

УДК 785.6.071:37(09)(045)

Т.Д.Грінченко

Історія виникнення та становлення професії піаніст – концертмейстер.

Спектр діяльності вчителя музики в школі є надзвичайно широким – від викладання уроків музики до режисури шкільних свят, організації художніх колективів тощо. Найбільш затребуваним є вчитель, який майстерно володіє музичним інструментом, уміннями та навичками акомпанування солістам, вокальним ансамблям, хором та хореографічним колективам. Опанування студентами дисципліни «Концертмейстерський клас» має розпочинатися з вивчення історії виникнення концертмейстерського виду діяльності піаніста, саме тому метою та завданнями даної статті є дослідження і висвітлення основних історичних етапів становлення професії «концертмейстер», ознайомлення з творчістю видатних концертмейстерів минулого і сучасності, надання методичних порад майбутнім учителям музики та їхнім викладачам у засвоєнні дисципліни «Концертмейстерський клас».

Ключові слова: *клавір, генерал-бас, фортепіано, концертмейстер, вчитель музики, музично-педагогічна діяльність.*

T.Grinchenko. History of appearance and development of the pianist-accompanist profession.

Range of activities of a music teacher at school is wide and diverse – from teaching music lessons to directing school holidays, organization of art team, etc. The most demanded teacher is who fluently plays musical instrument (piano), skills of accompaniment to soloists, vocal ensembles, choral and choreographic groups. Students' mastering of the subject "Accompanist class" should begin with a study of the appearance of the accompaniment of the activity of the pianist, therefore the purpose and tasks of this article is to study the main historical stages of formation of the profession of accompanist, familiarity with the works of outstanding pianists of the past and present, providing methodological advice to future music teachers and their teachers in the development of the discipline "Accompanist class".

Key words: *libretto, general-bass, piano, accompanist, music teacher, music teaching activities.*

Гринченко Т.Д. История возникновения и становления профессии пианист – концертмейстер.

Спектр деятельности учителя музыки в школе отличается широтой и многообразием – от преподавания уроков музыки до режиссуры школьных праздников, организации художественных коллективов и т.д. Более всего востребован учитель, который в совершенстве владеет музыкальным инструментом (фортепиано), умениями и навыками аккомпанирования солистам, вокальным ансамблям, хоровым и хореографическим коллективам. Овладение студентами дисциплиной «Концертмейстерский класс» должно начинаться с изучения появления концертмейстерского вида деятельности пианиста, именно поэтому целью и заданиями данной статьи является исследование основных исторических этапов становления профессии концертмейстера, знакомство с творчеством выдающихся концертмейстеров прошлого и современности, предоставление методических советов будущим учителям музыки и их преподавателям в освоении дисциплины «Концертмейстерский класс».

Ключевые слова: *клавир, генерал-бас, фортепиано, концертмейстер, учитель музыки, музыкально-педагогическая деятельность*

Постановка проблеми. Однією з найважливіших складових фахової підготовки майбутнього вчителя музики є розвиток його концертмейстерських умінь і навичок, оскільки музично-педагогічна діяльність педагога-музиканта в значній мірі зводиться до широкого спектру практики концертмейстерського та акомпаніаторського видів його професії. Як правило, вчитель музики в школі відповідає за все її мистецьке життя, створює художні колективи, є режисером масових шкільних свят, у невеликих містечках чи селах він є організатором духовного життя цих населених пунктів. Майбутня мистецько-педагогічна діяльність вимагає від вчителя музики кваліфікованих навичок акомпанування солістам, вокальним ансамблям, хоровим та хореографічним колективам і ґрунтовного вивчення історичних передумов виникнення й становлення професії концертмейстер.

Актуальність дослідження. Мистецтву акомпанементу і питанням концертмейстерської діяльності присвячені праці К.Виноградова, Г.Горбулич, М.Живова, М.Крючкова, А.Люблінського, Е.Шендеровича та інших. В галузі розробки теорії та методики концертмейстерства працюють викладачі національних музичних академій України (Н.Бабинець, Є.Басалаєва, О.Лісова,

М.Макара, І.Могилевська, Т.Молчанова, Л.Ніколаєва, С.Сиренко та інші). Специфіка роботи концертмейстера хореографічних колективів досліджувалась такими вітчизняними науковцями як Л. Бучок, Н. Майор, О.Настюк, Л.Ярова. Історія становлення концертмейстерського виду діяльності вчителя музики стала предметом наукових пошуків І.Каленик, Н.Равчєєвої.

