Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

дополнительного образования

«Детская школа искусств»

г.Котово Котовского муниципального района Волгоградской области

Методическая работа на тему:

**«Работа концертмейстера** **в классе скрипки»**

Подготовил:

преподаватель

по классу фортепиано, концертмейстер,

В.Л.Пьянкова

2024 г.

Содержание:

1. Основополагающие принципы работы концертмейстера.

2. Особенности работы концертмейстера в классе скрипки.

3. Роль концертмейстера в подготовке к публичному выступлению

4. Список используемой литературы.

**1. Основополагающие принципы работы концертмейстера**

Концертмейстерство — это особый «мир». Понятие «концертмейстер» многозначно. Как правило, первое, что приходит в голову и с чем ассоциируется данное понятие, — это пианист, аккомпанирующий солирующему исполнителю. Однако, концертмейстером называют первого скрипача оркестра, который иногда заменяет дирижера, во вторых, так называют музыканта, возглавляющего каждую из групп струнных инструментов оркестра, и, уже в-третьих, следует считать, что это пианист, помогающий исполнителю разучивать партии и аккомпанирующий ему в концертах. Говоря о работе концертмейстера, отметим, что он выполняет сразу две задачи: являясь концертмейстером, помогая солисту или коллективу, берет на себя еще и обязательства художественного исполнения произведения. Поэтому очень важным условием профессионализма концертмейстера является наличие у него исполнительской культуры, эстетического вкуса. Ему постоянно в своей профессиональной деятельности приходится выступать в роли исполнителя. Поэтому важно не только свободно владеть инструментом, но и уметь донести музыкальный материал до слушателя. По определению, концертмейстер — пианист-аккомпаниатор, помогающий солисту или коллективу музыкантов в их основной деятельности. Также существует ошибочный стереотип, что концертмейстер — это человек на вторых ролях. На самом деле — это равноправный участник ансамбля. С одной стороны, концертмейстер и солист, исполняя музыкальное произведение, сливаются в одно целое, но есть и другая сторона. Концертмейстер должен полностью знать не только свою партию, но и партию солиста. Бывают случаи, когда учащийся переволновался, что-то забыл, в таких случаях нужно «спасать» ситуацию и на концертмейстера ложится груз ответственности за удачное исполнение. Концертмейстер должен, помимо музыкальной чуткости, обладать ясным мышлением, крепкими нервами и хорошей интуицией. Также, концертмейстер должен постоянно совершенствовать свой исполнительский уровень. «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 разовьет в себе чуткость к партнеру». Очень важно также находиться на одной психологической и эмоциональной волне с учащимся, особенно при подготовке к выступлению. Этому помогают такие общие цели, как например, участие в концертах, конкурсах. Еще нельзя забывать, что при исполнении произведения, важно учитывать и соизмерять свой профессионализм и возможности ученика, чтобы не было слышно сочетания «учитель-ученик».

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. И, пожалуй, каждый музыкант знает, что концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует особого призвания, высокого музыкального мастерства и художественной культуры. В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнении, знание их исполнительской специфики, умение подсказать путь к исправлению недостатков. Чтобы быть хорошим концертмейстером, пианист должен обладать следующими качествами: хорошо владеть роялем, как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, также как хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых отношений, не разовьёт чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие партий солистов и аккомпанемента. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одарённостью: хорошим музыкальным слухом, воображением, артистизмом, способностью воплотить замысел автора. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая всю партитуру, отличая существенное от менее важного.

