Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования "Детская школа искусств" Бавлинского муниципального района Республики Татарстан

Методическая разработка

**«Концертмейстер в классе флейты детских**

**музыкальных учреждений»**

Подготовила:

концертмейстер, преподаватель

теоретических дисциплин

Зайкинская Галина Александровна

Бавлы

2022г.

                                                   **Содержание**

Вступление………………………………………………………………  стр.3

Блокфлейта. Настройка инструмента …………………..……………….  стр.4

Диапазон поперечной флейты, тембральная окраска и сила звучания по регистрам………………………………………………………………... стр.5

Выступление на сцене с учениками………………………………….... стр.7

Психологическая установка концертмейстера ………………... ……...стр.9

Заключение……………………………………………………………... стр.11

Список литературы…………………………………………………….. стр.13

Приложения

**Вступление**

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. Соответственно, возрастают требования к профессиональному мастерству, включающему не только высокий в художественном и техническом отношении уровень владения исполнительскими и педагогическими навыками и приёмами, но и психологическую компетентность, что предполагает знание психологических аспектов профессиональной деятельности и умение применять полученное знание на практике.

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.

Главная задача концертмейстера - знание в первую очередь природы и специфики солирующего инструмента - в данном случае флейты.  Далее важный момент – это умение и талант концертмейстера слышать и чувствовать такой нежный и тонкий инструмент, как флейта. Иными словами, соизмерять звучность фортепиано с возможностями флейты. И еще одна, третья задача -  это знание основ игры на флейте: особенности взятия дыхания, артикуляции и нюансировки.

Солист и пианист (концертмейстер) в художественном смысле являются членами единого, целого музыкального организма. Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, которая не исчерпывается чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильно ставить вопрос не об аккомпанементе, а о создании вокального или инструментального ансамбля.

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

Актуальность данной темы связана с тем, что концертмейстер — это самая распространённая профессия среди пианистов. Участие концертмейстера является неотъемлемой частью учебного процесса духовиков, струнников, народников, вокалистов, хора, хореографов в ДМШ или ДШИ.

**Блокфлейта. Настройка инструмента**

Блокфлейта (нем. Blockflöte – флейта с блоком) – разновидность продольной флейты. Это духовой деревянный музыкальный инструмент из семейства свистковых. В конструкции головной части используется вставка (блок). Звук в блокфлейте формируется в клювовидном мундштуке, находящемся на торце инструмента. В мундштуке находится деревянная пробка (от нем. Block), прикрывающая отверстие для вдувания воздуха (оставляя лишь узкую щель).

Блокфлейта была популярна в Средние века в Европе, но к XVIII веку её популярность снизилась, так как предпочтение стало отдаваться оркестровым духовым инструментам, таким как поперечная флейта, обладающая более широким диапазоном и громким звуком.

В наше время блокфлейты изготавливаются не только из дерева, но и из пластика. Качественные пластиковые инструменты обладают хорошими музыкальными возможностями. Блокфлейта обладает полным хроматическим звукорядом. Это позволяет играть музыку в разных тональностях.

Есть флейты цельные – то есть неразборные, их подстроить нельзя. Но обычно блокфлейты все-таки разборные, состоят из двух частей: блока свистка и грифа (блок-флейта сопрано).

Чтобы подогнать строй, зажимают ноту «си» первой октавы и подстраивают флейту под другой инструмент, раздвигая соединение между свистком и грифом. Звук при этом понижается. Надо сказать, что обычно строй у флейты немного завышен.

Блокфлейта – инструмент нетранспонирующий, поэтому инструменты в строе дозаписываются в реальном звучании. Стандартный диапазон инструмента составляет чуть более двух октав: для сопрано он составляет от до первой октавы до ре третьей октавы. Более высокие ноты могут звучать резко и хуже интонироваться. Для высокого регистра требуется больший расход воздуха.

Блокфлейта – небольшой по размеру инструмент имеет приглушенный тембр. Поэтому при игре с юным солистом нужно играть легким штрихом, чтобы не заглушить его. Как и при игре с любым духовым инструментом важно подражать штрихам солиста. В подвижных, веселых, задорных произведениях с блокфлейтой концертмейстер должен играть легким, четким, отрывистом штрихом. Проведение басовой линии в левой руке звучит гораздо тише, чем правая рука. В кантилене напротив фортепиано «поет» вместе с солистом.

