**Концертмейстерство. Психология музыкальной деятельности.**

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст и сразу отличать существенное от менее важного.

Перечислим, какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру. В первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению; навыки игры в ансамбле; умение транспонировать в пределах терции текст средней трудности. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. а, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал последовательность комбинаций танцевальных движений, не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Чтение с листа и транспонирование. детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Чтение с листа и транспонирование.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в обороте в работе с учащимися разных специальностей не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения концертмейстером, если не обладаешь этим навыком.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их

исполнению.

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им в на репетициях и в концертах». Понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста. При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с солистом- инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться. Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако чтение с листа нетождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа. тональности, динамики, фактуры и т.д. Чтение должно вестись по музыкально-смысловым членениям, начиная от простейших интонационных ячеек (мотивов, попевок), и кончая музыкальными фразами, периодами и т.д. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Такое восприятие сразу же музыкальное мышление и музыкальную память и дает этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, то есть первейшего условия превращения нотных знаков в музыку. Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ10 требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизаций игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы. Специфика концертмейстерской работы требует от концертмейстера мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться ее удобными вариантами, аранжировкой. Подбор аккомпанемента по слуху является не репродуктивным, а творческим процессом, особенно если концертмейстер не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля. Музыкальные образы, которые слышит концертмейстер внутренним слухом, он в какой-то степени делает видимыми. Неверное движение головы или любой другой необоснованный жест аккомпаниатора может вызвать ошибку у солистов-исполнителей. Строгость и выразительность движений концертмейстера во время исполнения влияет и на восприятие слушателей зала. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально- исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано. 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. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. 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. .

Педагогические функции и задачи концертмейстера

В обязанности концертмейстера входит участие в решении образовательных и воспитательных задач. Естественно образование в классе хореографии невозможно без верного помощника педагога – концертмейстера, обязательно присутствующего на всех занятиях и репетициях. Кто, как не концертмейстер разовьет у воспитанников музыкально-ритмические навыки, не привьет им музыкально-эстетический вкус.

Мною составлено приложение с играми, упражнениями и занятиями для развития музыкально-ритмических навыков у детей, занимающихся на уроках хореографии, список произведений для прослушивания.

Какова же роль концертмейстера в музыкально-эстетическом развитии детей, если они изучают хореографическое искусство, а не музыкальное. Хореография неотделима от музыки – она без музыки не существует.

Основные необходимые навыки концертмейстера хореографии и ритмики.

Концертмейстеру необходимо знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам; осведомленность об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии

Концертмейстеру хореографического класса умение играть по слуху, дает возможность освободить внимание (оторвать глаза от нот) для того, чтобы держать в поле зрения танцоров. При наличии противоречия между игрой по нотам и необходимостью постоянного зрительного контроля за поющим и двигающимся коллективом (на отделении раннего эстетического развития, в подготовительных группах) концертмейстер облегчает себе задачу, аккомпанируя по слуху, частично импровизируя авторский и собственный вариант сопровождения, что освобождает его от сковывающей привязанности к нотному тексту. Умение импровизировать музыкальные вставки, вступления и заключения (для моментов выхода, перестройки танцевальной группы, смены позиций и т.д.) в характере и жанре исполняемого сопровождения совершенно необходимо для успешного проведения занятий хореографии.

Специфика работы концертмейстеров хореографии и ритмики представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыкантов, призванных участвовать в повседневной творческой работе балетмейстеров-постановщиков, педагогов-хореографов. Творческая атмосфера в хореографическом коллективе не позволяет ему ограничиваться формальным отношением к своим обязанностям.

Стремление разобраться в специфике хореографического аккомпанемента, и побудило обобщить и поделиться мыслями о профессии концертмейстера хореографии, о той роли и задачах, какие  приходится осуществлять в танцевальном коллективе. занятиях хореографии.

Искусство танца без музыки существовать не может. Поэтому на занятиях в хореографических классах с детьми работают два педагога – хореограф и музыкант (концертмейстер). Дети получают не только физическое развитие, но и музыкальное.