Можно говорить о многих профессиях, и рассуждать о их важности, но никогда не стоит забывать, что от каждого профессионала должны исходить не только умения и знания, но и практические познания, с которыми он бы мог делиться с окружающими его людьми: учениками, коллегами, знакомыми и просто слушателями. В этом есть огромная задача, которую должен ставить перед собой любой музыкант — это постоянная работа над собой, над своим искусством, над своим совершенствованием.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку разных стилей. Хороший концертмейстер проявляет интерес к познанию новой музыки, знакомству с нотами тех или иных композиторов, слушая их в записи и на концертах. Специфика игры концертмейстера состоит в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы не быть солистом, а одним из участников музыкального действия, причём участником второго плана. У пианиста — солиста полная свобода проявления творческой индивидуальности, а концертмейстеру приходится приспосабливаться к исполнительской манере солиста. Для постановки интересующих задач музыкально-творческой деятельности концертмейстера бывает недостаточно знаний по своему предмету. Нужны глубокие знания по дисциплинам музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, осведомлённость в смежных областях знаний — помогает концертмейстеру переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Внимание концертмейстера — многополостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту — главному действующему лицу. Слуховое внимание занято звуковым балансом, которое представляет основу ансамблевого музицирования — важно, что и как делают пальцы. Ансамблевое внимание следит за воплощением единства музыкального замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил. Мобильность, быстрота реакции очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан, не переставая играть, подсказать солисту музыкальный текст, вовремя подхватить солиста и довести произведения до логического конца. Воля и самообладание — необходимые для концертмейстера качества. При возникновении музыкальных неполадок он должен твёрдо помнить, что ни останавливаться, ни исправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать досаду мимикой или жестом. Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (детьми), носит в значительной мере педагогический характер. В работе с концертмейстером необходимо полное доверие. Для педагога по спецклассу концертмейстер — правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста — концертмейстер наперсник его творческих дел, помощник, друг, наставник, тренер и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер. Оно завоёвывается

авторитетом солидных знаний, творческой собранностью, волей, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами и в собственном музыкальном совершенствовании.

Мастерство концертмейстера требует от пианиста разнообразных музыкально-исполнительских навыков и умений, знаний по музыкальным предметам, предполагает наличие таких качеств, как внимание и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, чуткость и педагогический такт.

Специфика работы концертмейстера в детской музыкальной школе – это универсализм, умение переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен постоянно совершенствовать свой исполнительский уровень, чтобы ученик, слыша профессиональную игру, стремился к совершенствованию своего творчества.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

- мобильность, быстрота и активность реакции;

- вдохновенная игра и артистизм;

- сценическая выдержка и самообладание;

- слуховой контроль.

Концертмейстер занимает особое положение в детской музыкальной школе: он и исполнитель, и педагог, и наставник.

**2. Особенности работы концертмейстера в классе скрипки**

Скрипка – королева оркестра. «Она в музыке является столь же необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный» говорил о ней чешский музыкант в ХVII веке Ян Якоб Рыба. Концертмейстер в классе скрипки должен знать особенности этого инструмента. Природа звука фортепиано и скрипки диаметрально противоположны. Рояль имеет ударное начало звука и его последующее неизбежное затухание. Скрипка имеет мягкую атаку и естественное певучее продолжение, длительную протяжённость звучания. В разных регистрах звучания скрипки ей требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Мы учимся у скрипачей длинному звуку, великолепному legatissimo, они у нас – точности звуковой атаки, чёткости, определённости штриха. Струнное legato – это «осуществление мягкого, округлого, непрерывного потока звуков» - (Л.Ауэр).

Работа концертмейстера в классе скрипка отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью, в связи с спецификой инструмента, а также определенными целями и задачами скрипичной игры и методики. Одним из основных этапов работы концертмейстера в классе скрипка является непосредственно начальная стадия знакомства с произведением. Именно в этот момент, для успешного ансамбля осуществляется решение таких, наиболее важных задач, как знание музыки вступления и заключения, проигрышей, умение слышать

солирование каждой из партий во время пауз или длинных нот, точное следование фразировке, чувствование исполнительского дыхания, единство ритмического пульса и темпа, подчинение общему творческому замыслу. Концертмейстеру в работе со струнно-смычковыми инструментами необходимо знать специфические закономерности скрипки. На начальном этапе работы над произведением, юному скрипачу часто помогает быстрее освоить свою партию временное видоизменение фактуры аккомпанемента - концертмейстеру необязательно играть его в полном объеме, возможно ограничиться лишь главными элементами: важнейшими басами, гармониями. Также возможно дублирование звуков мелодии - это способствует учащемуся контролировать интонацию (особенно в высоких позициях), справиться с различного рода ритмическими фигурациями.

Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементе, соблюдение которых обеспечивает успешное концертное выступление, целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, в особенности скрипачом. Это темпоритм и динамика. Работа над темпоритмом является одним из важных пунктов в деятельности концертмейстера при подготовке к концертному выступлению. Необходимо уметь "держать" темп и легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию; иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу. Многое зависит от опыта концертмейстера, наличия в нем дирижёрского начала, умения при необходимости вести солиста за собой, направляя общее движение. Вопросы скорости движения темпа непосредственно связаны с соразмерностью отдельных звуков и пауз, то есть вопросами ритма. Концертмейстеру необходимо стремиться найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями. При этом, в общей партитуре нужно выделять отдельные характерные фигуры, звучащие в разных голосах, изучать их взаимоотношения и сочетания.

Особое внимание концертмейстеру необходимо уделить исполнению

следующих ритмических элементов:

•синкопа (важно ощущать сильную долю с хорошей подачей);

•пунктирный ритм (избегать превращения в триоль или восьмую сточкой и тридцать второй);

•смена чётких ритмических длительностей на триоли (необходимо ясно ощущать основную структуру, считать без «И» чувствуя доли такта);

•сочетание ритмически неоднородных ритмов (стремиться к совпадению опорных долей и точному соблюдению их должной длительности).

Одним из важнейших этапов является, также, работа над динамикой. Способность услышать фортепианную партию в разных оркестровых тембрах помогает концертмейстеру выразительно сыграть свой текст, создать художественные образы. Развитие звукового воображения, звуковой техники, пробуждает творческое воображение солиста, добиваясь интересных и красочных решений от него. Первое, о чем необходимо помнить концертмейстеру в работе с юным скрипачом – это соблюдение звукового баланса, особенно, если яркое волевое начало определяет большое, развёрнутое и динамически насыщенное вступление концертмейстера. Важно не забывать о физических возможностях ученика, его возрасте и качестве его инструмента. Поэтому, соразмерив все стороны, вступление надо играть мягче и немного тише, чтобы последующая игра скрипача была действительно солирующей и не терялась на фоне игры концертмейстера.

Также большое значение имеет правильный, удобный, условленный с солистом темп. Многое в динамическом плане зависит от стиля и времени написания произведения. В музыке старинных мастеров очень важна партия басового голоса, так как в ней всё строится на гармоническом развитии. Концертмейстер должен провести эту мелодическую линию выразительно и рельефно, чтобы солист легче ощущал гармоническую окраску своего соло. А в произведениях более поздних композиторов, следует ощущать легкость, «полетность», несмотря на яркую динамику. Для достижения именно этих ощущений имеет важное значение работа над штрихами. Разнообразие скрипичных штрихов требует различного сопровождения, основанного на подражании. Все виды скрипичных штрихов, встречающиеся в произведениях школьного репертуара, требуют особого внимания и осторожности. Одним из основных штрихов на струнных инструментах является detache. Здесь слаженность ансамбля концертмейстера и скрипача зависит от умения последнего вести смычок. Звучание этого штриха меняется в зависимости от распределения смычка. На фортепиано этот штрих отсутствует, но наиболее соответствует струнным инструментам фортепианномуnonlegato. Средства для достиженияразнохарактерного staccato, spiccato, sautille, martle на струнных в некоторой степени аналогичны фортепианным. Кроме всего прочего, концертмейстер может пользоваться педалью, но с особой тщательностью продумывая её применение. Смена педали должна производиться, в полном контакте с гармоническим составом звуковой скрипичной партии. Особое место на

