

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ**

«Детская школа искусств»

Методические рекомендации концертмейстеру

ДШИ

Составила – концертмейстер первой
квалификационной категории –
Забродина Н.П.

**Югорск
2015**

Аннотация

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе, школе искусств, хоровой школе занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем приобщить ребенка к миру прекрасного, прикоснувшись к его душе, развить его чувства и творческие способности, музыкальность. Работа концертмейстера с детьми, в силу их возрастных особенностей, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью и потому требует тщательного изучения и знаний.

Данная работа затрагивает профессиональные и педагогические аспекты деятельности концертмейстера, отображает специфику его работы и предъявляемые к нему требования.

Методические рекомендации являются результатом анализа бесценного опыта ведущих педагогов отечественной пианистической школы и собственной концертмейстерской деятельности. Они могут быть интересны пианистам, занимающимся концертмейстерской практикой, и могут быть использованы в качестве учебно-методического пособия концертмейстерами, начинающими свою практику.

Автор работы- Забродина Надежда Петровна, концертмейстер первой квалификационной категории Югорской ДШИ.

Пояснительная записка

Профессиональная подготовка кадров для полноценной в творческом отношении деятельности во всех областях музыкального искусства, воспитание не только исполнителей-инструменталистов, но и эстетически развитых и самостоятельно мыслящих музыкантов, ставит в области музыкального образования серьёзные задачи, как перед педагогами, так и перед концертмейстерами. Возрастает требование к профессиональному мастерству, включающему не только высокий уровень владения исполнительскими и педагогическими навыками и приемами, но и психологическую компетентность, что предполагает знание психологических аспектов профессиональной деятельности и умение применять полученные знания на практике.

Работа концертмейстера школы искусств отнюдь не замыкается на непосредственной его обязанности - помощи учащимся довести работу над произведением до концертного исполнения. Он наряду с другими педагогами выполняет свои обязанности посредством основных направлений деятельности образовательного учреждения.

В учебной деятельности он удовлетворяет потребности детей в занятиях музыкой, при получении необходимых знаний и навыков создаёт необходимые для учебного процесса условия.

Во внеклассной работе помогает в организации содержательного досуга, где совместно с детьми принимает участие в различных общешкольных и внешкольных мероприятиях.

В воспитательной работе создаёт среду для личностного и творческого развития детей, их профессионального самоопределения. И, наконец в *методической работе* принимает участие в мастер - классах, в написании и реализации проектов, программ, методических разработок и т.д..

Концертмейстерство - один из самых распространенных видов деятельности музыканта. Ни одно концертное выступление солистов и ансамблей различных отделений школы искусств, равно как и их работа в классе, не обходится без участия в нём концертмейстера. Обоснованием актуальности разработки данных методических рекомендаций является востребованность этой специализации в жизни любого музыкального образовательного учреждения. Успешное выступление солиста напрямую зависит от профессионализма концертмейстера.

С точки зрения реализации федеральной образовательной программы разработанное автором пособие «Методические рекомендации концертмейстеру ДШИ» имеют определённый интерес в профессиональных кругах.

Основой для методических рекомендаций стал многолетний опыт автора работы, в которой внимание сконцентрировано на работе с вокалистами, хоровыми коллективами, классом скрипки, домры, духовых инструментов и классом хореографического искусства, поскольку концертмейстерские обязанности выполнялись непосредственно в творческом взаимодействии с каждым из них.

Целью предлагаемых методических рекомендаций является оказание методической помощи молодым педагогам-практикам. Использование данного пособия поможет в достижении высоких профессиональных результатов, а так же в осуществлении педагогических функций и решении профессиональных и творческих задач.

Терминологический статус

Понятие «Концертмейстер» состоит из двух слов: концерт и мастер (по-немецки *meister*). Имеет оно два значения.

1. В оркестре так называется самый лучший из музыкантов какой-либо группы оркестра. Сольные эпизоды в симфоническом произведении исполняет именно концертмейстер. Многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов в оркестре.

2. Концертмейстер - «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах». Деятельность аккомпаниатора - пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их 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.

Концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства появилось во второй половине 19 века, когда большое количество романтической камерной, инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то

время концертмейстеры, как правило, умели делать многое: играли сходу хоровые и симфонические партитуры, читали с листа в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любой интервалы и т. д. Со временем эта универсальность была утрачена в связи с все большей дифференциацией музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя они на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «*akkompagner*» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Музыкальная энциклопедия вообще не дает понятия «аккомпаниатор». В ней есть статьи «аккомпанемент» и «концертмейстер». Термин «аккомпаниатор» - в методической литературе адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам.

В настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Тенденция к синонимии двух терминов наблюдается в работах пианистов-практиков.

