Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования «Детская школа искусств №4»

Методическая работа на тему:

**«Работа концертмейстера в классе скрипки»**

Подготовила:

Концертмейстер

Юрсакова В.В.

Ангарск 2019

Любой музыкальный словарь даст сухую справку, что концертмейстер – это музыкант (пианист, баянист, аккордеонист), помогающий исполнителям (певцам, инструменталистам, танцорам) в разучивании партии и аккомпанирующий им в концертах, то есть это работа в ансамбле. А само слово «ансамбль», означающее по-французски «единство», ставит перед исполнителями задачу строгого согласования, совместного исполнительского замысла. Большую роль ансамблевого музицирования в формировании музыканта отмечал в своё время Д.Ф.Ойстрах. Он писал о том, что ансамблевая игра доставляет удовольствие не только слушателям, но, в первую очередь, и самим исполнителям и должна сопутствовать музыканта в течение всей его жизни.

         Исключительно важное значение игре в ансамбле придавалось в русской дореволюционной музыкальной педагогике. Характерен такой факт: 1 сентября 1866 года в день открытия Московской консерватории в торжественном концерте наряду с исполнением Девятой симфонии Л.Бетховена прозвучала и соната Л.Бетховена ля минор для фортепиано и виолончели соч.69. Её исполнителями были Н.Г.Рубинштейн и немецкий виолончелист Б.Косман. А венгерский композитор Бела Барток, внесший немалый вклад в музыкальную педагогику, писал, что каждый юный музыкант как можно раньше должен приобщаться к ансамблевой игре, связанной с воспитанием «величайшей музыкальной дисциплины», при которой индивидуальность отдельного музыканта становится равноценной частью целого в процессе коллективного музицирования. Примером такого раннего приобщения к ансамблевому исполнительству является воспитание музыканта-скрипача в стенах музыкальной школы. Ведь репертуар скрипачей от начальных до выпускных классов строится в основном на совместной работе с концертмейстером. По роду своей деятельности я много работаю в классе скрипки, аккомпанируя ученикам разных возрастов и творческих способностей.

         С чего и как начинается работа концертмейстера? Первый урок с начинающим музыкантом может превратиться в большой стресс. Ведь малыш знал только своего преподавателя, который объяснял ему строение инструмента, расположение пальцев, способы звукоизвлечения. А теперь приходит «некто», да ещё мешает ему исполнять свою партию. Поэтому очень важно какое впечатление сформируется у юного музыканта при появлении концертмейстера. А это зависит от того, как и с каким эмоциональным настроением он был представлен. Если как друг, первая скорая помощь на сцене, то это будет началом плодотворного сотрудничества с обеих сторон. Многое зависит и от самого концертмейстера, от доказательства своей нужности. В начале малыш играет просто отдельные ноты, к которым концертмейстер подставляет простые гармонии TSDT… и уже звучит музыка. А лицо ученика расплывается в довольной улыбке. А вот характерная пьеса «Часы» Е.Тиличеева имеющая вступление и заключение. Тут срабатывает звукоизобразительный эффект: партия фортепиано воспроизводит механическую работу часового механизма. Ученику интересно, и он становится соучастником данного действа, так как подлаживается под данный концертмейстером темп, динамику и характер. Кроме того, в своей работе концертмейстер может использовать следующий метод, помогающий разучиванию партии солиста, как дублирование его мелодии на фортепиано. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться её на своём инструменте, контролируя расстояние между пальцами при взятии того или иного звука.

         Работа концертмейстера с учениками средних классов начинается сразу. Не надо представляться, показывать свою необходимость и способности. Ученик ждет полновесного раскрытии композиторского замысла. И чтобы этот замысел был раскрыт ярко и полно концертмейстер и педагог могут исполнять произведение вдвоём, показав конечную цель в исполнении. При этом ученик сразу видит и слышит поставленные перед ним задачи, перспективу роста в техническом и творческом плане. Этот метод может использоваться частично, если ученик не уверен в своих силах. Для разъяснения и показа решения конкретных технических проблем, концертмейстер и преподаватель могут озвучить совместно только эти трудные для солиста места.

