

Abstract. *The article runs about the analysis of concepts «competence» and «professional competence» in psychological and pedagogical literature. The interrelation of the professional training of the students of flight higher educational establishments and competence approach in the educational process has been observed. A competence is a possession of competence, which is manifested in the efficient behavior, and includes personal attitude to the subject and the product of behavior; competence is an integrative personality formation, that integraes knowledge, skills, experience and personal characteristics, which lead to the desire, ability and willingness to solve problems and challenges, that arise in real life situations, while realizing the importance of the subject and results of the behavior. A professional competence of airmen is a set of general scientific, general aviation-related and special aviation-related knowledge, skills, moral and volitional, physical and physiological characteristics, using which airman is able to effectively carry out one's duties and be aimed at constant self-education and self-improvement.*

Keywords: *competence, professional competence, competence-oriented basis, competence approach, modernization.*

АНАЛІЗ СТАНУ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

УДК: 7. 021. 23+7. 071. 2+378. 147+78. 07

Мойсеєва Л.А.

У статті розглядається стан професійної підготовки майбутніх концертмейстерів у сучасній системі музичної освіти.

Ключові слова: *навчання концертмейстерської майстерності, підготовка музиканта-піаніста, музична освіта, концертмейстер та музична освіта.*

В статье рассматривается уровень профессиональный подготовки будущих концертмейстеров в системе современного музыкального образования.

Ключевые слова: *воспитание пианиста-концертмейстера, обучение в классе концертмейстерскому мастерству, концертмейстер и музыкальное образование.*

THE ANALYSIS OF TEACHING STATUS OF FUTURE CONCERTMASTERS IN MODERN MUSICAL EDUCATIONAL SYSTEM

Lidiya Moyseeva

The professional teaching status of future concertmasters in modern musical educational system is examined in this article.

Key words: *concertmaster teaching skills, training for musician-pianist, musical education, concertmaster and musical education.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. У сучасній системі музичної освіти постає питання підготовки майбутніх концертмейстерів у процесі

навчання в музичних вишах. У цьому контексті актуалізується проблема ефективного використання теоретичних та практичних засобів в умовах професійної підготовки студентів, які набувають майстерність концертмейстера. Для виховання майбутніх концертмейстерів потрібно створити професійну атмосферу, яка спрямована на самореалізацію особистості музиканта-піаніста, розвиток музичних здібностей, професійної майстерності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Про виховання й педагогічні проблеми підготовки концертмейстера писали такі видатні педагоги, як М.Воротной, Н. Горшко, В. Кононенко, Т. Караєва, Е. Лук'янова, О. Люблинський, Дж. Мур, Л. Мартинова, І. Могилевська, Ю. Мирлас, Т. Петрова, О. Рафалович, М. Смеловська, С. Саварі, Н. Темнова, Н. Фролова, С. Фейнбер, Е. Федорович та ін. Результат аналізу робіт, присвячених підготовки концертмейстера, свідчать про необхідність подальшого дослідження, а саме розробки моделі, в якій буде відображено процес формування творчого потенціалу майбутніх концертмейстерів в процесі навчання.

Формулювання цілей статті. Мета даної статті полягає у тому, щоб проаналізувати стан професійної підготовки майбутніх концертмейстерів у сучасній системі музичної освіти.