струнно-смычковых инструментах занимает pizzicato. Звуки pizzicato неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. Особенно это касается игры с начинающими, так как это их первый способ звукоизвлечения. Концертмейстер должен внимательно слушать партию скрипача и стараться воплощать в своей игре его штриховые особенности для уточнения музыкальной мысли и единства. Лига принадлежит к тем знакам, которые в партии скрипача могут иметь неотождествленный смысл. Они могут носить сугубо технический характер, ставиться авторами из соображений удобства исполнения, либо определять строение музыкальной речи. Таковыми являются фразировочные или смысловые лиги. Концертмейстер должен различать функции лиг и поддерживать скрипача в работе над связным звучанием при смене смычка. Ансамблевая работа над штрихами сводится не только к поискам наиболее схожих по звуковому результату приёмов. Напротив, ансамблевое исполнение требует всех тембровых возможностей

солистов и их самых разнообразных и зачастую контрастных сочетаний. Совместное исполнение обогащает звучание новыми ансамблевыми красками, умелое использование которых, приводит к наиболее полному раскрытию музыкального содержания для слушателей.

Существует специфика исполнения аккомпанемента при следующих приемах игры на струнно-смычковых инструментах: Необходимо помнить, что скрипичные аккорды при исполнении делятся пополам, соответствующие аккорды пианиста должны приходиться на верхние звуки.

• ломаные аккорды – пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Такие аккорды, извлекаемые скрипачом, звучат немного с оттяжкой. Если они чередуются с мелкими нотами, то концертмейстеру необходимо существенно замедлить темп, для предоставления возможности учащемуся озвучить текст в полном объеме. В фигурации ученик возвратится к нужному темпу, и концертмейстер должен быть к этому готов. Это – пример того, когда

музыкальная логика расходится с инструментальной технологией;

•флажолет – своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише;

• двойные ноты - как правило, на их озвучивание тратиться время, и темп замедляется. Бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один смычок). Все ,это не может не учитывать концертмейстер.

В старших классах предполагается исполнение крупных концертных форм. В работе концертмейстера над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто исполняются лишь первые «соло» из произведений крупной формы. Так как такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию, то возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры – ее "незаметность". Необходимо постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. В произведениях, выходящих за рамки учебного репертуара и имеющих выдающуюся художественную ценность, желательно совсем обойтись без

купюр. Фортепианные версии переложения оркестровой партитуры бывают очень разными, порой неудобными. Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

Интонация – очень важная составляющая в работе со скрипачом. Это касается и интонации, как чистоты воспроизведения мелодии и как выразительного средства. Если ученик при игре не слышит фальшивых звуков и не всегда может определить смену функций или даже лада, на помощь приходит концертмейстер. Он может помочь, меняя фактуру аккомпанемента, собрав звуки в аккорды, грамотно определить тональности. Опираясь на устойчивые ступени, сыграть мелодию, петь мелодию под аккомпанемент, услышать и исправить неправильно исполненные интонационно места. Интонационную выразительность легче постигать с помощью образного мышления. Сила создаваемого художественного образа зависит от силы воображения самого музыканта, а также умений, знаний и опыта преподавателя и концертмейстера.

Иногда концертмейстеру приходится работать с учащимися без помощи педагога-скрипача. Концертмейстер берёт на себя роль педагогическую, помогает учащемуся проучивать текст, отождествлять штрихи и темпы, направляет работу на интонационную и ритмическую точность.

Концертмейстер в классе скрипки знает особенности этого инструмента, основы скрипичного искусства, понимает исполнительскую специфику струнных инструментов. Концертмейстеру важно помнить о соблюдении звукового баланса. Нельзя забывать о физических возможностях ученика, о его возрасте и качестве его инструмента. Важно, чтобы игра скрипача была действительно солирующей и не терялась на фоне игры концертмейстера.

