

Государственное профессиональное образовательное учреждение  
Республики Коми  
«Воркутинский музыкальный колледж»

**Методическая разработка**  
**«Концертмейстерское искусство»**

преподаватель

Кадырова Р.О.

2013г.

г.Воркута

Одним из важнейших видов деятельности пианиста является концертмейстерство. В словаре В. Даля аккомпанемент определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание. Однако следует отметить, что в середине XX века слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку и трактуется по-иному, означая музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту и углубляющее художественное содержание произведения. Наконец, в конце XX века понятие «аккомпанемент», что в переводе с французского означает «сопровождать», стало рассматриваться исследователями и профессиональными музыкантами в нескольких значениях. Во-первых, это партия инструмента (например, фортепиано, гитары, домры и др.) или партии ансамбля инструментов, которые сопровождают сольную партию певца или инструменталиста и помогают ему точно исполнять свою партию; во-вторых, аккомпанемент в музыкальном произведении служит гармонической и ритмической опорой основному голосу, т.е. мелодии; в-третьих, аккомпанемент – исполнение музыкального сопровождения, искусство которого по своему художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения.

Характер и роль аккомпанемента, несомненно, зависят от эпохи, стиля, национальной принадлежности музыки. Например, в качестве простейших форм аккомпанемента, часто сопровождающих исполнение народной песни, могут рассматриваться хлопанье в ладоши или отбивание ритмической фигуры ногой. В античной и средневековой профессиональной музыке родственным аккомпанементу явлением было унисонное или октавное удвоение мелодии одним или несколькими инструментами. В древней культовой музыке широко использовался принцип гомофонии, где основным был верхний голос, а прочие выполняли функцию аккомпанемента, близкого к аккордовому. С развитием гомофонно-гармонического склада в конце XVI – начале XVII веков аккомпанемент понимается как гармоническая опора мелодии. В то время было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанемента, только намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (генерал-бас или цифрованный бас). От исполнителя требовалась изрядная доля фантазии, вкуса, дара импровизации для «расшифровки» подобного аккомпанемента. Со времен Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена аккомпанемент выписывался авторами полностью. В инструментальной и вокальной музыке XIX – XX вв. аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения превращается в равноправную партию ансамбля.

Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого,

целостного музыкального организма. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Если в основе мелодии лежит интонационное высказывание личности, то сопровождение мелодии представляется совокупностью дополняющих такое высказывание внутренних и внешних обстоятельств, весьма различных по своему значению: аккомпанемент может характеризовать действия и движения самого персонажа, его состояние, темп и пульс высказывания, раскрывать внутренний мир человека, обрисовывать внешнюю обстановку.

Аккомпанемент как часть музыкального произведения является сложным комплексом выразительных средств, в котором содержится выразительность гармонической опоры, её ритмической пульсации, мелодических образований, регистра, тембра и т.д. Вместе с тем эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее особого художественно-исполнительского решения. Именно высокая и прогрессивно развивающаяся степень собственной значимости сопровождения определила возможность, целесообразность и, наконец, необходимость разделения материала музыкального произведения между двумя (и более) исполнителями – солистом и аккомпаниатором.

В сложном взаимодействии с выразительностью регистра, тембра, динамики, артикуляции и других средств в современном виде ритмо-гармонической опоры достигается синтетическое единство, подчинённое и содействующее главной мысли – солирующему голосу. По формальному определению, это «сопровождение» (аккомпанемент), а по смыслу – в той или иной мере – конкретные и развёрнутые «дополняющие обстоятельства». От темпоритмической характеристики высказывания, движения, состояния до высоко развитых форм, создающих изобразительный фон, диалогические и драматургические сопоставления, сопровождение всегда выполняет свою художественно-образную роль.