          Но приходя на урок к начинающему ученику или выпускнику, работая над маленькой пьесой или крупной формой, находясь в классе или концертном зале, концертмейстер, всегда должен помнить основное правило ансамблевой игры – умение отрешиться от чувства «солирования». Гордость за собственное «я» может, в данной профессии, привести к обратному результату. Например, перед нами начинающий скрипач, а за роялем пианист, который рекламируя своё искусство, может «забить» начинающего своими техническими возможностями. Ученик растеряется и с ужасом будет ждать вашего следующего прихода. Другой случай «Романс» Р.Глиэра. произведение большой эмоциональной насыщенности. В пылу страстей концертмейстер может не соразмерить своё форте и на его фоне солирующего партия потеряется. А может играть таким серым и бескрасочным звуком, что партия скрипача останется без поддержки. В любом случае, фортепиано, как инструмент сопровождающий, должен звучать чуть слабее солирующего инструмента. Какова бы ни была динамическая шкала в сочинении, соотношение — это надо соблюдать. Но разница в силе звука должна быть минимальной. Нужно постоянно приучаться слушать и слышать своего партнера, строго согласовывая с ним свои действия и желания. Стоит иногда ослабить внимание к какой-то детали и получится «клякса». Следовательно, совместная игра концертмейстера с солистом или солистами отличается от сольной прежде всего тем, что общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуют они их объединенными усилиями.

         Процесс созревания художественного замысла и процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист – только звучание своей партии. Причем знание партии ещё не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другими участниками ансамбля.

          Надо знать специфические закономерности скрипки, с которыми концертмейстеру приходится считаться. Особое место на струнных занимает pizzicato. Звуки pizzicato неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. Особенно это касается игры с начинающими, так как это их первый способ звукоизвлечения. Концертмейстеру приходится даже пользоваться левой педалью.

         Надо помнить, что аккорды, извлекаемые скрипачом звучат немного с оттяжкой. Существует даже такое словосочетание в обиходе «сломать аккорд». Ведь чтобы охватить одновременно все струны, скрипачу приходится совмещать в своем арсенале несколько движений. Поэтому начало аккорда берется за счет предыдущей доли. Это должен знать концертмейстер и не спешить озвучивать свой текст. Играть сопровождение надо немного позже, чтобы не разойтись в тексте с солистом.

         Флажолет – своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Требует определенных навыков и тренировки в достижении чистой интонации. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише.

         Концертмейстер должен хорошо читать с листа, чтобы ни одно, даже самое маленькое сомнение в вашей компетенции, не коснулось сознания юного скрипача. Ваш авторитет должен быть непререкаем. Во-вторых, умение мгновенно охватить, внутренне услышать и воспроизвести всю ткань музыкального произведения просто необходимо в данной работе. В аспект «вся ткань музыкального произведения» входит не только насыщенная партия концертмейстера, но и весь текст скрипача или скрипачей, как, например, в концерте для двух скрипок ля минор А.Вивальди.

         Надо уметь охватывать всю партитуру, чтобы уметь дублировать скрипичную партию, вовремя подсказывать вступление солиста или солистов, следить за чистотой интонации, правильной нюансировкой, метроритмическими изменениями. Совместная работа концертмейстера и солиста должна строиться на взаимопонимании и согласии всех трех сторон: скрипача, преподавателя и концертмейстера. Естественное и яркое сопереживание возникает как результат непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения. Термин «общение» принадлежит, как известно, Станиславскому, который считал умение общаться с партнером обязательным элементом актерского мастерства. Непонимание роли и значения коллективной работы приводит к тому же отрицательному результату, что и в театре -  к назойливому самодовольному солированию. В работе всех сторон надо понимать разносторонние связи отдельных партий и уметь подчинять частности достижению общей цели.

         Как же проходит работа концертмейстера с солистом?