Успех работы с детьми во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно и художественно пианист исполняет музыку, доносит ее содержание до детей. Ясная фразировка, яркие динамические контрасты помогают детям услышать музыку и отразить ее в танцевальных движениях. Музыка и танец в своем гармоничном единстве – прекрасное средство развития эмоциональной сферы детей, основа их эстетического воспитания. Музыкальные термины итальянского происхождения, а хореографические – французского. Поэтому концертмейстер должен понимать педагога-хореографа, чтобы правильно подобрать музыкальное сопровождение к тому или иному упражнению. Например, Plie, Demi  plie, Grands  plie (фр.) - это упражнение, основанное на приседаниях разной амплитуды: полуприседание или полное, глубокое приседание. Значит, музыкальное сопровождение плавного, мягкого характера в медленном темпе (размер 4/4, 3/4). Или Battements tendus (Battements  tendus  jetes) – выдвижение ноги на носок (или резкий маленький бросок). В этих упражнениях происходит резкое  выдвижение ноги вперед, в сторону, назад, и ее возвращение в позицию. Поэтому музыкальное оформление должно быть очень четким. Музыкальный размер для обоих упражнений – 2/4, 4/4.

Во-вторых, мне необходимо было самой знать, как то или иное упражнение исполняется. Чтобы четко представлять себе структуру упражнения, накладывая на него музыкальное произведение, правильно делать акцент, динамическими оттенками помогать движению. А самое главное – научиться

В-третьих, особенность работы концертмейстера хореографии заключается в том, что он должен уметь грамотно в музыкальном отношении оформить учебные занятия в любом танцевальном жанре и на любом этапе обучения танцевальному искусству. В связи с этим я кроме классического танца, на котором основывается все хореографическое искусство, изучила специфику народно-сценического танца, модерна, современного танца (у современного танца так же есть своя терминология). А так же возрастные особенности  детских групп.

В-четвертых, концертмейстер работает в ансамбле с танцорами. Правильная работа в ансамбле – необходимое в концертмейстерской практике качество. Концертмейстер должен способствовать развитию активности музыкального восприятия детей, включению их в процесс сотворчества.

Внимание  концертмейстера –  внимание многоплоскостное. Оно распределятся не только между двумя собственными руками, но и относительно танцоров. В каждый момент исполнения важно, что и как делают пальцы, как работает педаль, что в данный момент делают дети, что требует педагог, где помочь движению темпом, акцентом, динамическими оттенками и т.д.

Нужно постоянно держать в поле зрения весь класс.

Во время исполнения нужно учитывать и разные физические способности воспитанников. Особенно это важно тогда, когда одно и тоже движение воспитанники выполняют по одному. Здесь выступает проблема темпового соответствия хореографического исполнения и его музыкального сопровождения. У каждого ребенка свой личный темп, который обусловлен вескими причинами. У одного воспитанника, скажем, небольшой прыжок, невелика устойчивость. У другого, наоборот, великолепный апломб (равновесие), природная способность к высокому прыжку. Выполняя одно они не могут выполнять его одинаково. Следовательно, должна отличаться и звуковая наполненность каждой партии. Дело не в том, что первому нужно играть быстрее, а второму медленнее. И тот и другой темп могут быть неудобными для воспитанников. Речь идет о наличии микродоз в отклонениях от оптимального темпа, о тех тончайших, почти неуловимых градациях, которые присутствуют в исполнении каждого танцора.

Музыкальное развитие на уроках хореографии осуществляется при помощи определенных методов и приемов. Первоисточником получения знаний является сама музыка, только она пробуждает «музыкальные» чувства человека. В начале идет работа по накоплению опыта слушания музыки. Вторым источников получения знаний – является слово педагога и концертмейстера, которое приводит к пониманию и восприятию музыкального образа конкретных музыкальных произведений. Третьим источником является непосредственно музыкально-танцевальная деятельность самих детей.