Вивчення дисципліни «Концертмейстерський клас» на музично-педагогічних факультетах має розпочинатись зі знайомства студентів з історією розвитку та становлення концертмейстерського мистецтва. «Майстер концерту» – саме таке значення поняття «концертмейстер» було одним із перших в історії музичного виконавства. І по теперішній час воно залишається актуальним: концертмейстер – це музикант, що забезпечує підготовку концертних програм, виступи сольних виконавців-вокалістів чи інструменталістів. Концертмейстером ми також називаємо музиканта, що керує окремою групою оркестрового колективу. В його обов'язки входить проведення групових репетицій, в межах яких відбувається визначення та узгодження засобів музичної виразності, досягається злагодженість виконання музичного твору. Наразі, **метою та завданнями** нашої статті є висвітлення основних історичних етапів становлення професії концертмейстера-піаніста, ознайомлення з творчістю видатних концертмейстерів минулого і сучасності, надання методичних порад майбутнім учителям музики та їхнім викладачам у викладанні та засвоєнні дисципліни «Концертмейстерський клас».

Виклад основного матеріалу. У музичній енциклопедії під редакцією Ю.Келдиша термін «Концертмейстер» визначається як «піаніст, що допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях і в концертах» [1]. Дана характеристика підкреслює педагогічний аспект підготовки художнього виступу солістів, виділяючи суто допоміжні, акомпаніаторські дії концертмейстера в самому виступі (*“Акомпанування” від французького **accompagner** – супроводжувати*). Таке бачення, на нашу думку, не повністю відповідає етимології слова «концертмейстер», заперечує в ньому наявність акту художньо-ансамблевої творчості та сумісного творення художнього

дійства, що фактично здійснюється концертмейстером разом з солістом чи художнім колективом.

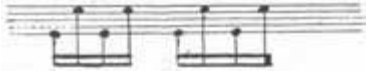
Якщо спиратися на первинний смисл та етимологію термінів «Concerto» (*Concerto – злагода (італ.) - історично первинними концертними жанрами були духовні концерти, що орієнтувалися на гармонічне поєднання різних голосів*) і «Meister» (*Meister – найкращий (нім.) - вказує на вищий рівень прояву умінь у всіх видах діяльності; у концертмейстерстві – це майстерність узгодження, гармонізування дій учасників ансамблю*), концертмейстер є «майстером узгодження». В свою чергу, застосування для визначення феномену концертмейстерської діяльності етимологічного методу О. Потебні, введеного в науковий обіг на початку ХХ століття, дозволяє вийти на першо-значення слова «Концертмейстер», що історично закладене в специфіці досліджуваного виду діяльності піаніста: це майстер володіння всіма засобами ансамблево-піаністичного узгодження з солістом – художньо-психологічним, акустичним, динамічним, тембрально-артикуляційним, ритмічним, технологічним тощо.

Шлях до утвердження концертмейстерського виду діяльності піаніста був тривалим і непростим. Своім корінням концертмейстерство сягає епохи Ренесансу, часів зародження клавішних інструментів (*клавірів*), коли світська музика стала обов'язковою приналежністю королівських палаців та салонів заможних громадян. Серед умінь, якими мав володіти придворний музикант, обов'язковими були спів з аркушу та гра на різних музичних інструментах. Основним призначенням музиканта-клавіриста був акомпанемент – супровід вокалу чи сольного інструменту, хоча цей вид діяльності не виокремлювався, а лише був необхідною складовою частиною вмінь та обов'язків клавіриста.

Слід зауважити, що однією із головних вимог до музиканта було вміння імпровізувати, а своєрідною формою імпровізації вважалось мистецтво акомпанементу, яким обов'язково мав володіти кожен клавірист. Користуючись цифрованим басом (*велика частина супроводжуваних голосів не виписувалася, а позначалася тільки цифрами під басом, що позначали потрібну гармонію (Прим. автора)*), йому необхідно було проявляти неабияку винахідливість у відтворенні

композиторського задуму. В XVII-XVIII століттях з'явилися і перші підручники навчання гри за «Генерал-басом». Їх авторами були Ф.Е.Бах (1714-1788), Ф.Гаспаріні (1668-1727), Й.Гейніхен (1683-1729), Й.Маттесон (1681—1764).