Вклад основного матеріалу дослідження. У структурі професійної підготовки музиканта-піаніста однією з найважливіших спеціальних дисциплін є концертмейстерський клас. Однак, як справедливо зауважує у своєму дослідженні Ю. Мирлас, «при зовнішній рівнозначності дисциплін спеціального фортепіанного циклу, не секрет, що в реальній музично-освітній практиці існують певні пріоритети. Традиція навчання піаністів така, що більша частина навчального часу припадає на сольне виконавство. Багато музикантів-дослідників і педагогів-практиків зазначають, що система професійної підготовки музикантів страждає на вузькотехнологічну спрямованість і орієнтованість у своїй основі на вироблення й удосконалення конкретних виконавських навичок, на шліфування технічної майстерності піаніста. Ансамблеве музикування традиційно посідає друге місце в системі спеціальних дисциплін і йому приділяється менше уваги» [6]. Проте практика показує потребу в різноманітних піаністах-випускниках середніх і вищих навчальних закладів, насамперед, у концертмейстерах. Окрім зазначеного практичного аспекту, особливості професії концертмейстера, значення дисципліни «концертмейстерський клас» у формуванні піаніста-професіонала видається вагомішим і визначається специфікою цього виду музичної діяльності, котрий, сформувавшись «у процесі практики акомпанування та педагогічній, художньо-педагогічній корекції ансамблю зі співаками чи виконавцями-інструменталістами, становить вдалий приклад універсальної комбінації в межах однієї професії елементів майстерності педагога, виконавця, імпровізатора та психолога» [6]. Комбінація в особистості концертмейстера, соліста, ансамбліста, акомпаніатора, педагога, що є результатом професійного й особистісного комплексу, котрий можна порівняти з диригентським, не тільки вимагає постановки в процесі заняття із концертмейстерським класом відповідних завдань, але й можливість формування в умовах вивчення цієї дисципліни такого рівня професійної компетентності піаніста, який би забезпечив його подальшу успішну самореалізацію та соціалізацію [6].

Функції концертмейстера спрямовано на те, щоб допомогти виконавцю в образно-емоційній формі передати своє розуміння музичного твору. Основною формою пізнання естетичної реальності є образ-узагальнення та художній образ. Розвиток концертмейстера відбувається в процесі навчання, музично-естетичного виховання, змістовного опанування художньо-естетичних цінностей. Однак естетична освіченість — це не тільки сума знань, вона містить також уміння й навички [5, 5–6].

Кажучи про підготовку концертмейстера, можна стверджувати, що музикант повинен володіти всіма видами фортепіанної техніки, звуковою палітрою, ансамблевими навичками, мати певний теоретичний рівень підготовки. На нашу думку, професійна підготовка майбутнього концертмейстера — це процес збагачення музичних знань і технічних умінь, необхідних майбутньому концертмейстеру для адекватного виконання вузькопрофесійних завдань. Звісно, найважливішою вимогою до підготовки концертмейстера виступає технічна база. В. Немирович-Данченко зазначав, що техніка для актора — як зброя для солдата. Він підкреслював, що з поганою технікою виконавець стає «солдатом з поганою зброєю, і ніяка хоробрість не врятує нас від безцільності наших спроб» [2, 20]. Без свідомого та цілеспрямованого розвитку техніки неможливо досягти яких-небудь практичних результатів, як у мистецтві гри на фортепіано, так і в будь-якому іншому мистецтві, взагалі чим вище розвинена техніка, тим більше коло художніх можливостей має виконавець. Видатний піаніст Ф. Бузоні не дарма стверджував, що чим більше художник має у своєму розпорядженні професійно-технічних засобів, тим більше знайде він їм застосування. Водночас не можна не застеретти студентів від надмірного, майже атрофованого захоплення розвитком техніцизму. Трапляється, що при цьому доходять до результатів, прямо протилежних тим, які були б бажані. «Вироблення техніки, — продовжував Ф. Бузоні, — вимагає багато часу, а таке тривале заняття може привести до того, що останнє стане панувати над усім іншим» [1, 112]. Згідно з цим, Е. Гофман цілком слушно порушує питання про небажаний пріоритет технічного розвитку піаніста-концертмейстера, коли його загальномузичний розвиток, естетична свідомість, відходить на другий план.