Задачи  концертмейстера:

Первостепенной задачей концертмейстера на занятиях хореографии является музыкально-ритмическое воспитание.

Музыкально-ритмические движения – вид деятельности, в основе которого лежит моторно-пластическая проработка музыкального материала.        Музыкально-ритмическая деятельность детей имеет 3 взаимосвязанных направления:

обеспечивает музыкальное развитие и включает развитие музыкального слуха;

усвоение музыкальных знаний;

формирование умений подчинять движения музыке.

Музыкально-ритмическая деятельность дает правильные двигательные навыки, обеспечивает формирование умения управлять движениями тела. Значит, необходима база знаний, умений и навыков. Хореографическую базу воспитанникам дает педагог-хореограф, а музыкальную – концертмейстер. Эта цель может быть достигнута благодаря созданию условий разнообразной деятельности для музыкального развития детей .

Нужно в непринужденной игровой форме объяснить детям, что такое музыкальная фраза, что она состоит из тактов, а такты имеют свой счет: 2/4, 3/4, 4/4. Что такое ритм, мажор, минор…

Элементы музыкальной грамоты, которые изучаем в игровой форме:

характер музыки (веселый, грустный, спокойный, торжественный);

понятие темпа;

жанр музыки (марш, песня, танец);

динамические оттенки (тихо, громко);

метроритм;

паузы;

сильные и слабые доли;

музыкальные регистры;

понятие музыкального предложения

Метроритм: прохлопывание ритмических рисунков.

Движения под музыку способствуют усилению эмоционального воздействия музыки, помогают прослеживать развитие художественного образа.

ТАНЕЦ – создание художественного образа под музыку. Получается, что роль концертмейстера в этом процессе очевидна. Он должен подобрать музыкальный материал так, чтобы музыка соответствовала образу.

У детей хорошо развито воображение.

Задача занятий – воспитывать у детей умение слушать музыку, соединять танцевальные движения с музыкой, прививать любовь к музыкальному движению, уметь свободно двигаться под любую музыку, готовить из детей чутких слушателей, а затем и исполнителей, черпающих в музыке вдохновение, радость, поддержку, пробуждать в них творчество. Музыкальное развитие на уроках хореографии осуществляется при помощи определенных методов и приемов. Первоисточником получения знаний является сама музыка, только она пробуждает «музыкальные» чувства человека. Поначалу идет работа по накоплению опыта слушания музыки. Вторым источников получения знаний – является слово педагога и концертмейстера, которое приводит к пониманию и восприятию музыкального образа конкретных музыкальных произведений. Третьим источником является непосредственно музыкально-танцевальная деятельность самих детей. Главная музыкальная мысль, заложенная в произведении – это мелодия, основа музыки. Важнейший элемент музыки – ритм. Так же характерная особенность – чередование тяжелых звуков с более легкими – это понятие метра в музыке. Темп как скорость в основе своей и в музыке, и в танце един. Все эти характеристики танцующие дети должны знать, понимать, определять. А это уже основы музыкальной грамоты. Ритм, мелодия, метр, гармония, тембр – в совокупности составляют язык музыки, и концертмейстер учит детей понимать его. Тонкое чувство восприятия музыки развивается у детей во время органичного соединения движения и музыкальной фразы (начало и окончание). Концертмейстер учит выполнению «команд»: начало мелодии – начало движения, окончание мелодии – окончание движения. Воспитывается умение укладываться в музыкальную фразу.

Особенности работы концертмейстера хореографического коллектива требуют глубоких знаний музыки и хореографии, уметь свое пианистическое искусство поставить на службу танцу.

В том, как пользоваться несметным богатством музыкальной культуры, как выбирать музыкальный материал для целей и задач каждого отдельного урока, как научить детей воспринимать музыку всем сердцем и душой – лучший советчик и помощник педагогу-хореографу – концертмейстер. Именно концертмейстер знает все, что касается музыкального произведения: относительно темпов и характера исполнения музыки. Он помогает хореографу находить правильные, вытекающие из характера музыки решения. профессия концертмейстера представляет собой самостоятельный вид искусства аккомпанемента.