Основные требования, предъявляемые к профессиональной деятельности концертмейстера

Профессиональная деятельность концертмейстера требует от него:

- умения контролировать партию солиста, быстрого освоения музыкального текста, комплексного охвата многострочной партитуры и, почти мгновенного вычленения её главных компонентов;

- специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию партитур;

- умения «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани;

- знания основ певческого искусства (постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки);

- знания правил оркестровки и особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра;

- наличия тембрального слуха и владение ансамблевой техникой;

- умения играть клавиры (концертов, опер, кантат) в соответствии с требованиями инструментальной эпохи и стиля;

- умения переключать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысла композитора, так же навыков импровизационной аранжировки,

- знания основных дирижерских жестов и приемов. Деятельность концертмейстера так же требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыкальной культуры, анализа музыкальных произведений, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений вокальной, инструментальной, хоровой и симфонической музыкальной литературы.

Хороший концертмейстер так же 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.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него целого комплекса личностных качеств: большого объема внимания и памяти, высокой работоспособности, мобильности и находчивости в неожиданных ситуациях, выдержки, самообладания и воли, чуткости, педагогического такта.

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.

Специфика деятельности концертмейстера

Партия фортепиано является ритмической опорой для солиста-инструменталиста. Обязательным условием для этого является наличие четко фиксированного темпа. Темповая память входит в комплекс профессиональных качеств концертмейстера. В инструментальном ансамбле значение темповой памяти очень велико. Подавляющее число произведений имеет

инструментальное вступление. Поэтому концертмейстеру важно предельно ясно, что за ним последует и ни в коем случае не заканчивать вступление замедлением, а передавать движение солисту, помогая ему вести фразу, объединять и разделять музыкальные мысли.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Главным из всех составляющих качеств концертмейстера и основным условием совместной с ним работы является удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор.

Воплощение содержания музыкального произведения обычно требует внимательного исполнительского анализа со стороны солиста и концертмейстера. Они совместно проходят ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных тембров. Совместно делается анализ характера произведения, распределение динамики, оговариваются кульминации, цезуры, афтакты. Все это относится к достижению ансамбля с солистом.

Для ансамблевого единства концертмейстеру важно знать о существующих способах разрешения наиболее часто встречающихся задач. Невозможно заменить *артикуляционную ясность* динамическими усилиями. Важно не сокращать цезуры между концами одного и началом другого музыкального построения, не нарушать *единство фразировки*, не только при одновременном проведении тематического материала, но и при разновременном его звучании.

Как ансамблевую трудность можно выделить и недостаточно точное и тождественное в интонировании *исполнение пунктирного ритма*. Трудными являются места с одинаковым ритмическим рисунком в обеих партиях. Длинные мотивы обрабатываются отдельно (берется во внимание начало дыхания солиста, регистр инструмента).

При работе над произведением в совместном стремлении отобразить характер музыки, важно сохранить *синхронность движения динамики* в партиях. Концертмейстеру не обойтись без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста».

В практике довольно часто приходится встречаться с досадными случаями срывов учащихся в момент выступления, поэтому концертмейстер должен быть подготовлен к публичному показу произведения уже в репетиционный период. Нужно мобилизовать все силы, *психологически настроиться* самому и настроить учащегося, быть требовательным к себе, чрезвычайно внимательным, сохраняя при этом исполнительскую индивидуальность.

Не лишним будет упомянуть, что природа звука духовых, струнных, народных инструментов диаметрально противоположна фортепианной. Звук, рожденный прикосновением исполнителя к струне, способен к развитию. В то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну - угасает. Поэтому крещендо на длинных нотах, довольно часто встречающееся у домристов и балалаечников, духовиков, осуществить на фортепиано, к сожалению, невозможно. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может, лишь постоянно преодолевая молоточковую, ударную природу фортепианного звука. Если в хоровых произведениях звук должен быть вокальным, то при исполнении произведений для инструменталистов необычайно важно знание тембров инструментов народного, симфонического, эстрадного оркестра и умение передать на рояле всю многокрасочную палитру оркестра.

Трудность в том, что природа звука большинства музыкальных инструментов (кроме ударной группы) тождественна вокальной, т.е. опять – таки противоположна фортепианной. От профессионализма концертмейстера зависит, сможет ли он ясно представить себе и изобразить на фортепиано тембральные характеристики инструментов. Если сможет, то исполнение заиграет яркими красками, если же нет, то произведение получится плоским, скучным, «одномерным».

При исполнении оркестровых переложений больше внимания следует обращать на левую руку в целях придания звучности, большей глубины и объёмности. Особенно это касается кульминационных тугги и подходов к ним.

У пианистов, как правило, правая рука развита лучше, она чаще всего главенствует над левой, «ведёт» её. Совершенно другое ощущение должно быть у концертмейстера, играющего оркестровое переложение. Здесь левая рука едва ли не «главнее» правой, она является основой, фундаментом.

Что касается различных тембров, то наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных инструментов. Нужно смягчать атаку звука, прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жёсткой фиксации кисти и пальцев, а скорее способом «поглаживания» клавиш, мягкости при исполнении мелодических и гармонических оборотов.

