

УДК 78.071.2:37.018.54

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215886>**Олена ПЕРЕВЕРЗЄВА,***orcid.org/0000-0001-5497-5557**викладач кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії  
Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького  
(Мелітополь, Запорізька область, Україна) heloness@gmail.com*

## **РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ДИТЯЧОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ: ВОКАЛЬНИЙ КЛАС**

*Специфіка роботи концертмейстера в умовах дитячої школи мистецтв полягає в тому, що вона потребує від концертмейстера особливого універсалізму, мобільності, надзвичайної чутливості до всіх професійних дій виконавців; потребує вміння розуміти емоційний стан учнів і корегувати залежно від нього свої виконавські дії; передбачає наявність у концертмейстера певного педагогічного знання, досвіду, навіть таланту, щоб мати можливість виконувати функції рівноправного учасника не тільки виконавського, а й загалом педагогічного процесу.*

*У статті розглянуто процес професійної роботи концертмейстера в умовах дитячої школи мистецтв, досліджено своєрідність професійної діяльності концертмейстера у вокальному класі, систематизовано і конкретизовано професійні вимоги до концертмейстера для спеціальностей дитячої школи мистецтв, узагальнено і сформульовано завдання професійної підготовки концертмейстера до роботи в умовах школи мистецтв, запропоновано деякі методичні аспекти підготовки концертмейстерів в умовах навчання в закладі вищої освіти.*

*Специфіка професійної роботи концертмейстера дитячої школи мистецтв зумовлює необхідність змін у стратегії та методиці його професійної підготовки. У процесі навчання в закладах вищої освіти доцільно перенести акцент на майстерність читання з листа, транспонування, аранжування, навички підбору на слух та формування максимально широкою слуховою ерудиції музичних творів. Під час занять у класі фортепіано майбутньому концертмейстеру необхідно пройти своєрідний психолого-виконавський тренінг для того, щоб сформулювати в себе навичку миттєво реагувати на будь-які несподівані зміни в діях соліста. Необхідні також глибокі знання з дисциплін музично-теоретичного циклу, різнобічність і гнучкість мислення, широка обізнаність у суміжних областях знань – усе це допоможе концертмейстеру творчо підходити до своїх завдань.*

**Ключові слова:** концертмейстер, професійна діяльність, професійні вимоги, дитяча школа мистецтв, вокальний клас, методика підготовки концертмейстера.

**Olena PEREVERZIEVA,***orcid.org/0000-0001-5497-5557**Lecturer at the Department of Theory and Methodology of Music Education and Choreography  
Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University  
(Melitopol, Zaporizhzhia region, Ukraine) heloness@gmail.com*

## **THE CONCERTMASTER'S PROFESSIONAL SKILL DEVELOPMENT IN THE CONDITIONS OF THE CHILDREN'S SCHOOL OF ARTS: VOCAL CLASS**

*The specificity of the work of the accompanist in the children's school of arts is that it requires from the accompanist special universalism, mobility, extreme sensitivity to all professional actions of performers; requires the ability to understand the emotional state of students and adjust their performance depending on it; presupposes that the accompanist has a certain pedagogical knowledge, experience, and even talent to be able to perform the functions of an equal participant not only in the performance, but also in the pedagogical process in general.*

*The article considers the process of professional work of the accompanist in the conditions of children's school of arts, investigates originality of professional activity of the accompanist in a vocal class, systematizes and concretizes professional requirements to the accompanist for specialties of children's school of arts, generalizes some methodical aspects of training accompanists in the conditions of study in a higher education institution.*

*The specifics of the professional work of the accompanist in the children's school of arts necessitates certain changes in the strategy and methods of his professional training. In the process of studying in higher education, it is advisable to shift the emphasis on the skill of reading from a sheet, transposition, arrangement, skills of selection by ear and the formation of the widest possible auditory erudition of musical works. During piano lessons, the future accompanist must undergo a kind of psychological and performance training in order to develop the skill to respond instantly to any unexpected changes in the actions of the soloist. Deep knowledge of the disciplines of the music-theoretical cycle, versatility and flexibility of thinking, wide knowledge in related fields of knowledge are also needed – all this will help the accompanist to approach his tasks creatively.*

**Key words:** concertmaster, professional activity, professional requirements, children's art school, vocal class, methodology of concertmaster's preparation.