Концертмейстер – это более широкое понятие, нежели рядовой аккомпаниатор. Если обязанности аккомпаниатора не выходят за рамки аккомпанирования, музыкального озвучивания занятия с помощью инструмента, то задачи концертмейстера включают в себя участие в решении образовательных и воспитательных задач, содействие развитию эмоционально-творческого потенциала воспитанников и формирование их эстетического вкуса. Пианиста-концертмейстера музыканты других специализаций заменить не могут.  Концертмейстерская деятельность всегда рассматривается с практической точки зрения, особенно в хореографии.

Музыку для сопровождения танцевальных упражнений необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, не эмоциональному выполнению упражнений танцующими. Не желательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание учащихся, не способствует усвоению и запоминанию ими движений.

Музыкальное развитие на уроках хореографии осуществляется при помощи определенных методов и приемов. Первоисточником получения знаний является сама музыка, только она пробуждает «музыкальные» чувства человека. В начале идет работа по накоплению опыта слушания музыки. Вторым источников получения знаний – является слово педагога и концертмейстера, которое приводит к пониманию и восприятию музыкального образа конкретных музыкальных произведений. Третьим источником является непосредственно музыкально-танцевальная деятельность самих детей.

МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКОЙ

Музыкальная педагогика - область музыкальной культуры, обеспечивающая ее сохранение и развитие. Основные задачи музыкальной педагогики состоят в передаче от поколения к поколению всей совокупности музыкального опыта - специфических знаний и навыков, обеспечивающих слушание, исполнение и создание музыкальных произведений. Она развивает музыкальные способности, формирует ценностные ориентации. В задачу музыкальной педагогики входит также формирование у музыкантов понимания функций искусства, его места в общественной жизни и в культуре в целом. Наконец, музыкальная педагогика включает в себя этический момент: она воспитывает в каждом музыканте отношение к своим коллегам и к самому себе как к деятелю музыкальной культуре. Понятие музыкальной педагогики имеет два аспекта. С одной стороны, это практическая деятельность по музыкальному воспитанию и обучению. С другой стороны, это наука, изучающая данный вид деятельности, обобщающая и осмысливающая накопленный исторический опыта. Музыкальная педагогическая деятельность представляет собой органичное единство воспитания и обучения.

Под музыкальным воспитанием следует прежде всего понимать формирование музыкального эстетического чувства, воображения, художественного мышления, вкуса как механизма ориентировки в музыкальной среде и средства эстетической оценки музыки. Сюда входит также развитие музыкального слуха как инструмента, позволяющего проникать в материально-звуковую ткань музыки, постигать ее структуры. Под обучением музыке следует понимать формирование умений и навыков конкретной музыкальной деятельности, связанной прежде всего с исполнением и сочинением музыки, а также сообщение знаний о музыке и музыкальной культуре. Обучение музыке, составляющее задачу музыкального образования, ориентировано, в основном, на подготовку музыкантов-профессионалов.

Теоретическое знание, получаемое музыкально-педагогической наукой, используется в практической работе для обоснования содержания и форм обучения, выбора соответствующих его задачам методов, для оптимальной организации учебного процесса. Вместе с тем музыкально-педагогическую деятельность можно считать своеобразным видом искусства, требующим от учителя не только глубоких знаний, но и яркой индивидуальности, проявлений творческой интуиции и психологического чутья. Это необходимо как для постижения содержания музыкального произведения, так и для творческих контактов с учащимися, которые могут осуществляться лишь при условии личностной эмпатии, совместного художественного переживания. Значение отмеченных моментов для музыкальной педагогики особенно велико, поскольку они совпадают с коренными признаками музыкальной одаренности, имеющей, как известно, коммуникативную природу.

В целом музыкальная педагогика может рассматриваться как часть эстетического воспитания. Поэтому актуальной представляется разработка общих основ художественной педагогики, применимых ко всем формам профессионального художественного образования, а также к общехудожественному воспитанию молодежи. Если же обратиться к внутреннему строению музыкально-педагогического процесса, то в нем нужно выделить три взаимосвязанных компонента: формирование личности музыканта, его художественно-эстетическое и профессионально-техническое воспитание. В центре этой триады стоит художественное воспитание.