Читаємо у трактаті Ф.Е.Баха: «Клавір ... здатен втримувати в рівновазі не лише басы, а й всю музику в цілому... завдяки йому у порядку втримується музика»...[2]. Серед музичних постулатів цього видатного композитора, основоположника музичного класицизму, на нашу думку, слід дослухатись до наступних: справжньому мистецтву гри на клавирі належать три елементи – правильна аплікатура, вправна мелізматика і вправне виконання. У вказаному трактаті багато уваги приділяється техніці лівої руки, а саме її мелодичному розвитку, оскільки багато клавіристів того часу написаний генерал-бас розшифровували лише як постійну фігуру в акомпанементі, що складалась із ламаних октав (ця фігура мала

цікаву назву – Мурка):  Murkys Murkybasse або Mourqu. В трактаті описується: «На початку навчання учнів мучать вульгарними «мурками» і всілякими вуличними речами, при яких ліва рука використовується лише задля шуму, і тому для свого справжнього застосування робиться непридатною, хоча її слід розвивати так, щоб вона досягла такої рухливості, як і права, загалом більш розвинута» [2].

Свідченням того, що в XVII-XVIII століттях мистецтву акомпанементу приділяється велика увага є музично-теоретичні праці, в яких першочергово розглядається питання розшифрування генерал-басу - основи техніки акомпанементу. Але якщо в ранніх трактатах даються лише методичні рекомендації щодо техніки генерал-басу, то в праці Ф.Е.Баха вперше звертається увага на самого концертмейстера. Серед завдань, що ставились перед ним, було написання фантазій, вміння обробляти тему, транспонувати, читати ноти з аркушу, вправно володіти генерал-басом: «концертмейстер має добре розумітися в творі і будувати своє виконання у відповідності до його змісту, характеру звучності, складу виконавців, трактування головної теми, тембральної характеристики інструментів і голосів, розмірів приміщення, складу аудиторії. З величезною

скромністю він має допомагати досягнути бажаного успіху всім, кому він акомпанує, навіть у тому випадку, якщо за своїми артистичними можливостями він їх переважає»[2].

В сучасних наукових дослідженнях генерал-бас розглядається як виконавська практика музики бароко, практична форма музикування, що полягає у грі гармонічних структур, які виконував клавірист на основі лінії баса – continuo (генерал-баса). Акорди, що виконувались ним, створювали гармонічну основу і своєрідний, так званий, «задній план». Однак, у XVIII столітті трактування генерал-басу було набагато ширшим, ніж проста практика акомпанування, оскільки він об'єднував у собі виконання акордів та їхнє поєднання шляхом голосоведення. Це була «мова» і «модель» теорії гармонії музики, оригінальна музично-теоретична система і нормативна виконавська практика, що одночасно була важливим компонентом вчення про композицію. Теорія баса - continuo дозволяє в найбільш повній мірі виявити його різноплановість, що виявляється в багатьох типах акомпанементу (від простого складу до контрапунктично насиченої фактури), в стилістичній і жанровій диференціації реалізації баса- continuo, в палітрі можливих фактурних і динамічних нюансів, в багатій системі мелізматики і музичних фігур [3].

Важливу роль у розвитку концертмейстерського мистецтва відіграли методичні вказівки музикантів-практиків, які залишили нам у спадок теоретичний аналіз та власний узагальнений досвід ансамблевої гри. Це праці Ф.Куперена, Ж.Ф.Рамо, Й.Маттезона, Й.Крістенсена.

Видатний французький композитор, органіст і клавесиніст Ф.Куперен вважав мистецтво концертмейстера одним із самих потрібних і цікавих в музиці: «Якби виникло питання стосовно вибору спеціалізації сольного виконавства або акомпанементу, мені здається, марнолюбство примусило б мене віддати перевагу сольній грі. Проте, я визнаю, що немає нічого більш цікавого, ніщо краще не допомагає увійти в товариство, ніж професія концертмейстера. Але ж яка несправедливість! Найчастіше його розглядають як простий фундамент споруди, який хоча й служить їй підтримкою, але не вартий згадування» [4; С.29]. Наведена

характеристика визначає головне призначення концертмейстера – створення фундаменту музичної будови твору, художньо-технологічної основи для сольних виконавців, що створює передумови розкриття як художнього образу твору, так і максимально уможливорює творчий прояв соліста.

Нові можливості для розвитку як інструментальної музики так і становлення професії концертмейстера були зумовлені появою удосконаленого послідовника клавіру – фортепіано, модернізованого ударною (молоточковою) механікою італійським майстром музичних інструментів Бартоломео Кристофорі у 1709-11 роках. «Gravicembalo col piano e forte» (клавесин з тихим і голосним звучанням) – збагачені звукові ресурси цього інструменту посилили просвітницький та виховний вплив фортепіано на різноманітні верстви населення Європи. Кінець XVIII початок XIX століття вважається періодом значного підвищення інтересу до піаністичної освіти в усіх її формах.