**Постановка проблеми.** Актуальність обраної теми пояснюється тим, що в мережі освітанських навчальних закладів з'являються нові за своєю специфікою структури, зокрема дитячі школи мистецтв. Робота концертмейстера в дитячих школах мистецтв, у зв'язку з віковими особливостями дитячого виконання, відрізняється низкою додаткових труднощів і особливою відповідальністю. Мобільність, швидкість і активність реакції дуже важливі для професійної діяльності концертмейстерів, які працюють із маленькими виконавцями. У разі музичних негараздів, які сталися на естраді, концертмейстер повинен твердо пам'ятати, що ні зупинятися, ні виправляти свої помилки неприпустимо, як і демонструвати свою реакцію на помилку мімікою або жестом. Досвідчений концертмейстер завжди може зняти неконтрольоване хвилювання і нервову напругу соліста перед естрадним виступом. Кращий засіб для цього – сама музика: особливо виразна гра акомпанементу, підвищений тонус виконання. Творче натхнення передається партнеру і допомагає йому знайти упевненість, психологічну, а за нею і м'язову свободу. Специфіка гри концертмейстера полягає також у тому, що він повинен бути не солістом, а одним з учасників музичної дії. Піаністу-солісту надана повна свобода виявлення творчої індивідуальності. Концертмейстеру ж доводиться пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери соліста. Ще важче, але необхідно, зберегти водночас і своє індивідуальне обличчя.

**Аналіз досліджень.** Мистецтву акомпанементу і питанням концертмейстерської діяльності присвячені дослідження А. Люблінського, М. Воротного (Воротной, 1999: 66–70), І. Крюкової (Крюкова, 1980: 124–131), Т. Хайкіної, Є. Кубанцевої (Кубанцева, 2001: 38–40). Ці автори детально висвітлюють важливі для концертмейстера методичні та педагогічні аспекти професійної діяльності. Багато цінного матеріалу, зокрема практичних порад концертмейстерам, міститься у працях Є. Шендеровича (Шендерович, 1996).

Корисні рекомендації концертмейстерам, що працюють із вокалістами, та докладний виконавський аналіз музичних творів видатних композиторів є у статтях Л. Живої, Є. Кубанцевої (Кубанцева, 2001: 72–75), О. Абрамової (Абрамова, 2001: 71–72), К. Виноградова (Виноградов, 1988: 156–181), І. Радіної. Ці автори ставлять своїм завданням допомогти роботі молодого концертмейстера над утіленням художніх образів музичних творів, надати можливі варіанти їх виконавських трактувань. Водночас увага зверта-

ється на зміст, композиційну структуру, характер фактури, особливості поетичного тексту, специфічність партії співака.

**Мета статті** – розглянути аспекти роботи концертмейстера в умовах дитячої школи мистецтв, дослідити своєрідність професійної діяльності концертмейстера у вокальному класі, обґрунтувати необхідність певних змін та доповнень у професійній підготовці концертмейстерів, виявити можливі шляхи вдосконалення процесу професійної підготовки концертмейстерів у закладах вищої освіти.

**Виклад основного матеріалу.** В обов'язки піаніста-концертмейстера вокального класу, окрім акомпанування співакам на концертах, входить насамперед допомога учням в підготовці нового репертуару. У цьому плані функції концертмейстера мають значною мірою педагогічний характер, який вимагає від піаніста, окрім фортепіанної підготовки, низки специфічних знань і навичок. Під час розучування з учнем програмного твору концертмейстер спостерігає за виконанням співаком вказівок його педагога з вокалу. Він повинен стежити за точністю відтворення співаком звуковисотного та ритмічного малюнку мелодії, чіткістю дикції, осмисленістю фразування, доцільною розстановкою дихання. Для цього концертмейстер повинен бути знайомий з основами вокалу: особливостями співацького дихання, правильною артикуляцією та специфічною вокальною орфоєпією, діапазонами голосів, характерними для голосів теситурами.

