Музыкальная ткань в сопровождении становится уплотненной. В этот момент, на слове «ты», пианист должен постараться как можно быстрее проиграть аккорды своей партии, чтобы помочь вокалисту протянуть ноту «ре» на протяжении двух тактов и беспрепятственно исполнить нисходящую гамму (рис. 5):



Рис. 5.

Завершающие такты произведения отведены партии фортепиано.

В сопровождении имитируется последняя фраза вокалиста. Песня заканчивается очень тихо, в мягком и спокойном характере.

Особую трудность в сочинении представляют скачки в вокальной партии на малую сексту вверх (такты 8-13) и вниз (такты 17-19) (рис. 6,7):



Рис. 6.



Рис. 7.

Здесь концертмейстеру следует поработать над умелым применением люфтов, над ритмическими оттяжками и сдвигами. Но при этом нельзя забывать о сохранении единого темпа.

**П.И. Чайковский. «Скажи, о чем в тени ветвей».**

В творчестве Чайковского вокальные сочинения занимали большое место. Его романсы разнообразны по тематике.

Романс «Скажи, о чем…» написан в 1884 году на слова В. Соллогуба, относится к жанру любовной лирики. Композитор посвятил его известному певцу и вокальному педагогу Ф. Комиссаржевскому.

Автор тонко передает искренние чувства человека: светлая, лиричная мелодия тесно связана с поэтическим текстом произведения. Несмотря на скачки в вокальной партии, характер мелодии плавный и мягкий (рис. 8):

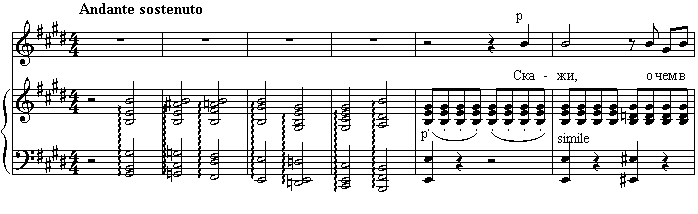




Рис. 8.

Динамика весьма разнообразна (от *pianissimo* до *forte).* Волнообразные нарастания и спады требуют от пианиста тонкости исполнения. На словах «когда услышал ты» начинается постепенное *crescendo* (рис. 9):

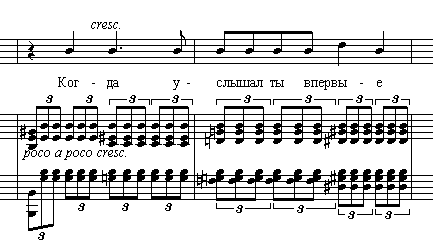


Рис. 9.

переходящее в  *forte* - кульминацию романса «Слова, слова любви!» (рис.10):

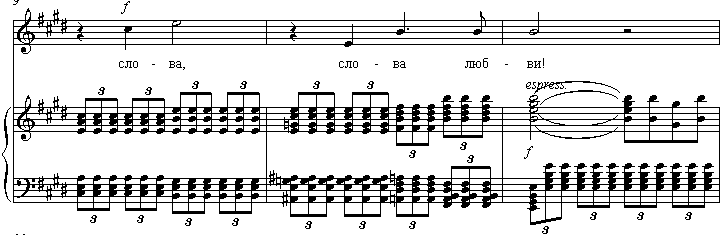
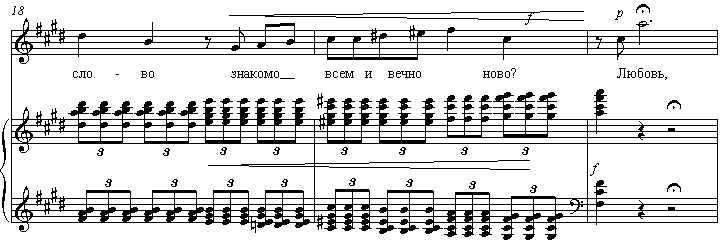


Рис. 10.

Гармония произведения красочна. Помимо главных функций использованы аккорды побочных ступеней.

Основная тональность произведения *E-dur.* На словах «знакомо всем и вечно ново? Любовь» происходит модуляция в  *fis-moll* (рис. 11):



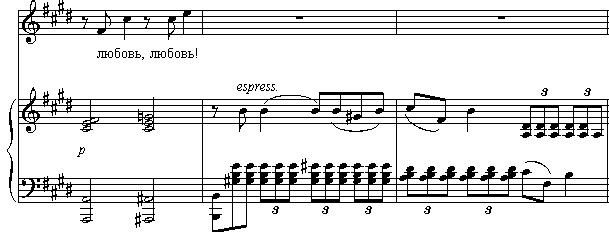


Рис. 11.