При исполнении аккордов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью, так как собранность пальцев при взятии аккорда даёт иллюзию необходимой звучности.

Использование педали должно быть крайне осторожным. Часто тембровая окраска той или иной оркестровой группы в своём воплощении на рояле зависит от регистра клавиатуры, от того места, где данная группа или сольный инструмент изложены в клавиатуре. Не исключено, что приём, пригодный, скажем, для малой октавы, окажется не столь эффективным для другой октавы.

Итак, *стремление «оркестровать» рояль - вот главная задача концертмейстера*. Концертмейстер должен знать обозначения *штрихов*. В основном, это те же обозначения, что и в фортепианной литературе: legato, staccato, tenuto, акценты. Но в исполнении их существует отличие от фортепианных. Акценты не должны быть чрезмерными, staccato исполняется несколько мягче, чем обычное staccato на рояле, как бы штрихом non legato.

Концертмейстеру приходится *приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста*. При этом ещё труднее концертмейстеру сохранить свой индивидуальный облик. Следовательно, нужно выработать особую чуткость, уважение, такт по отношению к намерениям партнёра, но при этом суметь донести до слушателя единую концепцию произведения, «растворившись» в намерениях солиста, даже если его сиюминутное состояние несколько «уводит» от ранее подготовленной трактовки. Только потом можно проанализировать то, что произошло на сцене.

Ансамбль не может состояться, если концертмейстер не знает *специфики инструмента* своего партнёра - законов звукоизвлечения, дыхания, техники. От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста. Особенно это важно в кульминационных моментах. *Без поддержки концертмейстера солист не сможет осуществить ни одно своё художественное намерение*.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. 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.

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом,

аналогично тому, как это было в позапрошлом веке

Работа с вокалистами

В своей самостоятельной работе концертмейстер должен ознакомиться со спецификой певческого искусства, строением певческого аппарата, особенностями певческого дыхания, диапазона голосов, артикуляции и освоить дополнительный репертуар, научиться анализировать особенности фразировки и характерные черты интонационного развития вокальной партии; выявлять смысловые и кульминационные акценты поэтического текста и мелодии. Для практической помощи певцу в период разучивания произведения нужно овладеть навыком исполнения трехстрочной партитуры, научиться расставлять моменты взятия и снятия дыхания сообразно смыслу исполняемого произведения. Большое внимание следует уделить вопросу соотношения звучания солирующей и аккомпанирующей партий.

Работа с хоровыми коллективами

Работа концертмейстера с детским хором значительно отличается от занятий с вокалистами. Пианист должен овладеть навыками общения с младшим и старшим хоровыми коллективами. Он

должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др. Именно концертмейстер помогает дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы. Подчеркнем, что не только от дирижера, но от профессионализма аккомпаниатора зависит правильность выбора упражнений для распевания хора.

Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижера, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке» дирижера. Важным моментом в работе концертмейстера является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижера, порой даже наперекор логике исполнения произведения.

Онаряду с общими требованиями, предъявляемыми к концертмейстеру (умению читать с листа, играть, не глядя на клавиатуру, внимательно следить за партией солиста или хора, проявляя чуткость в ансамбле), концертмейстер должен иметь понятие о дирижерском жесте, вступлении, снятии, ауфтакте; уметь ярко подыгрывать мелодию при разучивании нового произведения, не теряя фактуры аккомпанемента; активно участвовать в репетиции, обладать умением быстро понимать дирижера, точно реагировать на замечания в процессе репетиции. Концертмейстеру также необходимо познакомиться с игрой на фортепиано хоровых партитур *a capella*. При игре партитуры нужно приблизить исполнение к хоровому звучанию - связному, плавному, протяжному, передающему особенности вокально-хоровой фразировки, смены дыхания. Важно также следить за текстом произведения. Если во фразах текста слова разделены запятой - в музыке необходимо сделать краткую цезуру. Кроме смысловой бывает необходима кратковременная цезура для смены дыхания.

Играя партитуры, где есть партия теноров, следует помнить, что запись этой партии в скрипичном ключе имеет условный характер, звучит же она на октаву ниже. Поэтому на фортепиано нотная запись теноровой партии играется на октаву ниже. Пение детских и женских голосов изображается на фортепиано звучанием легким, звонким, полетным, а мужских голосов - более глубоким. 3-х и 4-х строчные партитуры предоставляют каждой партии отдельную нотную строчку. Нужно одновременно охватывать взглядом все партии, следя за развитием каждого голоса и взаимодействием голосов.