На початковому етапі роботи з учнем-вокалістом концертмейстер повинен спочатку надати йому можливість почути твір загалом. Для цього піаніст або інтонує голосом вокальну партію, водночас акомпанує собі, або відтворює вокальну партію на фортепіано разом з акомпанементом. На робочому етапі можна поступитися деталями фактури. Твір краще виконати кілька разів, щоб учень із першого ж уроку зрозумів задум композитора, основний характер, розвиток, кульмінацію. Важливо захопити і зацікавити співака музикою і поетичним текстом, можливостями їх вокального втілення. Коли юний співак ще не володіє навичками сольфеджування за нотами, піаніст повинен зіграти йому мелодію пісні або романсу на фортепіано і запропонувати відтворити її голосом. Для полегшення цієї роботи всю вокальну партію можна розучувати послідовно за фразами, реченнями, періодами. У разі складної фактури акомпанементу на стадії первинного розучування треба супроводжувати мелодію найпростішою гармонією, іноді навіть одним басовим голосом.

До сприйняття повної авторської фактури таких творів співак має звикати поступово, щоб гармонійне злиття вокальної партії з акомпанементом здійснювалося ним цілком усвідомлено.

У процесі роботи над твором не можна відокремлювати роботу над точним відтворенням нотного тексту від проникнення в сутність музичного образу. Виходячи із принципів індивідуального підходу до кожного виконавця, неможливо використовувати єдиний план ведення заняття, однаково придатний для всіх учнів. Піаніст повинен пам'ятати, як учень співав у класі на уроці в педагога, як пройшов попередній урок у концертмейстера, виходячи із цього, продумати наперед, над чим саме варто попрацювати на наступному занятті. У разі приходу на урок учня у стомленому або не зовсім здоровому стані знадобиться на ходу змінювати завдання, вибирати напрями, які не потребують великого вокального і фізичного навантаження.

Заняття будуються по-різному залежно від здібностей співака, будови співацького апарату. Якщо учень не співав цього дня, то корисно його розспівати декількома вправами, які давав у класі педагог і які завжди знає концертмейстер. Можна заспівати декілька вокалізів або сумістити те і те. Іноді роботу над твором на занятті починають з окремих фрагментів, але часто буває доцільно спочатку дати можливість учню виконати весь твір цілком (незалежно від того, як він заспіває), після чого вказати йому на головні помилки, домогтися їх усунення, а потім знову повторити цілком уже у виправленому стані. Якщо вокаліст працьовитий і має належну підготовку, можна за одне заняття пройти декілька творів. Кількість їх залежить від рівня складності і від ступеня завершеності роботи над ними, а також від терпіння і уваги учня, стану його співацького апарату, до якого треба ставитися дуже уважно. Іноді навпаки – весь урок можна присвятити лише одному твору, що приносить часом більше користі, ніж робота над усією заданою програмою.

Не варто впродовж всього уроку тільки виправляти фальшиві ноти. Неточна інтонація у співака може залежати від багатьох причин, пов'язаних не тільки зі слухом, але і з відсутністю певних вокальних навичок. Недостатньо висока позиція звуку, широка голосна, ослаблене або форсоване дихання, а іноді і фізичний стан співака – усе це причини, що найчастіше приводять до інтонаційної неточності. Досвідчений концертмейстер завжди зможе розпізнати причини таких помилок і зверне на них увагу співака. У випадках, які не залежать від суто технічних причин, концертмей-

стеру доводиться знаходити різні способи усунення фальшивих нот: показувати гармонічну опору в акомпанементі, зв'язок із попередніми тонами. Таких способів багато, у кожному творі можна знайти собі музичних «помічників» для усунення фальші і для швидкого запам'ятовування мелодії. Узагалі проблема інтонування є однією з основних проблем підготовки співаків, правильного інтонування без правильного звукоутворення немає і не може бути. Тому є підстави твердити, що роботу над правильністю інтонування варто проводити тільки повноцінним вокальним звуком, без зайвого форсування, *meso voce*, але на опорі, з достатньою тембровою насиченістю.