Поряд із технічною базою в підготовці піаніста-концертмейстера важливу роль відіграє звуковидобування на інструменті, уміння володіти звуком і розмальовувати його у різні тембральні «фарби». Робота над звуком — це одне зі складних завдань для піаніста-концертмейстера. Однією з найважливіших умов для досягнення успіху у фортепіанному виконавстві є опанування мистецтва вокального інтонування, тому що тільки виразна, співуча гра здатна знайти справжній відгук у душі слухача. Протягом усієї історії розвитку фортепіанного виконавства та музичної педагогіки проблема досягнення співучого звуковидобування, так званого «вокального» інтонування на фортепіано, зберігала значущість і актуальність.

До певних знахідок у звуковидобуванні на фортепіано привів тривалий досвід роботи концертмейстерів у класі підготовки солістів-вокалістів. Не випадковий той факт, що майже через усю педагогічну та методичну літературу проходить думка про важливість досвіду слухання професійних співаків для правильного й тонкого інтонування на фортепіано. Саме у вокальній музиці, а також у майстерному виконанні на духових, струнних інструментах, з успіхом втілюється

принцип звуковедіння, що природно впливає з природи звуку як явища, здатного до пластичного перетворення під впливом психічних зусиль. Максимальна виразність звуку в процесі виконання створюється не тільки завдяки інтонації, співзвучній з мовленнєвою, з її спрямованістю до «інтонаційних крапок» і їх виділенням, але й досягненням єдиної звукової лінії, коли кожний звук ніби «витагується» з попереднього й утворює єдиний «звуковий потік», на цілісність і непорушність якого не впливає звуковисотна та ритмічна характеристика. Цей акт майстерно виконується вокалістами й виконавцями на інструментах із протяжним звуком, але майже невідомий піаністам через специфіку фортепіано як молоточкового інструмента. Проте можна говорити не тільки про вокальні витоки звуковедіння, варто зазначити, що піаніст-концертмейстер повинен орієнтуватися на соліста і ніби наслідувати його звук, щоби стати єдиним цілим. Звуковидобування має бути різним, залежно від того, з яким інструментом потрібно бути в діалозі. Уміння володіти звуком дає концертмейстерові можливість не тільки вести діалог із солістом, але й наслідувати, відтворювати інтонації інших інструментів. Концертмейстер повинен оркестрово мислити, тобто вміти зобразити звучання оркестру. У концертній практиці піаніст-концертмейстер має справу з оперними аріями, сценами, а також із інструментальними концертами й іншими п'єсами, в яких фортепіанна партія є перекладом оркестрової партитури. Цим, головним чином, і пояснюється специфіка фортепіанних партій у клавірах опер і концертів: певне переваження фактури, безліч незручних, навіть незграбних, а часом і таких місць, які практично неможливо виконати. Завдання концертного виконання фортепіанної партії в оперних аріях, сценах й інструментальних концертах значною мірою відрізняються від аналогічних завдань акомпанементу в романсах і камерних інструментальних п'єсах, де ця партія складалася спеціально для роля. Природно, що такий акомпанемент створюється з урахуванням особливостей інструмента й має більш-менш прийнятний піаністичні якості: зручність фактури, регістрову барвистість, властиву саме ролю, якими завданнями педалізації та ін., що значно полегшує завдання піаніста [9]. На відміну від цього, фортепіанна партія клавіру є твором, хоча й призначеним для фортепіано, але по суті – перекладеним, тобто одним із варіантів втілення на фортепіано музики, спочатку написаної для оркестру. Не підлягає сумніву, що переважна більшість композиторів вважала фортепіано єдиним інструментом, здатним відтворити сутність оркестрової партитури. Отже, якщо фортепіанна партія в будь-якому романсі чи камерно-інструментальній п'єсі є суто фортепіанним твором (хоча й не сольним), то партія фортепіано в оперних клавірах й інструментальних концертах є дещо іншим, і може розглядатися пристосування барвистого, масштабного, багатоголосного звучання симфонічного оркестру до можливостей одного інструменту – фортепіано [9, 41].