Работа со струнными инструментами

Королева оркестра - **скрипка** - самый распространенный струнный смычковый инструмент. «Она в музыке является столь же необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный», - говорили о ней музыканты в XVII веке. Работая над произведениями скрипичного репертуара следует помнить о певучей мелодической природе этого инструмента. Струнное легато - это «осуществление мягкого, округлого, непрерывного потока звуков» (Л. Ауэр). Игра пьес кантиленного характера в ансамбле со скрипкой способствует развитию мелодического слуха, формирует культуру игровых движений, заставляет искать специфические технические приемы звукоизвлечения. Концертмейстер постигает искусство «пения на рояле» даже в большей степени, чем в ансамбле с человеческим голосом. Этому способствует «одинаково инструментальная» природа скрипки, виолончели и фортепиано. Необходимо помнить, что скрипка - инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля (по возможности хорошо настроенного) здесь очень важна.

Если фактура фортепианного сопровождения основана на одном штрихе, например - *non legato* - *legato*, этот штрих не должен быть однообразным. В зависимости от смены струнных штрихов, фортепианное *non legato* может быть более коротким, более подчеркнутым, более протяженным - декламационным. Знакомясь со штрихами, также важно учитывать степень звукового насыщения фортепианного сопровождения в зависимости от тембра солирующего инструмента.

В разных регистрах звучания скрипки ей требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Мы всё время учимся у скрипачей их длинному звуку, великолепному *legatissimo*, они должны воспринять от нас точность звуковой атаки, определенность штриха. При аккомпанементе скрипке возможна более громкая звучность, чем при аккомпанементе альту и виолончели.

Работа с духовыми инструментами

Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Духовые

инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта.

При аккомпанементе духовым инструментам нужно слышать моменты взятия дыхания. Главная задача концертмейстера держать метр, ритм, линию баса и динамически ощущать партнера. В своих сольных эпизодах важно максимально приблизиться к манере исполнения произведения солистом. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса. Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи.

Работа с народными инструментами

Природа звукообразования фортепиано и домры близка (оба имеют ударное начало). Однако, домра – это еще и щипковый инструмент. Это качество необходимо учитывать концертмейстеру при игре с домристами. Стилль исполнения должен как бы напоминать звучание народного оркестра (за исключением произведений старинной музыки). Здесь имеется в виду не воспроизведение тех или иных тембров народного оркестра, а способность создания художественных образов, интересных и красочных эффектов звучания фортепиано, тем самым вызвав у слушателя соответствующие звуковые ассоциации. Очень важна хорошая артикуляция при игре мелких длительностей, особенно при их параллельном звучании с солистом. Для достижения максимального ансамблевого соотношения необходимо заранее обсудить с педагогом динамику произведения, фразировку, цезуры и обязательно окончания фраз («тремоло» или «удар»). Педаль в аккомпанементе используется очень лаконично: в основном для подчеркивания ритмической основы произведения, кое-где для увеличения звучности, либо для соединительной функции. Традиционная педаль используется в сольных эпизодах произведения, а также в произведениях кантиленного склада, написанных приемом «тремоло». Хотя и в пьесах на «тремоло» все зависит от типа фактуры, выбранного композитором либо автором переложения. Применении левой педали зависит от исполнительских возможностей солиста, особенностей инструмента (рояля, фортепиано), акустики помещения, а также носит колористическую функцию.

В классе народных инструментов концертмейстер всегда должен следить за балансом звучания, разные регистры домры всегда нуждаются в опытном сопровождении. Так, к примеру, низкий регистр домры должен помочь показать всю красоту звучания инструмента солиста. Немаловажным является вопрос об оркестровом звучании фортепиано, не всегда фортепианная партия бывает удобной, концертмейстер должен знать правила оркестровки, а также уметь грамотно переложить неудобные эпизоды в фортепианной фактуре, не нарушая замысла композитора. В этом случае педагог инструменталист (народник) должен помочь концертмейстеру сделать правильные «купюры», высказать свои пожелания, если оркестровая фактура сложная и неудобная.

Самое главное в деятельности концертмейстера – вовремя уступить и вовремя повести - играть ярко, выразительно, соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

При народном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность домры, да и вообще струнных, деревянных и духовых инструментов в некоторых случаях превышает подвижность пальцев концертмейстера. Именно поэтому, хороший концертмейстер должен, научиться профессионально, владеть роялем, Для его деятельности мобильность и быстрота реакции важна также, как способность видеть и слышать все произведение: форму, партитуру, слышать и разграничивать фразировку солиста, уметь сразу охватить характер и настроение произведения, следить не только за своей партией, но и за партией солиста, вести за собой, обеспечивая темповую стабильность.

Работа в классе хореографии

Искусство танца без музыки существовать не может. Поэтому на занятиях в хореографических классах с детьми работают два педагога – хореограф и концертмейстер. Музыка и танец в своем гармоничном единстве являются прекрасным средством развития эмоциональной сферы детей, основой их художественно-эстетического воспитания.

Занятия хореографии от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Музыкальное оформление занятия должно прививать ребятам осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, дети сравнивают фразы по сходству и контрасту, познают их выразительное значение, следят за развитием музыкальных образов, составляют общее представление о структуре произведения, определяют его характер.