На протяжении всего сочинения имеются еще несколько кратковременных отклонений, заканчивается романс в основной тональности.

Размер – переменный. Начало звучит на 4/4 , а 15-го такта 12/8 ; в 28-29 тактах он сменяется на 3/2 . В 30-м такте автор возвращает нас вновь в 4/4 , а с 48-го такта и до конца – размер 12/8 . Это представляет определенные сложности для концертмейстера.

Темп произведения спокойный, сдержанный. Лишь в среднем разделе появляется  *poco piu mosso*, затем снова Tempo I.

Следует отдельно, в замедленном темпе, поучить технически сложные моменты (рис. 12, 13):

Такты 13-14, 46-47

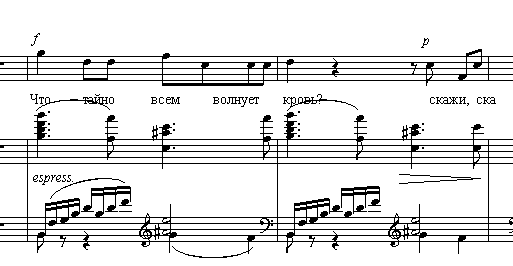


Рис. 12.

такты 28-38



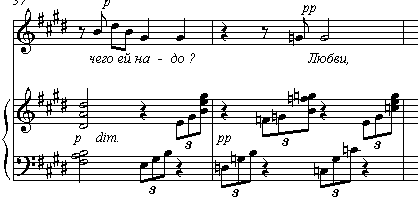


Рис. 13.

Обратить внимание на метроритмическую точность исполнения, например, тактов 20-21 (рис.14):

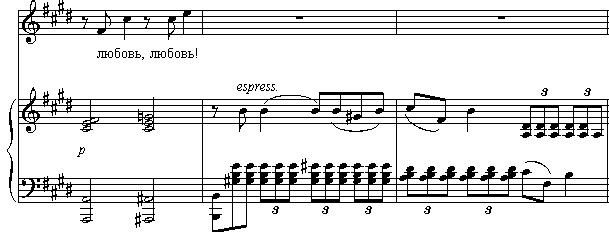


Рис. 14.

Октавы надо исполнять без лишних движений, как бы «скользя» по клавиатуре, но выделяя при этом верхний голос (рис. 15, 16):

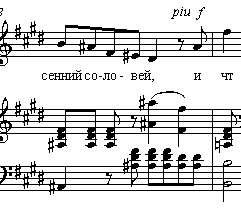


Рис. 15.

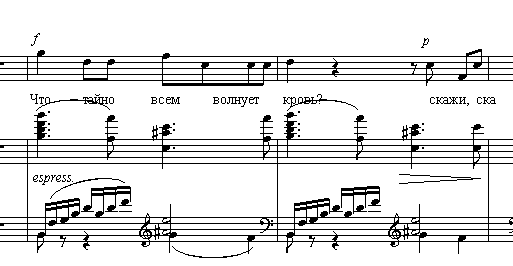


Рис. 16.

Камнем преткновения для исполнителей будет темп, постоянно меняющийся в романсе.

**С.В. Рахманинов. «У моего окна».**

Романс Рахманинова на слова Г. А. Галиной «У моего окна» сочинение 26, написан в Ивановке в 1906 году:

У моего окна черемуха цветет,

Цветет задумчиво под ризой серебристой…

И веткой свежей и душистой

Склонилась и зовет.

Ее трепещущих воздушных лепестков

Я радостно ловлю веселое дыханье,

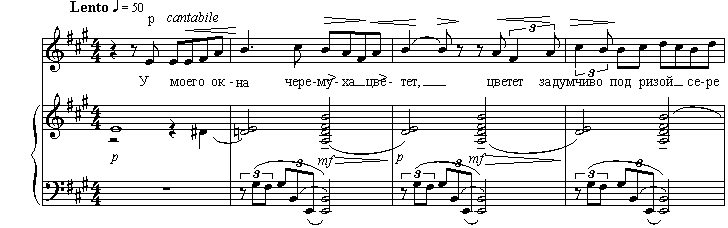
Их сладкий аромат туманит мне сознанье,

И песни о любви они поют без слов…

Стихотворение отражает душевное состояние поэта-мечтателя. В нем дана пейзажная зарисовка весеннего цветения природы. Музыка Рахманинова в соответствии со стихами создает лирически-созерцательное настроение.

В соответствии с содержанием стихотворения Галиной романс Рахманинова – нежный гимн любви. Произведение звучит как бы на едином дыхании, его форма воспринимается на слух как сквозная.