Концертмейстер должен учитывать и возможности уровня исполнения юного солиста. Так, говоря о динамической стороне ансамбля, следует взять во внимание такие факторы, как степень общемузыкального развития, его технической оснащенности. В этих условиях хороший концертмейстер должен уметь оставаться «в тени» солиста, подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен, например, характер фортепианных вступлений. Комичным будет звучание блокфлейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после чересчур яркого вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

**Диапазон поперечной флейты, тембральная окраска и сила звучания по регистрам**

Из истории развития и становления продольной поперечной флейты известно имя Теобальда Бема – блестящего немецкого флейтиста – изобретателя, который усовершенствовал конструкцию флейты и дал нам современный инструмент. Усовершенствованная клапанная система обеспечивает ровность звукоряда, полный звук, расширенный диапазон, свободную игру во всех тональностях.

На современном этапе звучание флейты в общем диапазоне инструмента имеет объем от ноты «си» – первой октавы и до ноты «ре» – четвертой октавы. При этом следует учитывать, что не у всех инструментов конструкция механики снабжена клапаном для извлечения звука «си» – малой октавы. Руководствуясь данной особенностью конструкции механизмов у разных инструментов, принято считать самым низким звуком диапазона флейты ноту «до» – первой октавы. Диапазон флейты делят на три основных регистра: нижний, средний, верхний.

1. Нижний регистр: «до» – первой октавы – «си» – первой октавы.

2. Средний регистр: «соль» – второй октавы – «ми» – третьей октавы.

3. Верхний регистр: «ля» – третьей октавы – «до» – четвертой октавы.

Окраска тембра звука нижнего регистра обладает гудящим, мало экспрессивным, не содержащим обертонов качеством. Благодаря таким показателям, извлечение звуков нижнего регистра имеет наиболее хорошее качество при нюансе «mf» – меццо форте (не очень громко). При этом следует учитывать, что исполнение музыкального материала в нижнем регистре при нюансе «P» – пиано (тихо) довольно трудно и требует отдельной работы исполнителя над качеством применения этой нюансировки.

Исполнение музыкального материала в нижнем регистре при нюансе «f» – форте (громко) имеет место серьезная опасность осуществления эффекта «передувания», за счет чего звучание флейты может перейти на октаву выше.

Звуки нижнего регистра имеют довольно заметное наличие шипящих призвуков. Это следствие того, что при подаче воздуха в инструмент, значительная часть его объема расходуется неэффективно.

Часть регистра от звука «си» – первой октавы до звука «соль» – второй октавы, является своеобразным переходом между нижним регистром и регистром средним, который заключен между звуками «соль» – второй октавы и «ми» – третьей октавы.

Звучание среднего регистра наиболее яркое, более экспрессивное. Средний регистр инструмента обладает красивым звучанием при всех возможных нюансах исполнения. Игра в среднем регистре имеет минимальные потери воздуха при подаче его в инструмент исполнителем.

Далее за средним регистром располагается еще один промежуточный звуковой ряд, отделяющий средний регистр от верхнего. На этом участке диапазона инструмента звуки приобретают яркое, светлое качество тембра.

Верхний регистр располагается от звука «ля» – третьей октавы до звука «до» – четвертой октавы. Верхний регистр имеет наиболее яркий тембр окраски. Исполнение в этом регистре довольно трудно и требует отдельной работы над всеми направлениями исполнительского мастерства. Особенно сложно исполнение нюанса «p» –пиано (тихо). При этом исполнение «f» – форте (громко) обеспечивает отличное звучание флейты.

Начинающему исполнителю на флейте следует знать, что звуки расположенные выше границы верхнего регистра, имеющей классические рамки диапазона инструмента, возможны для исполнения. Этими звуками являются: «до-диез» – четвертой октавы, «ре» – четвертой октавы, «ми-бемоль» – четвертой октавы. Воспроизвести эти звуки сложно, а их восприятие на слух имеет качество пронзительного свиста и только при игре с нюансом «ff» (фортиссимо) – очень громко.

Начинающий исполнитель на поперечной флейте обязан с первых занятий на инструменте добиваться ровного звучания всего диапазона инструмента.

Флейта - деревянный духовой музыкальный инструмент сопранового регистра. Высота звука на флейте меняется путём передувания (извлечения губами гармонических созвуков), а также путём открывания и закрывания клапанами отверстий. Хочу обозначить, что флейта довольно древний инструмент с богатой историей ее развития и огромным репертуаром различного жанра и стиля. Очень много было написано для флейты в эпоху [барокко](http://www.pandia.ru/text/category/barokko/). Как правило, это музыка полифоническая, с самостоятельным голосоведением в каждой партии. Вспомним, что в ту эпоху фортепиано еще не существовал. Думаю, что и аккомпанировал флейте клавесин. Для клавесина свойственен изящный ровный звук, без сильных перепадов в динамике. Поэтому играя барочную музыку с флейтой, нужно подражать клавесину, а значит играть точным легким штрихом, подражая [артикуляции](http://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/) солиста, тише левую руку, добавив звонкий тембр правой руки в верхнем регистре.