На занятиях хореографии воспитанники приобщаются к лучшим образцам классической и современной музыки, там формируется их музыкальная культура, развивается музыкальный слух и образное мышление, которые помогают при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве. Концертмейстер, включая в репертуар произведения разных эпох, стилей, жанров, должен сделать достоянием танцоров ту музыку, которую создали великие композиторы–хореографы: Глинка М., Чайковский П., Глазунов, Штраус И., Глиэр, Прокофьев С., Хачатурян А., Кара-Караев, Щедрин Р. и мн. другие.

В обязанности концертмейстера хореографического коллектива входит подбор музыкального материала для учебных занятий, постоянное расширение музыкального багажа и знаний о природе танца, его характерных особенностях. На каком эмоциональном уровне пройдут занятия, во многом зависит от концертмейстера, от подобранной и предложенной им музыки.

Технология подбора музыкальных произведений базируется на знаниях концертмейстера системно-хореографического образования и предполагает ориентацию в школах и направлениях танцевального искусства; знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии; знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов; знание хореографической терминологии (в частности, французской).

Музыку для сопровождения упражнений экзерсиса необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями и чувством художественной меры. Постоянное звучание на занятиях одного и того же марша или вальса ведет к механическому, мало эмоциональному выполнению упражнений исполнителями. Нежелательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание воспитанников, не способствует усвоению и запоминанию ими движений.

У концертмейстера нет специальных уроков, но всегда есть небольшие паузы, во время которых можно, привлеч внимание детей посредством музыки и сконцентрировать их внимание на особо важных понятиях – метр, ритм, темп. Все эти характеристики танцующие дети должны знать, понимать, определять. А это уже основы музыкальной грамоты. Ритм, мелодия, метр, гармония, тембр в совокупности составляют язык музыки, и концертмейстер учит детей понимать его.

Музыкальное сопровождение учебных занятий должно быть точным, четко и качественно организованным, так как от этого зависит музыкальное развитие юных танцоров. Помимо использования нотного материала, возможны и желательны музыкальные импровизации пианиста.

Специфика работы концертмейстера в детской хореографической студии требует от него особого универсализма, мобильности, умения, в случае необходимости, переключиться на педагогическую работу с воспитанниками. Концертмейстеру требуется ещё одно качество - питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Основные аспекты деятельности концертмейстера школы искусств

Концертмейстер - педагог

Повседневно осуществляя репетиционную работу и реализуя её задачи, концертмейстер постоянно находится в рамках музыкальной педагогики.

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-педагогической коррекции ансамбля с певцами или исполнителями - инструменталистами, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога.

В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности.

В повседневной деятельности концертмейстера его творческие, педагогические, психологические функции трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Он занимает особое положение в детской школе искусств – это исполнитель и педагог в одном лице.

Иногда концертмейстеру приходится брать на себя роль педагога - инструменталиста, помогая учащимся настраивать инструмент в начале занятий, проучивать текст, отождествлять штрихи и темпы, следить за интонационной и ритмической точностью.

В некоторых ситуациях концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, инструменталиста негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную, яркую ассоциативную подсказку для артистического настроения. Нередко камнем преткновения является волнение на эстраде. Оно может либо способствовать более яркому исполнению, либо отрицательно сказаться на выступлении. Поэтому очень важно воспитывать в сознании учащихся чувство огромной радости и одухотворенности от общения с публикой. Лишь тогда можно говорить о настоящей удовлетворенности от концертного исполнения.

Концертмейстеру принадлежит очень важная роль в образовательном процессе - будить творческую фантазию ученика, создавая своим исполнением качественную художественную среду для создания музыкально-художественного образа в ансамбле, которая способствует успеху исполнительской деятельности солиста. Поэтому концертмейстер должен постоянно совершенствовать свой исполнительский уровень. Только лишь слыша профессиональную игру концертмейстера, ученик будет стремиться к совершенствованию своего творчества.

А. Д. Алексеев в своей книге «Методика обучения игре на фортепиано» пишет: «Правдивое воссоздание художественного образа предполагает не только верность авторскому тексту, но и эмоциональную насыщенность исполнения. Игра безжизненная, не согретая теплотой настоящего чувства не увлекает слушателя». Т.е. недостаточно тщательно выучить произведение, но и внутренне «пережить» его, глубоко сродниться с ним и почувствовать его красоту.

Таким образом, одной из важнейших задач концертмейстерской деятельности является плодотворная работа с солистом (учащимся), в процессе которой происходит формирование и развитие способностей обучающегося, его эмоциональных качеств, художественно-эстетических взглядов.

Основные виды творческого взаимодействия концертмейстера

Работа с педагогом-инструменталистом и учеником

Основная задача концертмейстера - совместно с преподавателем помочь учащемуся в подготовке концертного выступления. Учитывая возраст ребенка, степень его одаренности, необходимо ставить заведомо выполнимые задачи, развивая учащегося планомерно, тем самым программируя его на успех. Правильно подобранный материал программы создает предпосылки для успешного исполнения (по силам учащегося, а не по амбициям педагога, нацеленного на конкурсное выступление).