         Чтобы достичь взаимопонимания в музыкальном ансамбле существует очень развитый язык музыкальных символов и тонкая градация выразительных нюансов. Скрипач сыграл свою тему, которая повторяется в партии концертмейстера. Это можно видеть на примере «Жиги» А.Корелли из цикла «Сарабанда и Жига». Фортепианная имитация мгновенно должна воспроизвести штриховые особенности и фразировку скрипача. Но если исполнение пианиста перестает быть «отражательным», то фортепианное изложение становится активным и волевым, выходя на первый план.

         Другой характер общения: сопоставление двух самостоятельных мелодических линий на примере «Колыбельной» Н.Ниязи. В соло фортепианной партии, состоящей из двух тактов, звучат две одинаковых темы, но первая во второй октаве в первом такте, а вторая в первой октаве во втором такте. Это создает иллюзию разговора двух человек, которая прерывается развернутым, насыщенным по динамике ответом скрипача. Дальше следует опять соло фортепиано, которое вскоре повторяет скрипка, но уже с более требовательной интонацией. В любом случае целостное впечатление от диалога возникает при условии полного и естественного общения партнеров, адресующих свои реплики не кому-то вообще, а именно «друг другу».

         Нужно точно следовать фразировке солиста. Его исполнительское дыхание, развитие темы на crescendo и diminuendo, выпуклое ritenuto при подходе к кульминации должно идти рука об руку с партией концертмейстера. Не поддержанное пианистом развитие темы у скрипача не создаёт впечатления общего усиления звучности, т.е. ансамбля.

         Кроме того, концертмейстер должен не просто видеть партию солиста, а представлять себе её в совершенной неотделимости от своей. Она должна звучать в сознании, как будто концертмейстер поёт её не вслух, а про себя. От степени слитности внутреннего реального звучания будет зависеть качество ансамбля. Степенью владения этой способностью внутреннего слышания определяет то, что принято называть ансамблевой чуткостью. А солисты учатся слышать себя, своего концертмейстера и одновременное звучание ансамбля в целом. Учатся как бы «вписывать» себя в общее звучание, то растворяясь в нём, то выходя на передний план, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения. Особенно ценна такая работа в произведениях, написанных для двух и более солистов, где несколько человек с различным уровнем музыкального развития и исполнительской подготовки объединяются в единый исполнительский организм. Более слабый ученик, как бы опираясь на сильного, постепенно обретает уверенность, «дотягивается» до него; более сильный, в свою очередь, учится вести за собой, не поддаваясь ошибкам партнера. И всех их объединяет партия концертмейстера.

         Достигнув взаимопонимания и согласия начинаем работать над синхронностью звучания – это работа над темпом и ритмом, чтобы совпадения мельчайших длительностей с определенной точностью отмечалось у всех исполнителей. При нарушении синхронности, музыкальная ткань оказывается разорванной, а голосоведение и гармония искаженными. Чтобы этого не произошло нужно уметь держать взятый темп и при необходимости легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию; обладать правильным «глазомером» для соблюдения пропорций при изменении темпа; иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу. Недостаточная развитая память такого рода является причиной несовпадения темпов репризы и экспозиции многое зависит от опыта концертмейстера, наличия в нем дирижёрского начала, чтобы не просто подыгрывать солисту, а являясь полнокровным партнером вести его иногда за собой, направляя общее движение. А удержание темпа солистом вырабатывается в совместной практике ансамблевого музицирования. Здесь важен постоянный слуховой контроль со стороны преподавателя, а также практика игры концертных выступлений.

         Синхронность звучания прежде всего зависит от одновременного вступления всех солистов, например, в концертах А.Вивальди соль мажор или для двух скрипок ля минор. Ведущий скрипач за миг до начала вскидывает смычок или приподнимает скрипку и этим жестом предупреждает всех о грядущем. Следующее за этим движение – опускание смычка на струны, подхватывается всеми. И в результате тренировок и коллективных репетиций звучит одновременное вступление всего ансамбля. Так же важно и одновременное окончание звучания. Не вместе снятый аккорд, производит такое же неопрятное впечатление, как и не вместе взятый. Опять всё внимание на ведущего скрипача. По его жесту – сигналу все одновременно заканчивают игру.