Все виды сопровождения, в том числе простейшая метроритмическая основа ударного характера, различные танцевальные формулы, аккордовая пульсация, гармоническая фигурация, разнообразные формы мелодизации сопровождения и, наконец, система развития имеют не только конструктивное значение, но всегда – хотя и в разной степени – являются носителями эмоционального, изобразительного, смыслового содержания.

Рассмотрение типичных форм аккомпанеента должно направить внимание исполнителя на ряд важных моментов:

1. содержательность различных фактур и их смен;
2. роль шаговой основы в сопровождении, особенно в танцевальных формах;
3. процесс возникновения мелоса в движении гармонической опоры.

Эти общие задачи следует дополнить рассмотрением основных выразительных средств, которые наиболее ярко иллюстрируют принцип конкретизации музыкального содержания в исполнении, а именно: артикуляции, агогики и динамики.

Если в инструментальной музыке тот или иной оттенок и его мера определяется знанием стиля и жанра, ощущением общих музыкальных закономерностей, индивидуальными ассоциациями, темпераментом и вкусом исполнителя, то в музыке вокальной исполнение подчиняется также и более объективным и точным критериям логики. Момент понимания образа, метода его воплощения поэтом и композитором, роли того или иного исполнительского средства, особенностей технологии «вокальной речи» становится необходимой опорой художественности сопровождения и ансамблевого контакта.

Едва ли не самым частым камнем преткновения в аккомпанементе является агогика вокального исполнения. Малоопытному ансамблисту агогические отступления певца представляются произвольными, неожиданными, а подчас и «незаконными». Многие вокалисты не безгрешны в этом отношении. Однако нарушения меры не опровергают самого принципа. Надо ясно понять, что вокальное исполнительство не «покушается» на основы музыкального ритма – живая ритмизованная ткань музыки насыщена вокальностью, песенностью. Чем яснее это будет пианисту, тем осмысленнее будет и его сольная инструментальная «речь».

В формальном отношении агогика представляет собой ускорение или замедление движения, не приводящее к перемене среднего темпа. Применительно к фразам, предложениям и более крупным построениям термины агогики (*accelerando*, *ritardando* и др.) достаточно ясны. Мельчайшее же агогические отклонения, содействующие естественности и выразительности музыкально-речевого произнесения, мало доступны точным обозначениям и регламентации – в них проявляются в основном индивидуальное ощущение, вкус, эмоциональность исполнителя. Опытные

мастера ансамбля воспринимают ритмические отступления солиста преимущественно тонким ощущением его артистических намерений. Такая чуткость, безусловно, является наиважнейшей способностью ансамблиста. Концертмейстеру не следует воспринимать агогические отступления солиста как неожиданность, случайность, произвол: он должен понять их логичность и эмоционально-смысловую оправданность, воспринять и усвоить художественный образ и все тонкие оттенки музыкальной речи персонажа. Это именно и составляет основную предпосылку ансамблевой синхронности.

Динамика – одно из наиболее действенных средств индивидуальной интерпретации. В зависимости от конкретной художественной функции, в сопровождении может быть использован весь диапазон силы звучания, от крайнего *pianissimo* до предельного *forte*. Кривая динамики, так же как уровень звучности, подчиняется солирующему голосу и определена содержанием. Мельчайшие динамические нарастания и падения (микродинамика) служат интонационному звукосопряжению, равно естественности и выразительности слова и фразы, и во многих случаях выступают в совместной связи с агогикой.

В вокальной музыке сюжет, персонаж во многих случаях подсказывают и динамику аккомпанемента. Тем не менее, всегда следует учитывать меру силы, аккомпанируя, к примеру, лирическому сопрано или драматическому тенору и соответственно этому регулировать весь динамический план. Разумеется, надо считаться и с индивидуальными данными исполнителя. Тесситура (регистр) голоса также является важнейшим регулятором динамики.