Большое количество произведений для флейты было написано в эпоху романтизма. Очень богата различными яркими красками музыка современных композиторов. Флейта совместно с роялем превращается в художника, создающего различными тембровыми красками различные образы. Разбирая в классе произведение, огромное значение имеет совместное представление образов, его содержание. Отдельно с учеником обговариваются стилевые особенности произведения. Очень положительно влияет совместное прослушивание играемого произведения другим профессиональным исполнителем, мастером своего дела.

Также важно научить солиста показывать начало вступления произведения и его завершение. По мере проработки музыкального материала необходимо согласование взятия дыхания во фразах. Как правило, у юных исполнителей дыхание слабое, т. е. они не могут долго тянуть длинные нотки. Чтобы помочь юному солисту, если долгие ноты тянутся в конце, можно концертмейстеру немного собрать по темпу, для того, чтобы вместе снять. Выбор темпа – очень ответственная задача для концертмейстера. Духовики не любят замедленных темпов, так как тяжело строить фразы из-за нехватки дыхания, но в то же время юные исполнители [начальных классов](http://www.pandia.ru/text/category/nachalmznie_klassi/) детских музыкальных школ не владеют хорошей техникой, поэтому важно выбрать темп, исходя из жанра и возможностей исполнителя.

**Выступление на сцене с учениками**

Важна психологическая установка ученика перед выступлением в качестве солиста. Концертмейстер наравне с педагогом вырабатывает волевые свойства характера у воспитанника. Одной из самых распространенных причин волнения перед сценой является внушенная извне мысль о возможном провале. Попав на благоприятную почву недостаточно бдительного сознания, она может развиться в опасное самовнушение. Во время выступления возможны разные неприятности, но концертмейстеру и педагогу важно проявить в этом вопросе педагогическую деликатность и мобилизовать ученика к следующему выходу на сцену. Опытный аккомпаниатор 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 уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Роль концертмейстера особенно важна на концертных и экзаменационных выступлениях.

Спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую –зависит только от концертмейстера.

Пианисту необходимо продумать все организационные детали, включая моменты переворота нот. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать разную реакцию – вплоть до остановки исполнения.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего юного солиста. Для этого сразу после настройки инструмента нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником. Очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу же, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры небольшим кивком головы, 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.

Должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм?

Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. Аккомпанирование юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести исполнителя в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Бывает другая, типично детская ошибка.

Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель – ученик запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Концертмейстер также должен учитывать и возможности уровня исполнения юного солиста. Так, говоря о динамической стороне ансамбля, следует взять во внимание такие факторы, как степень общемузыкального развития, его технической оснащенности. В этих условиях хороший концертмейстер должен уметь оставаться «в тени» солиста, подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен, например, характер фортепианных вступлений. Комичным будет звучание блокфлейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после чересчур яркого вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

 В итоге своей работы не лишним будет отметить, что работа концертмейстера многогранна. Она заключает в себе как творческую, так и педагогическую деятельность. В целом специфика работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов требует от него особого универсализма, мобильности. В заключении хочется сказать, концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности. За редким исключением она не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он зачастую остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Но без профессионального концертмейстера не может быть грамотного, хорошего исполнения произведения.

**Психологическая установка концертмейстера**

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Изучение проблемы психологической компетенции концертмейстера в рамках деятельности школы искусств очень актуально, поскольку помогает развить навыки коммуникации в триединстве: педагог-учащийся (солист) или коллектив-концертмейстер. От качества межличностных отношений, от степени комфорта в общении между учеником, педагогом и концертмейстером зависит и окончательный результат концертного исполнения. Психологический фон на занятиях является важной составляющей творческой деятельности. Отличительной особенностью взаимодействия в контексте концертмейстерской деятельности является его гармоничность. Показателем эффективности является единство, согласованность ансамбля с солистом.

Часто, особенно среди педагогов, применяется в обучении принцип авторитарности, давления и натаскивания. Для концертмейстера такое общение неприемлемо. Чрезмерная активность аккомпаниатора на занятиях, проявляющаяся в отстаивании своего видения исполнения произведения, отрицательно сказывается на учебном процессе, поскольку в классе первостепенна роль педагога. Концертмейстер может лишь тактично высказать свое мнение, но окончательное решение остается за преподавателем. Противоположностью авторитарной манеры общения является безликое присутствие на уроке и пассивность аккомпаниатора. Такая безынициативность не вызывает вдохновения в учащемся и не развивает его музыкальность. Важно соблюдать «золотую середину» в творческом взаимодействии. Умение выйти за рамки «эго», заинтересованность, направленная вовне, для концертмейстера имеет полезное профессиональное преломление: приобретается навык слышания целостного звучания ансамбля.