Музыкальность будущего танцовщика слагается как бы из трех взаимосвязанных меду собой исполнительских компонентов.

Первый компонент- это способность верно согласовывать свои действия с музыкальным ритмом.

Известно, что каждое музыкальное произведение имеет свой ритм, средствами измерения и сознания которого является метр - строения музыкального такта, и темп-степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения, что каждое танцевальное произведение всегда строго следует ритму музыкального произведения, а это во многом определяет динамику развития и характер сценического действия.

Поэтому необходимо обращать особое внимание на то, чтобы музыкальный ритм воспринимался учащимися не как простой механически точный счет долей времени, а как выразительный компонент танца. Разумеется, вначале учащиеся должны хорошо освоить простейшие музыкальные и хореографические ритмы размером на 2/4 и 4/4, затем более сложные: на 3/4, 6/8 и т.д., постепенно переходя от медленных темпов к быстрым и к усилению динамики исполняемых упражнений, что будет способствовать воспитанию более чуткой, художественно верной связи музыки и танца.

Второй компонент музыкальности- это умение учащихся сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему- мелодию, художественно воплощать ее в танце.

Известно, что содержания каждого музыкального произведения распознается по теме- мелодии. которая способна своим выразительным звучанием передать самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамически и тембровыми особенностями. Каждый танец стремится раскрыть тему музыкального произведения, определяя тем самым образ, характер и суть сценического действия. Следовательно, музыкальная тема должна восприниматься учащимися не отвлеченно и параллельно, а художественно, как единое целое.

Способность внимательно и верно чувствовать музыку, увлекаться ее содержанием необходимо воспитывать с первого года обучения, как только ученики твердо встанут на ноги, хорошо усвоят исполнительские приемы своих экзерсисов как у станка, так и на середине зала. Работу эту надо развивать и развиваться постепенно, но не вообще, а в самой теснейшей связи с освоением техники танца.

Умение слушать музыкальную тему во время сильнейшего физического и нервного напряжения свидетельствует об истинном мастерстве танцовщика. Прервать внутреннюю связь с музыкальной темой- значит уйти от осмысленного действия только в технику.

Если учащиеся в момент предельного психофизического утомления стремятся активно слушать музыку, сохранять устойчивость и точность движения, сильно, свободно и эластично выполнять большие сложные прыжки, заноски, вращения и т.д. значит, они овладевают подлинным мастерством театрального танца. Следовательно, уходить от четкого и ясного восприятия музыкальной темы в учебной работе не следует- это профессиональный просчет.

Третий компонент музыкальности- это умение учащихся внимательно вслушиваться в интонацию музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески увлеченно воплотить их звучание в пластике танца. Словом, музыка и хореография должны стать для ученика единым объектом его внимания во всех отношениях.

Практика советского балетного театра, убеждена в том, что умение верно чувствовать и свободно отображать интонацию музыки в танце должно воспитываться у учащихся так же, как верное чувство ритма и понимание темы. Можно уметь ритмично танцевать, тонко и верно воспринимать содержание музыкальной темы, но не уметь или не достаточно уметь отобразить ее интонации в своих действиях. Поэтому не только что, но и как говорит музыкальная тема, ученик должен воспринимать одновременно на уроках классического танца.

Следовательно, не надо бояться появления у учащихся музыкально- пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление "холодной" техники движения, автоматизма, монотонности.