Основная тональность *A-dur*. Однако начинается романс с доминанты и сохраняет ее преимущество на протяжении всей первой строфы. Это вносит особую красочность, весенний колорит, динамизм в развитие музыкального материала сочинения (рис. 18):



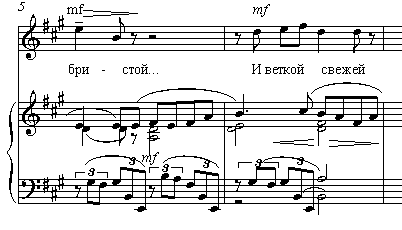


Рис. 18.

Две строки второй строфы начинаются также с доминанты, но уже не к основной тональности  *A-dur*, как это было в первой строфе, а к субдоминантовой, т.е.  *D-dur* (рис.19):



Рис. 19.

Именно в тональности  *D-dur (S)* звучит кульминация всего сочинения. Заканчивается произведенияв основной тональности *A-dur.*

Гармония, фактура произведения насыщены и разнообразны, это характерно для творчества С. Рахманинова, с которым связан важный этап развития гармонического мышления русских композиторов.

Необходимо отметить, что партия солиста достаточно трудна для исполнения в интонационном отношении.

Очень важно, чтобы при хорошем звучании партии аккомпанемента не пострадала ясность передачи поэтического текста. Для этого рекомендуется обращать внимание на хорошую дикцию и добиваться четкого произношения слов.

Слово не только регулирует, но иногда и диктует интонационные и ритмические акценты. Поэтому необходимо регулярно заниматься выработкой хорошей дикции, которая подразумевает четкое соблюдение орфоэпических норм[[1]](#footnote-2), культуру речи, соблюдение законов и правил логики речи. Поэтический текст влияет на саму природу музыкального произведения и имеет огромное значение в процессе создания художественного образа сочинения. Об этом никак нельзя забывать концертмейстеру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Являясь помощником педагога-вокалиста, концертмейстер не только учит с учащимся репертуар, но и помогает усваивать указания педагога. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее устанавливается между ними взаимопонимание, даже «рабочая» терминология у них становится общая. Концертмейстеру на занятиях всегда нужно быть в творческом состоянии, не допускать игры недоученных произведений, благожелательно и добросовестно заниматься с любым вокалистом, независимо от его способност

ЛИТЕРАТУРА

Горошко, Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства / Н.Н. Горошко // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед. университет; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.- С. 98 – 100.

Живов, Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище / Л. Живов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329 – 345.

Живов, Л. Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами Глинки / Л. Живов // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 9 – 35.

Кубанцева, Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность / Е. И. Кубанцева // Музыка в школе. – 2001.- № 2. – С. 38 – 40.

Кубанцева, Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера / Е. И. Кубанцева // Музыка в школе. – 2001.- № 4. – С. 52 – 55.

Люблинский, А. П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А. П. Люблинский. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.

Макаренко, А. О некоторых особенностях фортепианного аккомпанемента старинного романса и русской народной песни / А. Макаренко// Тезисы докладов научно-практической конференции по итогам исследовательской работы преподавателей за 1998-1999 г. Челябинская гос. академия культуры и искусств / Сост.Н.Г. Апухтина. – Вып. 4. – Челябинск, 2000. – С. 34 – 37.

Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. – Изд. 2-е. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – С. 270.

Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.

Радина, И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом / И. Радина // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73 – 83.

Саранин, В. П. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки / В. П. Саранин, П. Н. Евстихеев // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Мезвуз. сборн. науч. трудов. – Вып. 4 / Отв. ред. Т.А. Стахи. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. – С. 69 – 74.

Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.

Фундаментальная электронная библиотека: Литературная энциклопедия [Электронный ресурс] / Ком. Акад.; НИИ лит., искусства; Ред. коллегия: Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Фриче В. М.; Гл. ред. Луначарский А. В.; ученый секретарь Михайлова Е. Н. — т. 8. - М.: ОГИЗ РСФСР. Гос. словарно-энцикл. изд-во: Сов. Энцикл., 1934. - Режим доступа: WWW URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-3251.htm>

1. Орфоэпическая норма — это единственно возможный или предпочитаемый вариант правильного произношения слова.

   Орфоэпия – совокупность правил, определяющих произносительные нормы нашей речи и обеспечивающих единообразное и обязательное для всех грамотных носителей языка звучание всех языковых единиц в соответствии с особенностями языковой фонетической системы, а также единообразное произнесение языковых единиц в соответствии с исторически сложившимися и закрепившимися в языковой практике нормами произношения. [↑](#footnote-ref-2)