Сцена - это всегда стресс. Педагоги имеют прямое отношение к тому, будет ли ученик испытывать страх, или это будет творческое волнение. Они должны уделять особое внимание работе по приведению нервной системы ученика в рабочее состояние, исключая перевозбуждение или полное безразличие. Одной из совместных педагогических задач педагога-инструменталиста и концертмейстера является достижение учеником психоэмоционального баланса, его позитивного настроения на успешное выступление (физического и психологического состояния ученика в момент выступления).

В целях выработки стрессоустойчивости можно прибегать к различным приемам: играть перед воображаемой комиссией, родителями (в роли воображаемой публики могут выступать игрушки, домашние предметы). Во время исполнения учащийся должен быть готов к любым неожиданностям из зала. Главная задача – не остановиться, доиграть до конца. Такие «обыгрывания» программы выступления позволяют нарабатывать сценический опыт. Важен положительный отзыв публики, пусть даже непрофессиональной (соседи, работники музея, библиотеки, благодарные воспитанники детского сада). Так же полезно снимать исполнение на камеру и затем анализировать свое исполнение. Можно, представляя исполнение на сцене, поиграть

с включенным на среднюю мощность телевизором или радио. Это вызывает усталость, но вырабатывает сосредоточенность и концентрацию внимания.

В моменты «срывов» ребёнка на сцене профессионализм концертмейстера незаменим – он должен мысленно вернуть солиста в произведение или самому доиграть его до конца, сохранив звучание ансамбля. Именно выдержка концертмейстера в данный момент позволит учащемуся не приобрести комплекс боязни игры на сцене.

На репетиции к концерту задача концертмейстера совместно с педагогом – выстроить звуковой баланс в том помещении, где состоится выступление. Предварительную психологическую подготовку и настрой на успешное выступление, конечно же, дает педагог в классе. Но во время выступления он находится в зале. На сцене ученик остаётся со своим помощником и вдохновителем в лице концертмейстера. От его профессиональных качеств зависит многое: он может слабую игру учащегося показать с хорошей стороны, и он же может испортить впечатление от хорошей. На сцене происходит очень сложный тонкий процесс превращения ученика в исполнителя, артиста. Здесь необходим определенный «самонастрой». «Верьте, что вы играете хорошо, и вы будете играть еще лучше» – говорил своим ученикам Фредерик Шопен.

Уверенность – атрибут воли. Педагогами всегда должно поощряться состояние уверенности ученика, его стремление к победе. Воспитание его волевых качеств должно быть регулярным и систематизированным.

Увлечённость музыкой самих педагогов является примером для подражания в самостоятельной работе учащихся, воспитывает их в музыкальном плане. А поддержка и похвала преподавателей положительно воздействует на воспитание уверенности в своих силах и заинтересованной игры ученика.

Работа концертмейстера с учеником

Форма ансамблевого исполнения ученика-солиста с концертмейстером рассматривается как одна из эффективных для формирования и развития личности учащихся, как активный метод, позволяющий использовать занятия музыкой, как средство познания, способ выражения собственных идей, решения интересных, практически значимых и доступных им задач. Особенностью концертмейстерской деятельности является её многомерность, специфика этой деятельности заключается в совмещении различных музыкально-исполнительских действий, где концертмейстер является соучастником, сотворцом художественной атмосферы, без которой немислима творческая жизнь ни певцов, ни инструменталистов, ни танцоров.

Для плодотворной творческой работы очень большое значение имеет благоприятная атмосфера урока, установление теплых доверительных отношений с детьми, доступная форма объяснений, приносящая результат. Это вносит спокойствие и уменьшает тревожность, формирует внутреннюю уверенность. Ученик должен воспринимать концертмейстера как партнера, а не как второй после педагога контролирующий орган. При правильно организованной работе у ученика должно появиться чувство, что все, что требуется, он сделал самостоятельно. Концертмейстер подает ученику пример работоспособности, отношения к музыке. Музыкальные занятия воспитывают у ребенка привычку к работе, трудолюбие, усидчивость. Все эти качества помогут не только овладеть исполнительскими навыками, но и пригодятся в дальнейшей жизни.

Работа пианиста отнюдь не должна сводиться к многократному повторению произведения. Концертмейстер берёт на себя активную, педагогическую, роль в подобной ситуации. Вместе с учащимися проучивает текст, трудные места, находит общие точки соприкосновения, выстраивает агогику, отождествляет штрихи, выверяет темпы (на более поздних этапах работы).

Очень важно научить обращать внимание ученика на партию аккомпанемента, учить активному слушанию звучания совместного исполнения. Об этом почему-то мало говорится на уроках педагогами - инструменталистами. Это взрослый музыкант понимает такие очевидные вещи, а ребёнок не в состоянии дойти до них самому. Ему необходимо постоянно напоминать про слуховой контроль.