         Единство «чувствования темпа» особенно сказывается в паузах и при длительных выдержанных звуках. Для иных скрипачей музыка в эти моменты как бы останавливается. Не понимая выразительного значения длительной паузы или выдержанного звука, они стремятся скорее миновать тягостные для них места, мысленно ускоряя темп. То, что при этом разрушается метроритмическая структура музыки, остаётся для них незамеченным. Рассмотрим данный случай на примере «Кукушечки» А.Комаровского. У скрипача в такте стоят две разные по высоте четверти, изображающие пение кукушки, и половинная пауза. В следующем такте всё повторяется. Но вот присоединяется партия концертмейстера. У него половинная пауза приходится на первые четверти скрипача, а потом звучат две четверти. И что же мы слышим в результате: «разговор» двух кукушек. Услышав этот звукоизобразительный момент, ученик не пройдет мимо, не дослушав ответ фортепианной партии. Другой пример, В.Мурадели «Вокализ». В скрипичной партии встречаются такты, заполненные длинными нотами. И если бы не концертмейстерское сопровождение, состоящее из красивых нисходящих ходов, приходящихся на эти длинные ноты, всё казалось бы скучным и монотонным, требующим счета. Но оказывается в это время звучит другая фортепианная музыка. Её только надо услышать и запомнить, особенно это касается конца «Вокализа».

         Вопросы скорости движения темпа непосредственно связаны с соразмерностью отдельных звуков и пауз, то есть вопросами ритма. Работа над ритмом и в сольном и в ансамблевом искусстве одна и та же. И в том и в другом случае надо стремиться найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым. При этом в общей партитуре нужно выделять отдельные характерные фигуры, звучащие в разных голосах, изучать их взаимоотношения и сочетания.

         Например, четыре ровные четверти в одной партии сменяются четырьмя четвертями в другой. Эталоном длительности послужит первая четверть и зависит этот эталон от темпа. Следовательно, предпосылкой успешного выполнения поставленной задачи будет единое понимание и чувствование темпа, как и в разорванном такте, где начальные доли звучат в партии солиста, а продолжение подхватывает другой.

         Исполнение синкоп требует специальных навыков, как и работа над чёткостью пунктирного ритма. В первом случае надо хорошо ощущать сильную долю с хорошей подачи концертмейстером, а во втором избегать превращения в триоль или восьмую с точкой и с тридцать второй.

         Смена чётких ритмических длительностей на триоли составляет не меньшую трудность. Часто триоли играются слишком поспешно. Чтобы избежать подобной ошибки, исполнители должны ясно ощущать основную структуру, считать без «И» чувствуя доли такта. «Фантазия» Ж.Сенжеле из оперы Д.Верди «Травиата» - яркий тому пример. После половинки, залигованной с началом третьей доли, следует длинная вереница триолей. Но всё это усугубляется одновременным вступлением с полным дублированием текста в обеих партиях. Здесь нет первого «по времени», следовательно, ведущим будет первый «по значению», играющий наиболее важный в тематическом отношении голос, то есть скрипач. Какое требуется напряжение и ответственность, ведь малейшее нарушение синхронности очень быстро регистрируется слухом.

         Последовательное повторение любых ритмических фигур в разных партиях, как например, в концерте ля минор А.Вивальди облегчают наличие связующих долей. Здесь фигура из четырех шестнадцатых последовательно «жонглируется» от скрипача к концертмейстеру и наоборот. Эту фигуру можно назвать формулой общего движения, которая способствует созданию у партнеров единого ритма.