Н.Голубовська вважає, що незмінним супроводжуючим і ведучим інструментом в ансамблі, фортепіано дозволила стати його ритмічна ясність і чіткість, спричинена притаманною йому ударністю[5]. На думку Н. Равчєєвої, час відмови від генерал-басу в цілому ознаменував «Нову виконавську парадигму»[6]. Від концертмейстера уже не вимагалось щоразового створення нотного тексту твору. Його завданням було вірне прочитання авторського нотного тексту та необхідність «художнього злиття» з партнером чи партнерами в ансамблі через втілення та розкриття художнього образу твору. Таким чином, в епоху класицизму універсальність клавіриста-імпровізатора була замінена фортепіанним виконавством, прочитанням авторського тексту, вмінням читати з аркушу та транспонувати. Своєрідною вершиною становлення концертмейстерства є творчість віденських класиків – Й.Гайдна, В.Моцарта та Л.Бетховена, які стали новаторами у багатьох музичних сферах, а також у використанні нових можливостей фортепіано - його співучості, динамічної градації, функцій педалей тощо.

Концертмейстерську практику впродовж історії фортепіанного мистецтва мали майже всі видатні композитори XIX століття. Це простежується на яскравих

прикладом творчості Ф.Шуберта, Ф.Ліста, М.Глінки, М.Мусоргського, С.Рахманінова, П.Чайковського та інших. У XIX столітті кінцевою метою всіх консерваторських класів у Петербурзі та Москві була підготовка, так званих, вільних художників, музикантів, готових до різноманітної практичної діяльності - як до сольного виконавства й диригування, так і до ансамблевої й концертмейстерської гри. Розквіт російського романсу, в якому партія фортепіано слугувала максимальному розкриттю поетичних образів, пов'язаний з композиторською та концертмейстерською діяльністю братів Миколи і Антона Рубінштейнів, О.Даргомижського, М.Римського-Корсакова. У XX столітті в якості концертмейстерів у концертних програмах виступали такі видатні піаністи, як К.Ігумнов, О.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, С.Ріхтер та інші.

Об'єктивно-історичні процеси XX століття зумовили тенденцію розвитку вузьких спеціалізацій у фортепіанному мистецтві. В середніх і вищих музичних навчальних закладах відкрилися класи концертмейстерської майстерності, що багато в чому позначилося на розділенні сольної і концертмейстерської діяльності піаністів. З'явилася можливість досягти високих успіхів не тільки у сольному піанізмі, але й у мистецтві концертмейстерства. Доказ тому – видатна творча практика чудових піаністів М.Біхтера, С. Давидової, М.Карандашової, А.Єрохіна, В.Ямпольського, Е.Шендеровича, В. Чачави та інших. В той же час, зі слів видатного віолончеліста Г.П'ятигорського, належного визнання творчість піаністів-акомпаніаторів так і не отримала: «Концертні твори для смичкових інструментів містять камерно-ансамблеву музику з фортепіанною партією рівноцінної значущості – рівність, якою концертмейстеру не дозволяється скористатися. Кришка його роялю закрита, він має бути стриманим. Він грає з нот за незначну винагороду, грає їх значно більше, ніж соліст» [7].

Слід зазначити, забігаючи наперед, що у XXI столітті ставлення до закритої кришки роялю дещо змінилося і велика кількість концертів класичної музики проводиться саме з відкритою кришкою. На європейських сценах у такий спосіб виступають Д.Баренбойм (концертмейстер відомої оперної співачки А.Нетребко), Д.Кадиш (концертмейстер французького скрипаля Рене Капюсона). На думку

Народного артиста України, професора Анатолія Баженова, відкритість роялю сприяє яскравості та повноцінності звучання скрипки, саме тому студенти його класу завжди виступають у супроводі роялю з повністю відкритою кришкою. Таке ставлення до повнозвучності фортепіанної партії доводить факт того, що творчість піаністів - концертмейстерів вважається однаково важливою, як і сольне виконання.