Воспитание музыкальности не нуждается в какой-либо новой или особой системе. Необходимо только неустанно прививать учащимся умение техники танца и творчески воспринимать содержание музыки как художественного компонента танца, как образный мир человеческой мечты, как высокую, как живое творческое начало, актерское вдохновение.

|  |  |
| --- | --- |
| Образ музыкального произведения и особенности его воплощения в связи с |  |
| профессиональными типологическими различиями музыкантов-исполнителей .... |  |

История развития музыкальной психологии с позиции комплексного подхода

Появление музыкальной психологии Е. В. Назайкинский связывает с выходом труда немецкого физика и физиолога Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», в котором анализируются не только культурологические, психофизиологические механизмы музыкального слуха, но и некоторые закономерности исторической эволюции ладогармонической системы, музыкального мышления в целом. В своем труде Г. Гельмгольц ответил на многие вопросы, связанные с проблемами восприятия и творчества, способностей, что дало толчок развитию почти всех направлений музыкальной психологии. Потребностями теоретического обобщения художественных и психологических законов музыкального слуха и музыкального мышления была детерминирована научная деятельность музыковеда Г. Римана, на которого огромное влияние оказал эмпиризм Г. Гельмгольца. Рационалистическая направленность теоретического мышления Г. Римана заставила его искать объективные законы музыкального искусства в связи с отношением его к окружающей действительности. Уже в ранних работах он пытался обнаружить параллели между теоретической базой музыкального творчества и достижениями психологии, акустики, физиологии. В поздних же работах он стремится к созданию такой теории, которая бы отражала «надстилевую логику музыкального мышления», опираясь не только на историческое и теоретическое музыкознание, но и в широкой степени на философию и психологию. Хотя рационализм в теоретическом музыкознании, который представлял Г. Риман, был так же односторонен, как и эмпиризм, не раскрывал отношения субъекта к действительности через музыкальное искусство, именно в рамках этого направления сформировалась первая целостная система научных музыкально-теоретических представлений, которая синкретически включала достижения психологии и воплотила остро выраженную потребность в психологическом обобщении многих закономерностей музыкального искусства и музыкальной практики. Эта потребность еще более ярко ощущалась в сфере педагогики. В конце XIX века во многих странах мира (например, в Германии, Англии, США) получает огромную популярность так называемая экспериментальная педагогика, которая пыталась найти новые методы изучения ребенка путем психологического эксперимента. В практике музыкального обучения идеи экспериментального обучения нашли выражение в бурно развившемся впоследствии тестологическом направлении. Таким образом, как в рамках теоретического музыкознания, так и в рамках музыкальной практики во второй половине XIX в. отчетливо наметилась тенденция использования достижений психологической науки. Этому, бесспорно, способствовало и взаимовлияние различных наук. Продуктивное сближение логики, психологии, физиологии позволило Г. Гельмгольцу открыть дорогу новому междисциплинарному направлению в музыкальной психологии, синтез музыкальнотеоретических и социально-психологических представлений позволил Г. Риману предвосхитить родившийся позже историко-диалектический подход к анализу музыкальных явлений. Однако на заре своего рождения музыкальная психология не была вполне самостоятельной отраслью науки, как, впрочем, и психология в целом. Знание психологических законов ощущений, восприятия, мышления применялось непосредственно для раскрытия особенностей музыкальной деятельности. Физиологи и психологи обращались к сфере музыки иногда лишь для подтверждения на музыкальном материале некоторых общих закономерностей своих наук. История развития музыкальной психологии красноречиво свидетельствует о том, что она имеет и свой предмет, и свои методы исследования. Предметом изучения этой науки в первую очередь являются психологические закономерности музыкального восприятия и творчества. Если на заре развития музыкальной психологии и восприятие, и творчество исследовалось лишь с позиции господствующих в общей психологии направлений (атомизма, гештальтизма), собственно музыкально-психологические исследования вскрывали сущность специфических и неповторимых в других видах деятельности музыкальных явлений. Пионером подлинно музыкально-психологического подхода к анализу музыкальных явлений был швейцарский музыковед Э. Курт. Он впервые в истории развития музыкальной психологии отдифференцировал две самостоятельные отрасли — тонпсихологию, исследующую элементарные слуховые явления, которая была объектом внимания его предшественников, и собственно музыкальную психологию, показав на материале анализа проблемы восприятия музыки специфику ее предмета, связанного с изучением музыки как феномена культуры, функционирующего в сознании человека. Тонпсихология, изучающая нижние этажи психики, по мнению Э. Курта, является базисом музыкальной психологии, рассматривающей верхние этажи психики, связанные с постижением социально-исторических пластов музыкальной культуры, которые традиционно входили в компетенцию эстетики. Э. Курт убедительно отстоял право на существование музыкальной психологии как самостоятельной отрасли знаний, дав отпор представителям так называемой психологической эстетики Г. Аншютцу, Л. Мейеру, К. Пратту. Основываясь на результатах экспериментальных исследований в области гештальтпсихологии, Э. Курт не ограничился лишь применением ее закономерностей в сфере музыки, вскрыв психологическую специфику процесса целостного музыкального восприятия и переживания. Однако будучи непсихологом, он использовал для описания психологических механизмов восприятия понятия физики (силу, пространство, материю), интерпретируя их в духе идеализма, рассматривая музыку как объективную духовную структуру. Философским рассуждениям он противопоставил конкретные эмпирические факты. Последователь Э. Курта А. Веллек назвал его гениальным импровизатором от психологии, указавшим пути естественного скрещивания теоретического музыкознания с музыкальной психологией. А. Веллек еще более глубоко раскрыл содержание предмета музыкальной психологии как раздела психологии культуры в отличие от тонпсихологии как специального ответвления психологии ощущений. Музыкальной психологии он отводит центральное место в системе музыкознания. А. Веллек наполнил предмет музыкальной психологии социальным содержанием.