Чем интонационно богаче сопровождение, тем ярче его образ. Это одна из основных проблем артистического перевоплощения аккомпаниатора-художника. Психологическая настройка дружелюбности, сопереживания, пристального и трепетного внимания ко всем перипетиям событий, чувствований, оттенкам речи воплощаемого солистом персонажа – вплоть до полного слияния с ним – создаёт подлинно высокое качество ансамбля. Так называемое «аккомпаниаторское чутьё» есть не ремесленническое умение следовать за солистом синхронно и динамически, но способность почувствовать замысел и намерения солиста и с добровольной послушностью и осторожной инициативой сочетать с ними трактовку своей партии.

Рассмотрим такое понятие как фактура. В широком смысле – это одна из сторон музыкальной формы в единстве со всеми средствами выразительности, а в более узком смысле означает конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение. Фактура аккомпанемента может быть либо усложнена, либо упрощена, в зависимости от технических возможностей пианиста и его музыкальных способностей вообще. Чаше

всего в музыкальной практике пользуются такими вариантами упрощения фактуры аккомпанеента как снятие подголосков, упрощение или отказ от различных украшений, октавных удвоений, каких-либо сложных гармонических или ритмических фигураций и др.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа. В учебной, а затем и концертмейстерской практике часто бывают ситуации, когда у пианиста нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом, к тому же обилие репертуара, находящегося в работе с учащимися не создает условий для заучивания текстов наизусть и их приходится играть по нотам. От пианиста требуется быстрота реакции и ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке, динамике солиста, умение сразу охватить форму и характер произведения в целом. Прежде чем начать аккомпанировать с листа, пианист должен мысленно охватить весь нотный текст и литературный, если произведение написано для голоса в сопровождении фортепиано, представить себе характер произведения, определить тональность, основной темп, обратить внимание на изменения размера, темпа, динамики, штрихов и многое др. Мысленное прочтение нотного материала является эффективным методом для овладения навыком чтения с листа. Опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она будет доиграна до конца. При чтке с листа исполнитель должен хорошо ориентироваться на клавиатуре, чтобы избежать постоянного взгляда на клавиши, соответственно он может мобилизовать все свое внимание на осознание читаемого нотного текста.

При чтении с листа аккомпанеента в ансамбле с певцом, хором или другим музыкальным инструментом категорически запрещаются любые остановки или исправления своих промахов, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает остановиться солиста. Концертмейстер должен постоянно и систематически тренироваться в чтении с листа, чтобы довести эти умения до автоматизма, однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без предварительной подготовки. Подобные навыки развивают у музыканта не только внутренний слух, но и аналитические способности. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, раскрыть внутреннюю линию музыкального образа, определить кульминацию. Необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного, тогда откроется возможность читать текст не «нота за нотой», а более крупными музыкальными фразами и предложениями, точно также как протекает и процесс чтения литературного текста. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, пытаясь исполнить всю фактуру

сложного сочинения, но с опытом он научится и расчленять насыщенную фактуру, оставляя минимальную основу своей партии, и группировать ноты по смысловой принадлежности (мелодической или гармонической), и видеть заранее все изменения динамики, темпа, характера, тональности, фактуры и т.д.

«Ноты читал я как книгу», - так о себе говорил русский композитор 19 века А.С.Даргомыжский.

Транспонирование - один из самых сложных навыков, который входит в число неперенных условий, определяющих профессиональную пригодность концертмейстера. Для его освоения необходимо представить звучание произведения в основной тональности, понять внутреннюю логическую схему развития, линию мелодико-гармонического движения. При этом важно знать новую тональность, строение в ней основных аккордов. Для достижения наилучшего результата, как и в чтении с листа, прежде чем приступить к транспонированию произведения, необходимо предварительно посмотреть нотный материал, проанализировать его и только потом приступить к практическому воплощению.

Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанеента при повторениях куплетов и т.д. Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – её жанр и характер.

Чтение с листа – это органическая составная часть общего музыкально-исполнительского потенциала, и без этого умения ни один пианист (да и не только пианист) не сможет стать крупным музыкантом-художником.