Слід згадати музикантів, для яких концертмейстерська діяльність стала єдиним видом фортепіанної творчості, в якій вони змогли продемонструвати високий рівень професіоналізму та наявність особистого творчого почерку. Серед таких музикантів почесне місце займає Михайло Олексійович Біхтер (1881–1947). Його творчість тісно пов'язана з петербурзькою консерваторією, в якій йому довелось співпрацювати з такими видатними музикантами як Л.Ауер, І.Ахрон, М.Ельман, Є.Цимбаліст, М.Полякін та Ф.Шаляпін. Спогади М.Біхтера [8] – це свідоцтво епохи 1890-х - 1900-х років, коли у розквіті була творчість останніх представників ХІХ століття М.Балакірева і М.Римського-Корсакова і тільки починав розквітати талант представників наступного покоління музикантів – О.Лядова і О.Глазунова. Цікаві факти з життя видатних композиторів і виконавців у спогадах М.Біхтера чергуються з влучними вказівками щодо виконання та творчого прочитання багатьох музичних творів.

Особливе місце серед піаністів-концертмейстерів належить народному артисту Грузії, професору Московської консерваторії, завідувачу кафедри концертмейстерства тієї ж консерваторії Вазі Миколайовичу Чачаві. У Тбіліському періоді своєї творчості він працював концертмейстером Тбіліського оперного театру, виступав разом з такими видатними співаками як Зураб Соткілава, Ірина Архіпова та Олена Образцова. Для Олени Образцової співпраця з В.Чачавою стала справжнім джерелом творчості, він був її радником, вчителем, разом вони відпрацьовували найтонші деталі вокальної музики різних стилів. У своїх спогадах співачка наводить приклади ставлення піаніста до концертмейстерської діяльності: «Мистецтво концертмейстера ... складний комплекс. По-перше, потрібно добре грати. Поганий піаніст не може бути

хорошим концертмейстером... Друге – потрібно бути хорошим ансамблістом. Вміти встановлювати контакт з різними співаками, з різними індивідуальностями... Але в ансамблі можна себе загубити. Рахуючись головним чином з індивідуальністю співака, можна себе відсунути у тінь... » [9; С.277-279]. На думку В.Чачави, коли піаністу пропонують грати тихіше і не заважати солісту – це просто «погане ремесло». У супроводі завжди є сольні і супроводжуючі епізоди, а також ансамблеві моменти, концертмейстер має бути гнучким, чутливим, розуміти «мільйон відтінків музики». Але одним із найголовніших призначень концертмейстера В.Чачава вважав вміння працювати зі співаком, розуміти його голос, психіку, індивідуальність. Цей педагогічний аспект концертмейстерської діяльності необхідно відпрацьовувати і на заняттях з концертмейстерського класу з майбутніми вчителями музики, оскільки така практика є підґрунтям становлення музиканта як компетентної, обізнаної в сфері мистецтва особистості.

Справжньою школою концертмейстерства є концертна, педагогічна та науково-дослідна діяльність Є.Шендеровича (1918-1999 рр.). У його творчому доробку багата концертна діяльність з такими видатними музикантами, як М.Бієшу, Є.Нестеренко, Б.Руденко, Д.Шостакович. Залишені ним праці є справжнім дороговказом як для починаючих, так і для досвідчених концертмейстерів. Його праці можна назвати «дидактикою» концертмейстерської діяльності. У своїх методичних порадах він глибоко торкається питань досягнення виразності функцій акомпанементу, швидкої орієнтації в музичному тексті, вмілого читання нот з аркушу, транспонування, концертного хвилювання, здійснює інтерпретаційний аналіз фортепіанних партій в романсах і оперних клавірах тощо. Для кожного піаніста важливо пам'ятати, що «від майстерності і натхнення акомпаніатора майже завжди залежить творчий стан соліста ... сучасний піаніст, що присвятив себе такій діяльності, є ... одночасно і педагогом-наставником і скореним виконавцем волі соліста і його другом-соратником» [10; с.10]. Досвід Є.Шендеровича є унікальним і має величезне значення для музикантів нашого часу.

Таким чином, в діяльності концертмейстера слід констатувати наявність педагогічних, психологічних і творчих функцій, зрештою, соліст і піаніст - це члени єдиного цілісного музичного організму. Для того, щоб відбулося таке злиття, піаністу необхідно на високому рівні володіти мистецтвом орієнтації у нотному тексті.