В Детской школе искусств нередки случаи, когда педагог по уважительным причинам отсутствует на занятии. В этом случае вся ответственность за грамотное освоение материала, корректное общение и качественное исполнение в ансамбле с учеником возлагается на концертмейстера, который совмещает в себе педагогическую и исполнительскую функции. Исход урока будет зависеть от наличия или недостатка педагогического таланта концертмейстера.

Концертмейстеру и педагогу приходится работать с разновозрастными категориями детей и поэтому способы ведения занятий с младшими и старшими учащимися отличаются. Для учащихся младшего возраста более приемлем способ ведения урока, где преобладает коммуникативный аспект.  На этом этапе важны не исполнительские качества ребенка, а его заинтересованность в обучении, мотивация к продолжению творчества. К детям старшего возраста подход несколько иной. Они уже сознательно относятся к занятиям, заинтересованы процессом и испытывают желание развиваться музыкально. В этом случае важен не коммуникативный, а педагогический аспект, направленный на развитие профессионализма.

Говоря о взаимодействии педагога, ученика и концертмейстера в Детской школе искусств, обратим особое внимание на личностные психологические качества, которыми должен обладать концертмейстер. Составляющие его психологической компетентности, такие как: концертмейстерская интуиция, эмпатия, чутье, чувство такта нуждаются в более детальном рассмотрении. Наличие эмпатии в характере концертмейстера при контакте с солистом или инструменталистом помогает увидеть себя со стороны, почувствовать его настроение и эмоции и следовать единому с ним исполнительскому замыслу. Гибкость в общении, чувство такта дают возможность бесконфликтно выяснить неловкие моменты по поводу исполнения произведения, и преодолеть трудности коммуникации.

Работа концертмейстера постоянно связана со стрессовыми ситуациями. Это и волнение перед выступлением, и ситуации срывов, и непредвиденные остановки солиста в момент исполнения, ответственность за солиста и коллектив на концерте. Необходимой чертой характера здесь выступает чувство юмора – отличный антистрессовый фактор, помогающий сгладить неловкие ситуации. Обладателем такого ценного качества среди знаменитостей является Джеральд Мур – английский талантливый пианист-концертмейстер и музыкальный деятель. Его книга «Певец и аккомпаниатор» написана в юмористическом ключе, не теряя при этом глубины содержания. Быстрота реакции и мобильность также являются важнейшими составляющими деятельности концертмейстера. В случае перепутанного ребенком текста на концерте или внезапной остановки, он, не переставая играть, должен подхватить солиста и довести его до завершения. Уверенная игра, вдохновение, положительный настрой концертмейстера – все это помогает снять волнение и напряжение ребенка перед концертом. Если и произошел какой-то непредвиденный казус в исполнении, аккомпаниатор не должен обнаруживать этого недостатка перед публикой мимикой или жестами. Е. Шендерович в профессиональной деятельности концертмейстера на первое место по значимости ставил быстроту реакции, обеспечение удобства для солиста, способность «быть «музыкальным лоцманом» – уметь провести «исполнительский корабль» сквозь всевозможные рифы».

**Заключение**

В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа и транспонирования. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроя. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сцено-фобии, страха перед повторением ошибок.

Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям окружающего мира. Как доказывает жизнь, наличие в команде профессионального психолога существенно влияет на спортивные достижения; шахматисты мирового уровня не мыслят свою деятельность без такой психологической помощи, которую в ансамбле часто оказывает пианист. Не менее ответственны, на первый взгляд мало заметные психологические функции концертмейстера в обычной классной работе. Можно предположить, что вопросам психологической компетентности, имеющим в данной профессии особо важное значение, должно уделяться специальное внимание при обучении, опирающееся на конкретные рекомендации методической литературы.

Темп эволюции и совершенствования любой профессии зависит от того, насколько она востребована, насколько она успевает трансформироваться в соответствии с изменяющимися условиями, новыми запросами времени, и, соответственно, насколько полно весь накопленный опыт отражён в научно-методической литературе. Необходимо подчеркнуть, что наличие педагогического аспекта, обязательного и весьма специфичного в работе концертмейстера с инструменталистами, находящимися на различных стадиях становления и развития исполнительского мастерства, обусловливает дифференцированный подход к научно-литературным источникам, освещающим все виды ансамблевой деятельности пианиста. Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Для данной деятельности мало обладать высокотехничными навыками игры на инструменте. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, педагогики.

Также полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского и подросткового исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

**Список литературы**:

1. Гофман И. Фортепьянная игра. – Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Пер. с англ. М.: Музгиз, 1961. – 224 с.

2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Под ред. А.П. Зориной. Л.: Гос. муз. издат-во, 1961. – 71 с.

3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / Под ред. А.Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1972 г. – 80 с.

4. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Пер. с англ. М.: Радуга, 1987. – 427 с.

5. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: 1996. – 204 с.

Приложения