Однією із серйозних проблем для недосвідченого співака часто стає ритмічний бік виконання. Співак сприймає мелодію на слух та іноді приблизно проспівує ритмічно складні місця. Концертмейстеру необхідно на уроках відчувати учня від недбалого ставлення до ритму, звертати увагу на художнє значення того або іншого моменту. Наприклад, необхідно не тільки говорити: «Тут крапка, виконай її», – але і пояснити мету цієї крапки у зв'язку зі словом, її музичне призначення, щоб крапки, паузи, фермати стали для співака необхідною приналежністю виконаної музики, засобами її виразності. Але крапки, фермати – це, так би мовити, прикраси ритмічної структури, а не її основи. Основою ритму в музиці є метр, і найчастіша помилка учнів – це байдужість до дотримання саме метра. Треба навчити співаків сприймати метр як неухильний рух абсолютно рівних звукових імпульсів, що відчуються не тільки слухом, а навіть на фізіологічному рівні, усім організмом людини. Якщо учень не відразу цілком сприймає складний ритмічний малюнок, він обов'язково повинен рахувати вголос або про себе, а не тільки запам'ятовувати музику на слух. Для кращого освоєння ритмічної сторони музики іноді корисно диригувати, щоб відчути сильну долю такту, основний пульс твору, добитися ритмічної рівності. Найчастіше доводиться вираховувати фрагменти, де поєднуються дуолі у вокальній строчці та триолі в супроводі, або навпаки. Піаніст повинен допомогти співаку розчленувати пасажи із дрібних тривалостей на групи, щоб він відчув внутрішні точки опори, ритмічну організованість мелодики, а також розібратися в усіх інтонаційних вигинах.

Концертмейстер стежить за виконанням даних педагогом настанов правильного, неповерхневого дихання, що дуже допомагає співу кантилени. Крім того, йде робота над протяжністю голосних. Соліст повинен проспівувати голосну до остан-

нього моменту, а приголосну відносити в думках до наступної голосної. Таке тренування дуже допомагає співу *legato*, хоча на перших порах дикція від цього дещо страждає, оскільки в дикції велика роль відводиться приголосним. Коли учень навчиться співати і не пропускати водночас жодної не «проспіваної» голосної, то зможе звертати більше уваги на приголосні, які більше не «рватимуть» кантилену, а стануть прикрашати її.

Концертмейстер під керівництвом педагога навчає співака правильно розподіляти силу звуку впродовж всієї пісні або романсу. Вокалісти, що починають, інколи думають, що чим голосніше вони співають, тим красивіше звучить їхній голос. Концертмейстер повинен нагадувати учню, якої виразності він може добитися, якщо буде усвідомлено урізноманітнювати силу і забарвлення звуку, наскільки він водночас збереже свій голос. Для вокаліста, що починає, спів *piano* становить чималу складність. Із цим нюансом потрібно поводитися обережно: якщо і зменшувати силу звуку, то небагато, оскільки це часто приводить до дрібного дихання, до співу «без опори». Учень ще не досить досвідчений, щоб співати водночас і на диханні, і *piano*. Але відносний розподіл звучання, безумовно, необхідний. Варто пояснити учню, як треба поступово готувати кульмінацію, як небезпечно співати на динамічній межі в низькому і середньому регістрах, важка середина веде до стомленості, до менш яскравих і ускладнених для співака верхніх тонів, до того ж кульмінація на верхніх нотах від цього програє (слухач втомлюється від одноманітного гучного співу). Типова помилка молодих співаків – співати останній звук фрази або слова гучно, не пом'якшувати його, хоча це часто ненаголошений склад, слабка доля. Звичайно, це безграмотно, і за цим недоліком концертмейстер також повинен безперервно стежити.