Швидке прочитання авторського тексту споріднює функції концертмейстера і диригента. Акомпаніатор має вміти музично обхвачувати весь твір, розвивати вкрай необхідне йому вміння «чути очима» [11; 247] все, що є у творі: форму, динамічний план, фразування, головну та другорядні кульмінації твору тощо. Складність концертмейстерської діяльності зумовлюється її поліфункціональністю: концертмейстер створює власне трактування композиторського задуму, відбирає варіант найбільш вдалого звукового втілення цієї інтерпретації, доносить до слухацької аудиторії художній зміст музичного твору, захоплює і зацікавлює глядачів і слухачів своїм мистецтвом. Тобто він є одночасно і артистом, і режисером спільного із виконавцем дійства.

Зростання потреби у високопрофесійних спеціалістах концертмейстерського фаху спричинило відокремлення концертмейстерського класу у всіх вищих навчальних закладах України. Кафедри концертмейстерства стали окремими структурними підрозділами у НМАУ ім. П.Чайковського, Одеській, Львівській національних музичних академіях. Кожна із цих кафедр має багату та плідну історію підготовки фахівців, що відрізнялися блискучим піанізмом, точністю метроритму, безвідмовним почуттям ансамблю, тонким відчуттям стилю, вмінням допомогти партнеру у відповідальний момент виступу. Серед яскравих представників професії концертмейстер виділяються постаті відомих українських піаністів К.Донченка, Я.Матюхи, Т. Лагоди, З.Максименко, Є.Дублінської, Б.Ентіної, Б.Чарковського, Є.Сухомлінова, А.Іноземцева, Н.Магомедбекової, І.Могилевської, А.Ільїна та інших.

Серед концертмейстерів України, наукові дослідження яких є надзвичайно важливими у формуванні концертмейстерських навичок майбутніх учителів музики, слід відзначити Станіслава Саварі – професора, завідувача кафедри

концертмейстерської майстерності Донецької державної консерваторії ім. С.Прокоф'єва, який довгий час був головним концертмейстером Донецької філармонії. Свою величезну практику він відобразив у 45-ти наукових і літературних публікаціях, згідно з якими сьогодні працюють усі музичні академії України та музично-педагогічні навчальні заклади. Велика кількість досліджень С.Саварі присвячена підготовці концертмейстерів балету та хореографічних колективів, діяльність яких має свою специфіку і є темою нашої окремої статті [12].

Висновки. Діяльність концертмейстера займає важливе місце в системі естетичного виховання особистості. Вона сприяє формуванню у слухачів різноманітних естетичних утворень: смаку, культури, сприйняття, відчуття, тощо. Ефективність виховної ролі концертмейстерської діяльності, а також спрямованість і характер її соціальної дії є важливими критеріями, які визначають суспільну значущість музичного мистецтва та його місце в системі духовно-культурних цінностей виховання підростаючого покоління.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА:

1. Музыкальная энциклопедия / Гл.ред. Ю.В.Келдыш - Т.2 – М., “Советская энциклопедия”, 1974. - С.930
2. Бах Ф.Е. Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире / Карл Филипп Эммануил Бах // Русское музыкальное общество [Электронный ресурс] – Режим доступа до інформації: <http://www.irms.ru/kbach001.html>
3. Искусство генерал-баса // Материалы научно-практической конференции. М.: 2002. декабря 2002 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа до інформації: <http://generalbass.narod.ru>
4. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики / Хрестоматия. – Киев «Музична Україна», 1974. – 166 с.
5. С. Голубовская Н. Искусство исполнителя / Надежда Голубовская ; ред.-сост. Т. А. Зайцева, С. С. Закарян-Рутстайн, В. В. Смирнов. - СПб.: Композитор*Санкт- Петербург, 2007. - 488 с.
6. Равчеева Н.А. Профессия концертмейстера: к истокам // мир науки, культуры, образования вып.6 (43) 2013
7. Пятигорский Г. Виолончелист. Фрагменты из книги / Г.Пятигорський // Исполнительское искусство зарубежных стран: Вып.5 / Сост. сб. и ред. Г.Эдельмана. – М.: Музыка, 1970. – С.189
8. Бихтер М. Листки из книги воспоминаний. // «Советская музыка», 1959 №9, с. 121–134. 2. Бихтер М. Листки воспоминаний. // «Советская музыка», 1959 №12, с. 111-117

9. Шейко Р. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги / М.»Искусство 1984 г. С.277-279.- 352 с.
10. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович – М.: Музыка, 1996. – 207 с.
11. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.Л., «Искусство», 1955. С.247
12. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. / Т.Д.Грінченко // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб.наук.праць. – Випуск 44 / Редкол.: В.І.Шахов (голова) та ін. – Вінниця, 2015. –