Грамотная работа по освоению музыкального произведения, мысленное образное представление его по разделам, тональному и динамическому плану, специфике аккомпанемента с помощью внутреннего слуха позволит избежать ученику «срывов» на сцене, чувствовать себя уверенно в момент выступления.

Выходя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, т.к. очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после

того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

В работе с детским коллективом ориентируемся соответственно на концертмейстера ансамбля. *Ансамбль* – это единый организм. В работе с ансамблем также следует учитывать возраст и разноуровневую подготовку. Роль концертмейстера в большом коллективе – объединяющая, дирижёрская, на пианисте лежит огромная ответственность за темп, движение, агогику, за образ и общую целостность произведения. Мы должны и внешне помочь этой целостности. Хорошо, если ансамбль (в т.ч. концертмейстер) будет одет в схожую по стилю и цвету одежду. Также очень важны выход на сцену и уход, выстроенность, одновременный поклон до и после выступления. Внешние атрибуты при условии качественного исполнения всегда производят хорошее впечатление.

Работа концертмейстера с педагогом

Практика показывает, что педагоги, работающие определенное время вместе, нарабатывают совместный профессиональный опыт общения; исполняющие концертную программу, знающие методику подачи материала, имеющие общую терминологию, понимающие друг друга с полуслова достигают результатов в обучении гораздо выше, чем их коллеги. В такой творческой атмосфере обучающийся чувствует себя гораздо комфортнее: он больше доверяет сотрудничающим педагогам, многие моменты музыкального и психологического плана решаются быстрее и успешнее.

Концертмейстер не должен нарушать авторитет преподавателя в глазах ученика, он в классе – главный, все разногласия в трактовке произведения и т.д. должны решаться в отсутствие ученика. Удачными и профессиональными выступлениями чаще всего бывают те, в которых существует нерушимый «союз» педагога – концертмейстера – ученика. Именно поэтому те педагоги, которые умеют грамотно донести и концертмейстеры, умеющие правильно принять пожелания педагога имеют творчески слаженный и успешный коллектив. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелюбия, непринужденности, взаимопонимания. Только с такой позиции можно осуществить все замыслы и иметь высокую результативность.

В творческом союзе педагога и концертмейстера всегда найдётся место для *методической работы* – совместного создания рабочих, экспериментальных программ, планирования открытых уроков; *инновационной деятельности* – совместных поисков нового репертуара, создания интересных, ярких переложений, планирования предстоящей концертной деятельности учащихся. Широко приветствуется совместная концертная деятельность коллег, участие в профессиональных конкурсах. Это обоюдно обогащает музыкантов, повышает их исполнительский и общекультурный уровень, учит взаимному доверию и создаёт заражающую творческую атмосферу.

Ценность общих педагогических усилий кроется в обеспечении гармоничного развития личности учащихся, приобщении их к культурным ценностям через любовь и понимание великого искусства-музыки.

Самостоятельная работа концертмейстера

«Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьёт в себе чуткость к партнеру». Концертмейстер – это не солист, который может умело и без запинки исполнить сольную программу. На нём лежит груз ответственности – начинающий музыкант, требующий повышенного внимания, помощи, мощной эмоциональной поддержки, ведения за собой. Оставаясь один, концертмейстер ищет образ, продумывает исполнительский план, оттачивает детали, выгрывается в текст, пропевая партию солиста.

Чтобы всегда оставаться в форме, необходимо продолжать работать над техникой, прикосновением, искусством построения музыкальной фразы. Поэтому самостоятельные занятия концертмейстера за инструментом чрезвычайно важны.

Начиная работу над любым аккомпанементом нужно, прежде всего, понять его образный характер, основное содержание. Именно первое образно-слуховое восприятие является, по утверждению психологов, наиболее ярким, запоминающимся. Необходимо видеть в процессе

исполнения текст произведения в совокупности всех его составляющих, т.е. не только фортепианную, но и инструментальную партию. Только в этом случае возникает представление художественного целого. Исключительно полезно для понимания интонационной логики и интервальной структуры пропевание голосом инструментальной строчки.

Любое ансамблевое исполнение предполагает в качестве необходимого условия свободное владение каждым из исполнителей своей партией, доведение ее, как и в сольном исполнительстве, до определенной степени автоматизма.

Первое требование к аккомпанементу – он никогда не должен заглушать партии солиста, мешать ей. Концертмейстеру необходимо умение выстраивать баланс звучания, особенно в кульминациях. Динамика в аккомпанементе – важное выразительное средство, использование которого должно быть строго продумано. Регулятором динамики, прежде всего, является тесситура (регистр) инструмента. В каждом отдельном случае необходимо учитывать насыщенность, индивидуальную тембровую окраску инструмента. Верхний регистр звучит обычно ярко, средний, нижний менее насыщенно. Высокие кульминационные ноты требуют активной динамической поддержки пианиста, средние, нижние – особой ансамблевой чуткости.