Знайомство з вимогами до підготовки концертмейстера є одним з важливих проблем будь-якого піаніста, особливо вміння читати нотний текст й акомпанувати з листа. Набуття таких навичок дає можливість вільно в художньому й технічному аспектах виконання прочитати незнайомий текст без попередньої підготовки на заняттях, при самостійній роботі, під час несподіваних ситуацій на концертах. Зрозуміло, розвиток такого вміння відбувається досить складно, тому що багато в чому це і природний дар, і музичні

здібності, і психофізіологічні властивості особистості виконавця й багато іншого. Читання з листа передбачає вивчення агогіки, фактури, технічних пасажів, структури й форми творів у прийнятому для виконавця темпі, із зупинками, пошуками вдалої аплікатури. Потрібно звернути увагу на те, що в практиці концертмейстера трапляються не тільки твори, написані для фортепіано, але й твори, написані для оркестру, хору, камерного ансамблю, оперні клавіри. Концертмейстер має знати особливості кожного із цих жанрів і грамотно зуміти визначити в тексті головне, тобто відразу охоплювати гармонійну основу, відокремлювати мелодію, розуміти, де основний матеріал, а де другорядний.

У процесі загальної підготовки концертмейстера дуже важливим є також поняття ансамблю. Особливості відчуття ансамблю розвиваються в камерному класі. Піаністи-концертмейстери опановують свою майстерність в умовах індивідуальних занять і звикають до них, як до єдиної можливої форми роботи. Музиканти інших спеціальностей, окрім удосконалення гри на своєму інструменті із дитячих років систематично зустрічаються в оркестровому класі, звикаючи до колективної праці, почуття спільної відповідальності. При спільному виконанні музичних завдань створюється вміння захопити партнера своїм задумом, передати йому своє бачення музичних образів і вміння і, в свою чергу, захопитися задумом партнера, зрозуміти його бажання, прийняти їх, використовувати. У процесі виховання музиканта-піаніста колективному музицируванню не приділяється достатньо уваги, оскільки студентам дуже важко перебудувати свої слухові враження.

У колективному виконанні створюється взаєморозуміння та злагода, котрі стають основою єдиного плану інтерпретації. При втіленні колективно створеної інтерпретації поняття «виконавське творче переживання» трансформується в споріднене з ним, але зовсім нетотожне поняття «творче співпереживання виконавців». Природне та яскраве співпереживання виникає як результат постійного і всебічного контакту партнерів, їхньої гнучкої взаємодії та спілкування в музичному ансамблі.

У музичному ансамблі спілкування можливе лише за умовою чіткого й погодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій і вміння підкоряти своє виконання досягненню спільної мети.

Піаніст-соліст звик слухати себе й тільки себе, піаніст-концертмейстер повинен відмовитися від звичного для соліста фокусування слуху, звучання його інструмента залежить тепер уже не тільки від нього, але й від звучання інших інструментів ансамблю, слухач сприймає його тепер як частину цілого. Технічно грамотне ансамблеве виконання передбачає:

- 1) синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів);
- 2) урівноваженість у силі звучання всіх партій (єдність динаміки);
- 3) погодженість штрихів усіх партій (єдність прийомів, фразування).

Виконати ці технічні вимоги може лише музикант, який має добре розвинене вміння слухати загальне звучання ансамблю, тобто почуття ансамблевості. Справа не тільки у взаємному прислуховуванні партнерів один до одного та яєному розумінні функції кожної партії, а у створенні художнього цілого в процесі органічного та безперервного слухання загального звучання твору.

Не останнє місце в підготовці концертмейстера посідають розуміння та знання історії мистецтва, чітка визначність стилістичних особливостей музики кожної

епохи, уміння усвідомити та передати специфіку стилю у своєму виконанні. Це пов'язано насамперед з опануванням агогічних прийомів, що дуже важливо для виконання в різних музично-історичних стилях. Художня основа кожного твору передбачає вибудовування динамічного плану, стилістичної артикуляції та виконавського трактування твору.