Особливість вокальної літератури – наявність словесного тексту. У роботі над текстом передусім треба відчувати його основний настрій. Потім, у процесі подальшої роботи, виявляються окремі ключові фрази або слова, але їх не повинно бути дуже багато, інакше вони можуть відвернути увагу від музики, зробити її зайвою, своєрідним додатком до віршів. Часто учень, захопившись текстом, починає через це приділяти менше уваги власне вокалу. Як наслідок, виходить полуспів, полудекламація, що приводить до неправильного тлумачення музичної фрази. Узагалі в роботі над фразуванням треба насамперед виходити зі значення і характеру музики, а не тексту. Останнє особливо важливе, якщо твір виконується в перекладі,

оскільки водночас можуть не збігатися словесні та музичні наголоси. Іноді трапляється і навпаки. Захопившись музикою, учень починає недооцінювати роботу над текстом. У результаті він забуває слова в найнесподіваніших місцях. Таким учням треба рекомендувати свідомо вивчати текст окремо від музики, а не запам'ятовувати його за інерцією разом із мелодією.

Буває, що учень добре вокалізує, співає ніби правильно, але слова виходять тьмяними, невиразними. Одна із причин цього – погана дикція. Працювати над нею потрібно на кожному занятті. Учень повинен прислухатися до того, як він вимовляє слова, особливо приголосні звуки – саме вони частіше бувають млявими, невиразними. Але буває й інше: слова добре чутні, але все одно нецікаві, бо слово не забарвлене думкою. Педагог і концертмейстер повинні допомогти учню проникнути в образний зміст твору, використати виразні можливості слова, не тільки добре вимовленого, але і «забарвленого» настроєм усього твору.

Робота над текстом нерозривно пов'язана з роботою над правильною вимовою голосних. Необхідно, щоб за допомогою педагога, а потім і концертмейстера учень стежив за красою і багатством звучання слова, щоб голосні не були «строкатими» (тобто вимовленими в різній вокальній манері), водночас зберігали своє індивідуальне забарвлення. Узагалі, питання про роботу з текстом становить цілий окремий шар підготовки вокаліста і є одним із найважливіших елементів його професійної культури. Крім звичайної чіткої вимови тексту під час співу, існує ще й специфічна вокальна орфоепія, тобто спосіб артикуляційного і тембрового формування голосних звуків, яка має метою такі завдання: надати голосам співаків найбільш естетичної краси і так званої «польотності»; забезпечити можливість максимального вирівнювання тембру впродовж закінченої вокальної фрази, або співу в одному регістрі; зберігати голосовий апарат співака від надмірної напруги, гарантувати йому професійне довголіття. Усе це в сукупності становить своєрідну культуру вокальної вимови, яка прищеплюється поступово, формується і вдосконалюється впродовж всього терміну навчання. Звичайно, усі ці навички і вимоги ініціюються передусім викладачем і відпрацьовуються постійно на кожному занятті. Але концертмейстер, на той випадок, коли він працює без викладача, повинен знати ці проблеми і відчувати деталі орфоепічної культури на слух, щоб він мав змогу дати своєчасну пораду учню, з яким працює.

На концертмейстера покладається відповідальне завдання – максимально сприяти ознайомленню учня з різними музичними стилями, вихованню його музичного смаку. Цю місію він здійснює і через високохудожнє виконання акомпанементу, і через професійну роботу на всіх етапах розучування твору із солістом, і через ознайомлювальне проходження великої кількості різностильових творів, яке відбувається без участі викладача. Встановити творчий, робочий контакт із вокалістом нелегко, але потрібен ще і контакт суто людський, духовний. Тому в роботі концертмейстера з вокалістом необхідна цілковита довіра. Вокаліст повинен бути впевнений, що концертмейстер правильно його «веде», любить і цінує його голос, тембр, дбайливо до нього ставиться, знає його можливості, теситурні слабкості і достоїнства. Усі співаки, а юні особливо, чекають від своїх концертмейстерів не тільки музичної майстерності, але й людської чуйності.