Для того чтобы понять художественную сущность произведения, нужно уметь быстро осваивать музыкальный текст, охватывая его комплексно. Научиться зрительно, охватывать музыкальный текст, умение сразу понять, как строится произведение, какова его структура, художественная идея и, соответственно, его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение - цель данного навыка.

Творческая деятельность концертмейстера особенно ярко проявляется в исполнительстве. Поэтому важно, чтобы концертмейстер постоянно совершенствовал своё исполнительское мастерство: больше импровизировал и читал с листа, вырабатывал навыки подбора по слуху и транспонирования. Профессиональные исполнительские качества складываются на основе

сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступления в концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике, аккомпанирование студентам и т.д. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом-концертмейстером.

Исполнительский процесс в концертмейстерском искусстве состоит из двух основных частей: становление исполнительского замысла и его воплощение.

Процесс становления исполнительского замысла начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным его воспроизведением на фортепиано. После знакомства с авторским текстом происходит осознание образного строя музыкального сочинения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения.

Затем следует новый этап в творческой работе исполнителя – эстетическая оценка музыкального произведения. Концертмейстер в этот период вырабатывает собственное отношение к рассматриваемому сочинению. Эстетическая оценка – своего рода эмоционально-образное отражение услышанного. Огромное значение имеет музыкальное восприятие, через которое происходит эмоциональная реакция на звучащую музыку. Именно эстетическая оценка музыкального сочинения поможет концертмейстеру продвинуться к следующей задаче – созданию исполнительской трактовки.

Создание исполнительской концепции – видение музыкального произведения путём оформления в рамках подлинного образа своего индивидуализированного образа, творческим воссозданием в поле композиторской мысли собственной исполнительской мысли.

Можно с уверенностью сказать, что концертмейстер – это интерпретатор музыкального сочинения. Постигая композиторский замысел, концертмейстер старается передать своё представление об идейно-художественном содержании музыкального сочинения солисту и вместе с тем помогает партнёру точно донести задуманное до слушателей.

Вторая часть исполнительского процесса – воплощение творческого замысла. Перед концертмейстером возникают задачи, связанные с правильным и точным донесением композиторской идеи до слушателей и умением подчинить аудиторию своему воздействию. Именно теперь концертмейстеру необходимы эмоциональный подъём, творческая воля и артистизм. Главная черта профессионального мастерства концертмейстера – это способность воздействия на аудиторию путём передачи внутреннего содержания художественного образа методом сценического перевоплощения. Именно в этом и состоит его артистизм. Исполнительская деятельность – это одно из важнейших средств повышения концертмейстером своего мастерства. Весь этот арсенал должен находиться в профессиональных руках концертмейстера. Сфера деятельности концертмейстера достаточно разнообразна, что предоставляет пианисту возможность выбрать ту или иную область применения своих талантов и предпочтений, будь то хореография, сольное или хоровое пение, музыкальное оформление театральных спектаклей, игра в ансамбле с каким-либо музыкальным инструментом и многое др.

Творческая деятельность концертмейстера включает в себя две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на 4 этапа:

1) – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки визуального прочтения партитуры, а также умения зрительно определять её особенности (внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная интегральная система, куда входят : музыкальный слух музыкальная память, эмоционально-волевые качества исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма и прочее.

2) – индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, выразительность динамики и т.п.

3) – работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, знание партии партнёра. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

4) – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

Проводя занятие в классе, концертмейстер не только готовит певца к будущему выступлению, но и сам тщательно работает над своей партией, ибо в момент выступления на эстраде (или экзамене) он является творческим партнёром солиста. В период подготовки произведения певец и пианист совместно проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики.

Есть ещё одна область в исполнительстве концертмейстера, требующая внимания. Речь идёт о мелодическом движении басового голоса. Вследствие своего низкого регистрового положения он обычно скрыт от сознательного восприятия (а часто также и исполнителя). А в то же время качество звучности басового голоса, ясность его мелодического движения предопределяет характер и качество общего звучания.