**3. Роль концертмейстера в подготовке к публичному** **выступлению**

Одной из важнейших задач концертмейстерской деятельности в классе скрипка является плодотворная работа с учащимся, подготовка его к публичному выступлению, в процессе которой происходит формирование и развитие музыкальных и общих способностей. Исполнение произведения с концертмейстером обогащает музыкальные представления ребенка, помогает лучше понять и усвоить содержание произведения, укрепляет и совершенствует ритмическую организацию, помогает добиваться согласованного ансамблевого звучания.

Совместная работа концертмейстера и солиста при подготовке к концертному выступлению должна строиться на взаимопонимании и согласии всех трех сторон: учащегося, преподавателя и концертмейстера. Естественное и яркое сопереживание возникает в результате непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения.

В сфере специального музыкального образования, для обеспечения ансамблевого единства и художественной целостности остаются актуальными такие универсальные критерии профессионального мастерства концертмейстера, как мобильность, высокая работоспособность, педагогический такт, интуиция. Вместе с развитием инструментального образования, ростом исполнительского уровня учащихся и значительным расширением репертуара, возросли требования к концертмейстеру не только в отношении исполнительского мастерства, но и педагогической ценности как партнёра-наставника при подготовке учащегося к концертному (публичному) выступлению. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе 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, 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 в работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям современного окружающего мира.

На этапе выхода произведения на концертное исполнение, концертмейстер обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда концертмейстеру 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.

Сущность аккомпанирования юному солисту на сцене состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Концертмейстер не должен диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Иногда учащийся не справляется на публике 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 исполняет мелодию интонационно фальшиво, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации - резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать учащегося (если фальшь возникла случайно), либо наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление (если же фальшь не очень резкая, но длительная). Очень распространенным недостатком при подготовке к концертному выступлению является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для способности сохранять ансамбль в таких случаях, необходимо хорошее знание не только своей партии, но и партии солиста. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Иногда, даже способный исполнитель на струнном инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Лучше обговаривать до концертного выступления, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Концертмейстер должен не просто видеть партию солиста, а представлять её в совершенной неотделимости от своей. От степени слитности внутреннего реального звучания будет зависеть качество ансамбля. Степенью владения этой способностью внутреннего слышания определяет то, что принято

называть ансамблевой чуткостью. Итак, технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает синхронность всех партий (единство темпа и ритма партнеров), уравновешенность силы звучания (единство динамики), согласованность (единство приёмов, штрихов, фразировки). И чем совершенней отработаны все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается контактисполнителей со слушателями, тем успешнее концертные выступления на

сцене.

**4. Список литературы**

1.Абрамова Г.С. Возрастная психология; / учебное пособие для студентов ВУЗов; 4-е издание, стереотип. – М.: Издат. Центр«Академия», 1999. – С. 672.

2.Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства. Изд.- ОГПУ, 1998. - С. 98-100.

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

4.Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 84-91

5.Харламов И.Ф. Педагогика; / Учеб.пособие – 3-е изд. перераб. и доп. –М.: Юрист, 1997. – 512с..

6.Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента //О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. — Л.: Изд–воЛОЛГК, 1986.

7. Живов Л. Подготовка концертмейстеров — аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросаммузыкального образования. — М., 1966.

8. Живов Л. О работе концертмейстера. Сб. статей, ред. М.Смирнов, С-П,Музыка. 1974 г.

9. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. — М.:Музыка, 1961.

10. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста — концертмейстера // Музыка в школе. — 2001. — № 4

11. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. М. Академия. 2002 г.

12. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. —Изд. 2–е. — М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998.

13. Подольская В. В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // Оработе концертмейстера / Ред.–сост. М. Смирнов. — М.: Музыка, 1974.

14. Саранин В. П., Евстихеев П. Н. Анализ терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор» (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Мезвузовский сборник научных трудов. — Выпуск 4 /Ответственный ред.Т. А. Стахи. — Тамбов: Изд–во ТГУ, 1998.

15. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления

педагога. — М.: Музыка, 1996. — стр. 207.