Аналізуючи підготовку концертмейстера, нами було встановлено, що розвиток піаніста-концертмейстера є багатограним, діалектично складним процесом. Один із найважливіших його аспектів пов'язаний з розвитком комплексу спеціальних здібностей – музичного слуху, почуття ритму, музичної пам'яті. Але розвиток концертмейстера не зводиться лише до виявлення та формування цих здібностей. Здібності – це певні якості, що є і можуть тільки розвиватися, не менш важливе формування у процесі навчання професійного музичного мислення, художньої свідомості майбутнього музиканта [3]. Будь-яку розумову діяльність людини засновано на знаннях про предмет, системі уявлень і понять, певному (науковому чи художньо-образному) матеріалі.

Аналізуючи комплекс спеціальних здібностей, пов'язаний із розвитком музиканта та взагалі піаніста-концертмейстера, потрібно звернути увагу на поняття музичної обдарованості. За визначенням Б. Теплова, у складі музичної обдарованості можна виділити особливий комплекс індивідуально-психологічних особливостей, необхідних для заняття саме музичною діяльністю, на відміну від якоїсь іншої, але водночас пов'язаних із будь-яким видом музичної діяльності. Цей комплекс здібностей Б. Теплов назвав музикальністю, котра, на його думку, визначається власне природою музики [8, 24–25]. Психологічну природу творчого нахнення найтіснішим чином пов'язано з проблемою уваги, тому в психологічному аналізі особистості музиканта особливостям категорії уваги відведено дуже важливе місце [8,30]. Зазначимо, що Б.Теплов виділяє як найважливіший загальний інтелектуальний і емоційний стан людини. Видатним музикантом може бути, як вважає Б.Теплов, людина, внутрішня сфера якої вирізняється духовним, емоційним та інтелектуальним розмаїттям. Музика може розглядатись як засіб спілкування між людьми. Однак, як вказує Б. Теплов, для спілкування за допомогою музики необхідно не тільки володіти особливою мовою, але також необхідно мати можливість запропонувати щось оригінальне та важливе в ціннісно-значущому аспекті. До того ж, що б розуміти музичну мову в усій її змістовності, потрібно мати достатній запас знань, який виходить за межі власне музики і проявляє себе як відповідний життєвий і культурний досвід. Гапний музикант, ким би він не був – композитором, виконавцем, концертмейстером або просто обізнаним слухачем – має бути людиною великого розуму та почуттів, бути музикальним [8, 34].

Основна ознака музикальності – переживання музики як вираження певного змісту. Чим більше людина «чує у звуках», тим більше вона музикальна. Музичні переживання за своєю суттю є переживання емоційні, оскільки інакше, ніж емоційно, не можна зрозуміти зміст музики [8, 37]. Натомість при дифузійному сприйнятті музики, звісно, не може бути й мови про високу музикальність. Отже, музикальність передбачає також досить тонке, диференційоване сприйняття, «відчуття» музики.

У музично-педагогічній практиці під основними музичними здібностями розуміють: музичний слух, відчуття ритму та музичну пам'ять. Спробуємо оцінити

достовірність цієї думки з погляду тих положень, які нам удалося встановити на основі аналізу наукової літератури. Термін «музичний слух» має звичайно дуже широкий і не досить чітко окреслений зміст, отже, насамперед необхідно розчленувати поняття «звуквисотного» й «тембрового слуху», позаяк у музиці основним є звуквисотний і ритмічний рух, а тембровий слух має, хоча й дуже важливе, але за сутністю, підпорядковане значення. Тоді як основні музичні здібності, що утворюють ядро музикальності, ми маємо прийняти як такі, що пов'язані зі сприйняттям і відтворенням звуквисотного та ритмічного руху [4, 303].