Творческое участие концертмейстера особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, - в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения.

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и солиста: инструменталиста или вокалиста - над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Важным фактором успешной концертной деятельности является умение создать контакт с аудиторией. Этому в немалой степени способствуют профессиональные качества концертмейстера. При положительной реакции со стороны публики аккомпаниатор сможет беспрепятственно осуществить свои художественные замыслы, а это в свою очередь даст возможность солисту достигнуть нужной цели. Во время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, помогает партнёру, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность.

Для исполнителя-солиста концертмейстер должен быть равноценным партнёром, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение, ярость в музыкальном произведении. Пианист должен быть источником вдохновения ; его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях.

Вообще, деятельность концертмейстера предполагает наличие таких качеств,

как чуткость к партнёру, психологическая поддержка перед выступлением и музыкальная непосредственность на выступлении.

В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа, подбор по слуху или транспонирование. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных выступлений, концертов, концертмейстер в полной мере выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти яркую ассоциативную подсказку для артистического настроения. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить причины неважного исполнения, тем самым предотвращая в дальнейшем появления страха перед сценой. Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющих еще не вполне окрепшую психику и подверженным различным влияниям.

Необходимо отметить еще один момент: достижение всех поставленных перед концертмейстером целей и задач возможно при тесном взаимодействии с педагогом, при абсолютном профессиональном и взаимном доверии друг к другу. Для развития этих качеств полезным бывает совместное музицирование, нередко формирование профессиональных ансамблей, что приводит к взаимопониманию не только в исполнительском, но и в психологическом плане.

Профессиональной деятельности концертмейстера должны быть присущи мобильность и быстрота реакции. В случае если солист на концерте или экзамене вдруг «теряет» текст, перескакивает или пропускает какой-либо эпизод, а в практике детского исполнительства это встречается довольно часто, то опытный концертмейстер, не переставая играть, должен подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

Следует подчеркнуть значимость единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла концертмейстера и солиста. Аккомпаниатор, тщательно анализирует особенности солирующей партии, изучает ее мелодическую линию, смысл и динамику развития, точность фразировки, рассматривает форму произведения, вычленяет из плотной фактуры главное и второстепенное, создает определенный колорит звучания, постигает замысел музыкального произведения, проникает в его характер.

Волнение на эстраде проходит красной нитью по жизни любого музыканта, будь то солист или концертмейстер, маститый профессионал или делающий первые шаги юный исполнитель. Возможно, есть общие рекомендации по преодолению страха и волнения на сцене, но, на мой взгляд, каждый ищет свой путь, свои методы воздействия на собственный организм, свой способ

преодоления излишних эмоций. Одно могу сказать определенно, лучшее «лекарство» от волнения – практика и еще раз практика! Чем чаще музыкант выходит на сцену, тем меньше он занимается поисками средств для преодоления своих страхов. При этом его голова все более занимается «прямым своим делом» - выявлением музыкально-художественного образа произведения.

Удачными во всех отношениях профессиональными выступлениями чаще всего бывают те, в которых существует нерушимый союз педагога – концертмейстера – ученика. Именно поэтому те педагоги, которые умеют грамотно и корректно донести информацию, и концертмейстеры, умеющие правильно понять и принять пожелания педагога, имеют творчески отлаженный и успешный союз.

Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста 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 завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

## Литература

- 1.Баринова М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926
  - 2.Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1 М.: Музыка, 1988
  - 3.Доливо А.Л. Певец и песня. М.; Л., 1948
  - 4.Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность Музыка в школе – 2001 - № 4
  - 5.Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. М., 2002
  - 6.Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
  - 7.Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972
  - 8.Мур Джеральд Певец и аккомпаниатор. М., 1987
  - 9.Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4
  - 10.Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996
-