Центральная для Э. Курта проблема превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ впоследствии диалектически зазвучала в трудах В. В. Асафьева.

Показывая перспективы социально-исторического решения перекрещивающихся на полях социологии, эстетики и психологии проблем. Даже такое общепсихологическое понятие, как синестезия, он анализирует с историко-социальной точки зрения, вскрывая типы социально обусловленных зрительных ассоциаций, вызываемых музыкой различных стилей, например, чувственно-ассоциативный, «красочный» тип синестезии, характерный для музыки барокко и романтизма, рассудочно-абстрактный, «некрасочный», характерный для музыки ренессанса и классицизма. А. Веллек пытается вывести специфические законы музыкального творчества и восприятия, анализируй психологические механизмы слышания музыкального времени, полифонии, оценки «шагов аккордов», выделяя вертикально-аналитический, горизонтально-синтетический и другие типы слушания. В свое время получил популярность так называемый «закон парсимонии» Веллека, согласно которому слышимое в данный момент является результирующей составляющей обобщения предыдущего и прогноза последующего звучания. Количество таких законов и закономерностей в музыкальной психологии увеличивалось в геометрической прогрессии в 30—60годы благодаря бурному росту музыкальной психологии: одна за одной публикуются работы с названием «музыкальная психология» или «психология музыки»: Р.Мюллера-Фреенфельса(1936), К. Сишора (1936), Д. Марселя (1937), Ч. Диз-ренсаи X. Фаина (1939), М. Шена (1940), Г. Ревеша (1946), Р. Ландина (1953), Г. Когни (1956), 3. Бимберга (1957) и др. Однако, как справедливо подчеркнул Гулио Когни [363], выступая в 1956 г. на международном конгрессе в Вене, авторы многих трудов, например, М. Пило, Г. Ревеш, рассматривают собственно музыкально-психологические вопросы лишь побочно, так как они являются психологами, а не музыкантами, напротив, работы многих музыкантов не отличаются глубиной психологического анализа, например, А. Копленда, Л. Стоковского и др. Глубокое взаимопроникновение и синтез музыки и психологии мы обнаруживаем в монографиях Б. М. Теплова, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского. Б. М. Теплов, К. А. Рамуль подчеркивают трудности организации музыкально-психологических исследований, требующих от специалистов глубоких знаний в двух областях.  Огромное количество специальных музыкально психологических методов было разработано в рамках тестологического направления. Многие оригинальные музыкально-психологические тесты предназначены для диагностики не только отдельных способностей, но и их специфических системных координации, формирующихся лишь в музыкальной деятельности, таких, например, как «слышание глазами» или «видение нотного текста слышимой музыки». Поскольку восприятие музыки является одной из важнейших психологических проблем и видом деятельности, общим для композиторов, исполнителей, слушателей, большинство российских исследователей выделяет психологию музыкального восприятия в качестве самостоятельного раздела музыкальной психологии. Музыкальную психологию интересуют не только закономерности восприятия отдельных музыкальных жанров (инструментальных, театральных, массово-бытовых, прикладных), специфические особенности активных или пассивных форм слушательской деятельности, в том числе так называемого комитатного (сопутствующего) восприятия, но и социально-психологические аспекты восприятия музыки в условиях опосредованных форм общения исполнителя со слушателями (радио, телевидение, грамзапись