         Сочетание ритмически неоднородных ритмов в различных партиях образуют особую разновидность формулы общего движения, которую можно назвать многолинейной или полиритмичной. Все её примеры можно увидеть в «Чаконе» Т.Витали: триоли скрипача и ровные, следующие за ними восьмые концертмейстера, использование секстолей из тридцать вторых, триоли концертмейстера и ровные шестнадцатые у солиста. Исполнители должны стремиться к совпадению опорных долей без вспомогательных и точному соблюдению должной длительности несовпадающих долей, чтобы ровные восьмые или шестнадцатые не превращались в четверть с восьмой и т.д., преодолели магнитную силу одновременного звучания с ритмической фигурой другой партии.

          Также надо выработать координацию движений в совместной игре трудных технических элементов, где, например, пассажи из мелких длительностей накладываются друг на друга синхронно или каноном, как в «Аллегро» Н.Клерамбо. кстати, при игре тремоло, концертмейстеру следует начинать с полного интервала или аккорда, то есть брать одновременно тремолирующие ноты, а потом продолжать тремоло.

         Следующим этапом является работа над динамикой в ансамблевом исполнении. Динамика (изменение силы, громкости звучания) – одно из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамических оттенков помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения.

         Первое, о чем надо помнить концертмейстеру – это соблюдение звукового баланса, особенно, если яркое волевое начало определяет большое развёрнутое и динамически насыщенное вступление концертмейстера. Надо 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. Кроме того, во вступлении надо взять правильный темп, иначе фортепианное начало может оказаться в одном темпе, а вступление скрипача – в другом. Поэтому перед тем, как начать, надо сосредоточиться и мысленно пропеть первые такты скрипичной партии в условленном с солистом темпе.

         Динамика исполнения зависит и от того, что играет музыкант и концертмейстер в данный момент. Каждый из них, в зависимости от композиторского замысла может быть на первом или на втором плане. В четвертой части «Серенады» А.Цемлинского, после проведения основной темы скрипачом, соло звучит у фортепиано, естественно скрипач аккомпанирует на порядок тише. А в «Концертино» С.А.Комаровского соло скрипки подготовляет концертмейстер, скрипач должен подхватить его настроение и его динамику.

         Совсем по-другому задуман «Романс» Р.Глиэра. Внутренняя жизнь этого произведения строится на повышенных тонах разговора двух исполнителей. Причем партия фортепиано, постепенно уплотняясь, переходя в высокую тесситуру, всё время подстёгивает солиста, подгоняя его на ту же динамическую высоту. И этот порывистый диалог приходит к бурной и яркой кульминации.

         Концертмейстеру надо развивать творческое воображение. Способность услышать фортепианную партию в разных оркестровых тембрах помогает выразительно сыграть свой текст, создать художественные образы. Развивая звуковое воображение, звуковую технику, надо будить творческое воображение солиста, добиваясь таких же интересных и красочных решений от него.

         Многое в динамическом плане зависит от стиля и времени написания произведения. В музыке старинных мастеров Дж.Тартини, А.Корелли очень важна партия басового голоса, так как в этой музыке всё строится на гармоническом развитии, а басовый голос и представляет собой ладовую опору. Поэтому концертмейстер должен провести эту партию довольно выпукло, чтобы солист легче ощущал гармоническую окраску своей мелодической линии. А в «Ната-вальсе» П.И.Чайковского, более позднего композитора, нужно ощущать легкость, полётность, несмотря на яркую динамику.

         Как этого достичь?

Здесь приходит на помощь следующий этап работы – работа над штрихами.

         Концертмейстер должен внимательно слушать партию скрипача и стараться воплощать в своей игре его штриховые особенности для уточнения музыкальной мысли и единства. Но здесь есть свои нюансы.

         Лига принадлежит к тем знакам, которые в партии скрипача могут иметь нетождественный смысл. Они могут носить сугубо технический характер, ставиться авторами из соображений удобства исполнения. Поэтому смычковая лига не исключает возможности перерыва звучания, паузы, а её отсутствие – возможности непрерывного звучания. Такие лиги можно встретить даже в произведениях для фортепиано, например, в творческом наследии П.И.Чайковского. Но бывают и другие лиги, определяющие строение музыкальной речи. Их называют фразировочными или смысловыми. Концертмейстер должен различать функции лиг и поддерживать старания скрипача в работе над связным звучанием при смене смычка. Он должен точно следовать в своей партии за смысловыми или фразиологическими лигами, за исключением тех случаев, когда различное интонирование одной и той же или сходных фраз является сознательной целью исполнителя.