Рассматривая специфические особенности музыкального исполнительства, личности концертмейстера отводится особая роль интерпретатора музыкального сочинения. Не имея возможности воплощения собственного исполнительского замысла (т.к. доминирующая роль принадлежит солисту), эмоционально образная интерпретация музыкального текста произведения позволяет концертмейстеру перевоплощать всю драматургию музыкальной формы, быть создателем собственной трактовки исполняемого произведения, и в этом концертмейстер выступает как интерпретатор, соавтор композитора.

Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Стоит вспомнить яркие примеры сотрудничества Ф. Шуберта с И.М. Фогелем, М.П. Мусоргского с Д.М. Леоновой, С. В. Рахманинова с Ф. И. Шаляпиным, Н.К. Метнера с Э. Шварцкопф. Великие советские пианисты К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, С. Т. Рихтер, А.Г. Гинзбург и многие другие считали полезным появляться периодически на концертной эстраде в качестве концертмейстеров и ансамблистов.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. 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.

Творческое начало присутствует в любом виде деятельности, в любой специальности, однако наиболее важное значение оно приобретает в деятельности педагога концертмейстера. Создание собственных аранжировок, переложений формирует интерес учащихся к музицированию, концертной деятельности, а концертмейстеру открывает новые пути для творчества.

Особенностью концертмейстерской деятельности является её реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, специфика которых заключается в совмещении различных музыкально-исполнительских действий. Солист и пианист-концертмейстер в художественном смысле являются членами целостного единого организма.

Концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры, призвания, заключающего в себе своеобразие артистического исполнения и индивидуальную трактовку авторского замысла. Связанное с уникальным переосмыслением авторского нотного текста, оно выступает особым художественным процессом как самостоятельное творческое явление. 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 как при совместной работе с солистами, так и в собственном музыкальном совершенствовании.

Приложение
Список рекомендуемой концертмейстеру литературы

- 1.Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано». Москва «Музыка» 1978;
- 2.Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке;
- 3.Музыкально-энциклопедический словарь /Ред.Г.В.Келдыш.-Изд.2-е; М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998;
- 4.Брянская Р.Ф.«Формирование и развитие навыка игры с листа». Москва 1971;
- 5.Воронина ТА. О камерном музицировании и становлении исполнителя // О мастерстве ансамблиста: сборник научных трудов Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского- Корсакова, 1986;
- 6.Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч.. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986;
7. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 0- М.: Музыка, 1988
8. Воскресенская Т.В. Эволюция камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: Проблемы, истоки, стадии формирования: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова;
8. Готлиб А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Редколл.: К.Х. Аджемов и др.. М.: Музыка, 1973;
9. Готлиб А.Д. Заметки о чтении с листа // Советская музыка. -1958. -№3;
10. Готлиб АД. Искусство ансамбля // Советская музыка. 1967;
11. Готлиб А.Д. О преподавании камерного анс. // Советская музыка.- 1960.-№5;
12. Жариков Е. Психологические средства стрессоустойчивости М., Московский кадровый центр, 1990;
12. Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / Научные труды Московской государственной консерватории : сб. статей. Сост. Р.Р. Давидян. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1996;
- 13 Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961;
14. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность. //Музыка в школе.-2001 №2;
15. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. // Музыка в школе, -2001 № 4;
16. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. //Музыка в школе .2001 № 5Учебное пособие для педагогов детских музыкальных школ. М.: «Престо» 1994;
17. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. –Л.:Музыка 1972;
18. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано. Вып.1:Элементарная гармония;
19. НейгаузГ.Г. «Об искусстве фортепианной игры». Москва «Музыка» 1988;
20. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974;
21. Польская И.И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика. - Харьков: ХГАК, 2001;
21. Рафалович О. «Транспонирование в классе фортепиано». Ленинград «Музыка» 1963;
22. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт : История жанра // М.: Музыка, 1988;
- 23 Савельева М. В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. - М.: Музыка, 199;
23. Тимакин Е.«Воспитание пианиста». Москва «Сов. композитор» 1989;
24. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина.

– Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986;

Хайкина Т.Я. Задачи концертмейстера-пианиста хореографического класса // Итоги смотра методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства за 1995-96 учебный год. – Тамбов, 1997.

25. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования: Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. – М.: Изд-во НМК по учеб. заведениям культуры и искусств, 1986;
26. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.

Список используемой литературы.

1. Музыкально-энциклопедический словарь /Ред.Г.В.Келдыш.-Изд.2-е. М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998.
2. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано. Вып.1:Элементарная гармония. Учебное пособие для педагогов детских музыкальных школ. М. : «Престо» 1994.
3. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. –Л. :Музыка 1972 .
4. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа /О работе концертмейстера / Ред.-сост. М.Смирнов.-М. :Музыка1974.
5. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ.Предисловие В.И. –М. : «Радуга»,1987.
6. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство- музыкально-творческая Деятельность.//Музыка в школе.-2001 №2.
7. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. // Музыка в школе, -2001 № 4.
8. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором .//Музыка в школе .2001 № 5.