Є. Кубанцева [6] виділяє декілька етапів роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору:

- попереднє зорове прочитання нотного тексту, музично-слухове уявлення;
- первинний аналіз твору, програвання цілком з поєднанням вокальної і фортепіанної партій;
- ознайомлення з даними про творчий шлях композитора, його стиль, про жанри, у яких він працював;
- виявлення стилістичних особливостей твору;
- відпрацьовування на фортепіано епізодів із різними елементами труднощів;
- вивчення своєї партії і партії соліста;
- аналіз вокальних труднощів;
- виявлення художнього образу твору, складання виконавського плану;
- визначення правильного темпу, знаходження виразних засобів, створення уявлень про динамічні нюанси;
- опрацювання і відшліфовування деталей;
- репетиційний процес в ансамблі із солістом;
- утілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні.

У практичній роботі з вокалістами концертмейстеру дитячої школи мистецтв доводиться виконувати найрізноманітніший за характером репертуар. Для усвідомленого входження у стилістику кожного окремого твору надзвичайно корисним вважається складання розгорнутого виконавського аналізу. Виконавський аналіз – обов'язковий етап роботи концертмейстера, який здійснюється на початкових етапах роботи.

**Висновки.** Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що концертмейстерська діяльність в умовах дитячої школи мистецтв суттєво відрізняється від загальної традиції. Специфіка цієї роботи полягає в тому, що вона:

- потребує від концертмейстера особливого універсалізму, мобільності, уміння швидко реагувати на помилки учнів;
- вимагає від концертмейстера глибокого знання музичного репертуару вокальної музики;
- потребує надзвичайної чутливості до всіх професійних дій виконавців (темп і динаміка співу, художні нюанси, агогічні відхилення);
- робить необхідною наявність особливої емоційної чутливості, уміння розуміти емоційний стан учнів і корегувати залежно від нього свої виконавські дії;
- передбачає наявність у концертмейстера певного педагогічного знання, досвіду, навіть таланту, щоб мати можливість виконувати функції рівноправного учасника не тільки виконавського, а й загалом педагогічного процесу;
- потребує вміння читати з листа фортепіанну партію будь-якої складності, розуміти значення втілюваних в нотах звуків, їх ролі в побудові цілого. Коли концертмейстер акомпанує, він має бачити і ясно уявляти партію соліста, наперед відчувати індивідуальну своєрідність його трактування і всіма виконавськими засобами сприяти найяскравішому його втіленню;
- потребує вміння транспонувати в межах кварта текст середньої складності, що корисне і необхідне для роботи з вокалістами;
- передбачає знання основ вокалу: постановки голосу, дихання, артикуляції, нюансування. Бути особливо чуйним, щоб уміти швидко підказати солісту слова, компенсувати, де це необхідно, темп, настрій, характер, а в разі потреби – непомітно підіграти мелодію;
- для успішної роботи з вокалістами необхідне знання основ фонетики італійської (бажано і німецької, французької) мови, тобто знати основні правила вимови слів зазначеними мовами, насамперед закінчень слів, особливості мовних інтонацій.