         Одним из основных штрихов на струнных является detache. В отличие от связного legato, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. Detache не имеет специального обозначения, обычно на него указывает отсутствие лиг над нотами. Звучание этого штриха меняется в зависимости от того – берется оно всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. На фортепиано этого штриха нет, наиболее соответствует струнным особый вид фортепианного non legato, когда отдельное звучание каждой ноты осуществляется снятием пальца с клавиши непосредственно перед взятием следующего.

         Средства для достижения разнохарактерного staccato на струнных в некоторой степени аналогичны фортепианным. Имеют специальные обозначения: spiccato, sautille, martle и другие. А подобие pizzicato пианисты тоже могут найти на фортепиано и исполнять не только как имитацию, но и как самостоятельный эффект. 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, не внося в неё смыслового диссонанса. К числу специфических фортепианных приёмов относится исполнение staccato на педали, что обогащает звучание обертонами. Педаль снимается вместе со снятием руки с клавиш или позже.

         Не следует думать, что ансамблевая работа над штрихами сводится 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.

         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 отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается контакт исполнителей со слушателями, тем радостней эстетическое сопереживание во время концерта.

         Но прежде чем выходить на публику, необходимо совместно обсудить и некоторые меры предосторожности на тот случай, если солисту вдруг откажет память. В каждой пьесе нужно определить «опорные точки», к которым ученик почти не думая может возвратиться или от которых он может играть дальше продолжение. Эти «опорные точки» должны быть чётко установлены и испробованы в последних репетициях перед выступлением, чтобы концертмейстер мог «поймать» солиста и приспособиться к нему.

         Вот приблизительный план работы над произведением:

1.     Рассказ об авторе. Знакомство с музыкальным содержанием и стилем, разъяснение формы произведения.

2.     Техническая свобода каждого из ансамблистов.

3.     Достижение взаимопонимания и согласия: знание музыки вступления и заключения, проигрышей концертмейстера, умение слышать солирование другой партии во время своих пауз или длинных нот, точное следование фразировке солиста и чувствование его исполнительского дыхания, подчинение общему творческому замыслу.

4.     Синхронность исполнения: единство ритмического пульса и темпа.

5.     Работа над чистым интонированием.

6.     Динамика.

7.     Штрихи.

8.     Проработка текста перед концертным выступлением.

Задача концертмейстера, как и преподавателя, привить любовь и уважение к музыке в учениках, воспитать их вкус и культуру, расширить кругозор. А также открыть и развить такие качества как наблюдательность, впечатлительность, темперамент, воображение, фантазию, ум, искренность, непосредственность, общительность, из которых, как отмечал К.С.Станиславский   складывается артистическая личность, жизнь, которой обогатится великим даром слушать и понимать музыку.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1.Е.М, Шендерович. «В концертмейстерском классе. Размышления педагога». М. Музыка 1996г.

2. «Концертмейстерский класс». Методическая разработка по курсу Московский институт культуры. Сост. Курасова Т.И., Норинская Л.Д.

3. «Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера Детской школы искусств». Дипломная работа Медведевой М.В.

4.Кубанцева Е.И. «Концертмейстерство – музыкальная творческая деятельность». Музыка в школе.

5.В.И. Петрушин «Музыкальная психология». М. «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

6.Н.Крючков «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» Л. 1991г.

7.Т.И.Смирнова «Интерпретация» Воспитание искусством или искусство воспитания». М.2001

8. Воронина В.В «О методах преодоления волнения», Сборник материалов об организации учебного процесса в современной музыкальной школе. - С.-П., Композитор, 2004)