Почуття ритму дуже важливе, його розвиток залежить від уміння сприймати ритмічну організацію звуків, тобто відчувати ритм. У музичній практиці під почуттям ритму розуміють здібність, яка лежить в основі всіх тих проявів музикальності, що пов'язані зі сприйняттям, відтворенням і знаходженням тимчасових відносин у музиці для того, щоб відмежувати почуття ритму від музичного слуху. Отже сприйняття та відтворення звуквисотних особливостей входять до сфери музичного слуху. Сприйняття й відтворення тимчасових відносин стосуються почуття ритму. Натомість, якщо поставити собі за мету розвільнитися в психологічній природі музично-ритмічного почуття, задовольнитися цим визначенням уже не можна. Необхідно хоча б у загальній формі відповісти на запитання, які саме тимчасові відносини мають на увазі, коли говорять про відчуття ритму, інакше кажучи, відповісти на запитання про те, що потрібно розуміти під терміном «ритм» [8, 269]?

Музика – це звуковий процес, саме як процес вона протікає в часі. Звідси простий логічний висновок: ці дві категорії – звук і час – є основними для опанування музики. Ритм музичного твору часто порівнюють із пульсом живого організму. Багато виконавців порівнюють ритм із такими явищами, як пульс або подих. Але так само, як пульс, усякому живому організму, властива ритмічна рівномірність, наближена до метричної. Отже, при виконанні твору ритм повинен більше наближатися до метра. Одна з вимог ритму полягає в тому, щоб сума прискорень і сповільнень у музичному творі була постійною [7, 38–39]. Спираючись на окреслені положення, можна стверджувати, що музично-ритмічне почуття має насамперед проявлятися у тому, що сприйняття музики безпосередньо супроводжується тими чи тими руховими реакціями, що більш-менш точно передають часовий хід музичного руху або, інакше кажучи, сприйняття музики має активний слухо-моторний характер [8, 278]. Отже, музично-ритмічне відчуття може розвиватися тільки в процесі музичної діяльності, поза музикою можна розбудовувати відчуття того чи іншого, не музичного ритму, але цей розвиток прямо не стосується завдань музичного виховання, йдеться про суто формальне виховання «почуття ритму взагалі», що нібито може бути використане в будь-якій діяльності, зокрема й у музичній [4, 103].

У результаті проведеного аналізу й опрацювання літератури щодо предмета нашого дослідження можемо виділити три основні музичні здібності:

1) ладове відчуття, що утворює нерозривну єдність із відчуттям музичної висоти, тобто висоти, відокремленої від тембру. Ладові відчуття безпосередньо проявляються в сприйнятті мелодії, її пізнанні, чуливості до точності інтонації. У дитячому віці характерними проявами його є любов та інтерес до слухання музики;

2) здатність до слухової уяви, тобто здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, що відображують звуковисотність. Цю здатність можна назвати слуховою чи репродуктивним компонентом музичного слуху. Вона безпосередньо проявляється у відтвореній на слух мелодії, передусім у співі. Разом із почуттям ладу вона становить основу гармонійного слуху. На більш високих рівнях розвитку вона утворює те, що називають «внутрішнім слухом», тобто основне ядро музичної пам'яті та музичної уяви;

3) музично-ритмічне відчуття, тобто здатність активно-рухово переживати музику, відчувати емоційну виразність ритму й точно відтворювати рух. У ранньому віці музично-ритмічне відчуття проявляється в тому, що безпосереднє слухання музики супроводжується тими чи тими руховими реакціями, що більш-менш точно передають ритм музики. Воно є основою всіх тих проявів музикальності, котрі пов'язані зі сприйняттям і відтворенням, слуханням часового ходу музичного руху. Поряд із ладовим відчуттям, воно утворює основу емоційної чуттєвості до музики [8, 304].