Специфіка роботи концертмейстера в дитячій школі мистецтв зумовлює необхідність певних змін у стратегії і методиці його професійної підготовки:

- у процесі загальнопіаністичного розвитку майбутніх концертмейстерів доцільно перенести акцент із підготовки концертних програм суто фортепіанного типу на майстерність читання з листа, транспонування, аранжування, навички

підбору на слух та формування максимально широкої слухової ерудиції музичних творів;

– під час занять у класі фортепіано майбутньому концертмейстеру необхідно пройти своєрідний психолого-виконавський тренінг для того, щоб сформувати в себе навичку миттєво реагувати на будь-які несподівані зміни в діях соліста, зокрема і нелогічні виконавські рішення, зупинки;

– необхідні також глибокі знання з дисциплін музично-теоретичного циклу (історія музики, гармонія, аналіз форм, поліфонія). Різнобічність і гнучкість мислення, здатність розглядати предмет у єдності різноманітних зв'язків, широка обізнаність у суміжних областях знань – усе це допоможе концертмейстеру творчо підходити до своїх завдань.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова О. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении. *Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность* : материалы Научной конференции преподавателей и аспирантов. Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. С. 71–72.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность* : сборник статей / сост. М. Смирнов. Москва : Музыка, 1988. С. 156–181.
3. Воротной М. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в вузе. *Проблемы музыкального воспитания и педагогики* : сборник научных трудов / науч. ред. Н. Терентьева. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. Вып. 2. С. 66–70.
4. Крюкова И. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки. *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва, 1980. С. 124–131.
5. Кубанцева Е. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. *Музыка в школе*. 2001. № 2. С. 38–40.
6. Кубанцева Е. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. *Музыка в школе*. 2001. № 5. С. 72–75.
7. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 207 с.

#### REFERENCES

1. Abramova O. A. Nekotorye osobennosti raboty kontsertmeystera v klasse spetsialnogo dirizhirovaniya na dirizhersko-khorovom otdelenii [Some features of the accompanist's work in the class of special conducting in the conducting and choir department]. / O. A. Abramova. – Derzhavinskie chteniya. Iskustvovedenie. Sotsialno-kulturnaya deyatel'nost: Materialy nauchnoy Konferentsii prepodavateley i aspirantov. – Tambov: Izd-vo TGU im. G. R. Derzhavina, 2000. pp. 71–72. [in Russian].
2. Vinogradov K. O spetsifike tvorcheskikh vzaimootnosheniy pianista-kontsertmeystera i pevtsa [On the specifics of the creative relationship of the pianist-accompanist and singer]. / K. Vinogradov. – Muzykalnoe ispolnitel'stvo i sovremennost. Sbornik statey. Sost. M. A. Smirnov. – M.: Muzyka, 1988. pp. 156–181. [in Russian].
3. Vorotnoy M. V. O kontsertmeysterskom masterstve pianista: k probleme polucheniya kvalifikatsii v Vuze [Concerning the accompanist skills of a pianist: on the problem of obtaining qualifications in high school]. / M. V. Vorotnoy. – Problemy muzykal'nogo vospitaniya i pedagogiki: Sbornik nauchnykh trudov Nauch. red. N. K. Terenteva. – SPb., RGPU im. A. I. Gertsena, 1999. Vyp. 2. pp. 66–70. [in Russian].
4. Kryukova I. A. Metody formirovaniya improvizatsionnykh umeniy studentov v protsesse kontsertmeysterskoy podgotovki [Methods of forming improvisational skills of students in the process of accompaniment training]. / I. A. Kryukova. – Voprosy fortepiannoy pedagogiki. – M., 1980. pp. 124–131. [in Russian].
5. Kubantseva Ye. I. Kontsertmeysterstvo – muzykalno-tvorcheskaya deyatel'nost [Concertmastership – musical and creative activity] / Ye. I. Kubantseva. – Music at school, 2001. № 2. pp. 38–40. [in Russian].
6. Kubantseva Ye. I. Protsess uchebnoy raboty kontsertmeystera s solistom i khorom [The process of academic work of the accompanist with a soloist and choir]. / Ye. I. Kubantseva. – Muzyka v shkole, 2001. № 5. pp. 72–75. [in Russian].
7. Shenderovich Ye. M. V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga [In concertmaster class: Teacher's thoughts]. / Ye. M. Shenderovich. – M.: Muzyka, 1996. 207 p. [in Russian].