Усі перераховані вище характеристики рівною мірою стосуються всіх видів спеціалізації музикантів-виконавців, зокрема й фортепіанного виконавства як цілісного феномена. Отже, ґрунтуючись на загальних уявленнях, потрібно виокремити ті елементи, ті характеристики, котрі особливо впливають на формування піаністичних навичок загалом й, зокрема, особливо важливі для підготовки концертмейстера. Іншими словами, виділяючи сукупність усіх здібностей, не можна не звернути увагу на загальну підготовку музиканта-піаніста, тому що розвиток піаніста-концертмейстера прямо залежить від підготовки піаніста як соліста. Усі набуті навички та характеристики сольної гри є базою для розвитку і практичної діяльності концертмейстера.

Висновки. Аналіз стану підготовки майбутніх концертмейстерів у системі сучасної вищої освіти з'ясував, що сучасна музична освіта вимагає підготовки фахівця - концертмейстера з розвиненою професійно творчою сферою, музиканта, який бездоганно володіє професійними навичками. Концертмейстер має бути кваліфікованим виконавцем, піаністом, володіти всіма видами фортепіанної техніки, бути бездоганим ансамблістом та педагогом, здатним кваліфіковано допомагати солісту вирішувати складні проблеми сумісної творчої діяльності. Процес виховання концертмейстера, спрямований на формування професійних навичок, відбувається під час навчання в музичних закладах. Загальна підготовка піаніста-концертмейстера надає можливість досягнути високого рівня професійної майстерності та здійснити успішну виконавську і педагогічну діяльність. Подальший розвиток в цьому напрямку полягає в розробці моделі, в якій буде відображено процес формування творчого потенціалу майбутніх концертмейстерів.

Література:

1. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман. – М. : Классика-XXI, 2007. – 188 с.
2. Демидов Н. В. Творческое наследие, искусство актера / Н. В. Демидов [ред. М. Н. Ласкина]. – СПб., 2004. – 187 с.
3. Караева Т. О творческом мышлении пианиста концертмейстера [Электронный ресурс] / Т. Караева // Международный музыкальный

культурологический журнал «harmony». – Баку. – Режим доступа : <http://harmony.musigi-dunya.az>.

4. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская ; [рецензенты М. Г. Арановский, А. А. Леонтьев, В. Н. Холопова]. – М. : Таланты XXI в., 2004. – 496 с.

5. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.

6. Кузнецова Е. И. Проблемы воспитания пианиста-концертмейстера / Е. И. Кузнецова ; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1977.

7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз ; [ред. Д.В. Житомирский]. – М. : Гос. муз. изд., 1958. – 269 с.

8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов; [ред. Л. И. Генсировская]. – М.–Л. : Академия пед. наук РСФСР, 1947. – 335 с.

9. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в оперных клавирах / Е. М. Шендерович. – Л. : Музыка, 1972. – 47 с.

THE ANALYSIS OF TEACHING STATUS OF FUTURE CONCERTMASTERS IN MODERN MUSICAL EDUCATIONAL SYSTEM

Lidiya Moiseeva

Abstract. *The actuality of the article is based on pedagogical importance, as during the training of future musicians-concertmasters, the creative potential plays a very important role. Now in musical higher schools new educational principles of training of the high level specialists, who have necessary skills, are generated. The problem which has been considered in this article took on a particular importance in training of the pianist-concertmaster, because in modern musical higher educational system, the training of future concertmasters has to be focused on step-by-step development of the professional skills, which allow the student to reach high level skills, to form bright personal characteristics, to make a successful performing activity as a concertmaster.*

The problem of training for future concertmasters is solved in this article. On this context the problem of effective using of theoretical and practical methods has been appeared. We have to create the professional atmosphere for teaching future concertmasters. It must be directed at a musician-pianist's self-realisation, the developing of skills in music and professional skills. As we said about teaching concertmasters, we can contend that the musician must manage all types of piano technique, sound palette, compony skills, theoretical skills. In our opinion, the professional teaching of future concertmasters is the enrichment process of musical and technical skills, which are necessary for future concertmaster to solve professional tasks.