и др.), психологические механизмы восприятия музыки композитором, исполнителем, музыкальным критиком. К сфере проблематики психологии музыкального восприятия относятся вопросы интегрированности и дифференцированности, адекватности музыкального восприятия. Важной задачей является анализ специфики проявления в музыкально-слуховой деятельности общепсихологических механизмов и свойств восприятия и переживания: апперцепции, константности, обобщенности и др. Как известно, музыка находит широкое применение в промышленности как один из факторов, активизирующих протекание психической и физиологической деятельности, ее активно используют в медицине как психотерапевтическое средство, во многих странах мира, например, в Голландии, Дании, Исландии, Испании, Норвегии, Финляндии и др. даже существуют общества музыкотерапевтов . Специальные программы слушают космонавты вовремя выполнения трудной работы в космическом пространстве. Наконец, музыка сопровождает человека в быту: в транспорте, на предприятиях торговли, в местах отдыха в качестве «фона» или «звукового интерьера». Важную роль ей отводят в современных обрядах, связанных с рождением ребенка, бракосочетанием, достижением совершеннолетия, когда, например, в странах Балтии подростки переступают порог «Храма Юности». Бесспорно, решение прикладных аспектов функционирования музыки является одной из частных практических задач музыкальной психологии, которая является предметом пристального внимания представителей различных наук и сфер деятельности: промышленности, медицины, торговли, питания, быта, культуры. Эти задачи психология музыкального восприятия решает в содружестве с другими разделами музыкальной психологии. Например, к числу средств музыкотерапии относят не только пассивное восприятие музыки, но и ее исполнение (групповую «вокало-терапию», хоровое пение, игру на музыкальных инструментах и даже рисование под музыку — «музыко-рисование»), двигательную драматизацию под музыку, являющуюся синтезом музыки, движения, драматического и речевого выражения. Поэтому специалист в области музыкотерапии должен глубоко разбираться в вопросах психологии музыкального творчества. Прикладные аспекты применения музыки музыкальная психология исследует при опоре на достижения в области психологии труда, социальной, медицинской психологии, психотерапии и других наук. Сферы прикладного применения музыки помимо жанрового разнообразия, представленного в схеме, следует, на наш взгляд, в функционально-психологическом отношении рассматривать в двух направлениях. Первое связано с задачами преднамеренного воздействия на человека, повышения его работоспособности, улучшения психического и физического состояния, создания необходимого эмоционального настроя. Второе имеет отношение к использованию музыки в системе новых синтетических форм бытования искусства, например, в представлениях «Звук и Свет», светомузыкальных композициях, в которых музыка, являясь равноправным компонентом «слухо-зрительной полифонии», оказывает художественное воздействие на человека в отличие от «фоновой нагрузки» в условиях, например «эстетизации звуковой среды», применения в качестве «звукового интерьера» при восприятии произведений изобразительного искусства, архитектуры. Безусловно, функциональные механизмы воздействия музыки в обоих случаях тесно взаимосвязаны. Как справедливо подчеркивает Ю. А. Цагарелли, прикладная музыка, в том числе используемая в промышленности, медицине всегда несет художественное начало, к сожалению, не учитываемое многими психотерапевтами. С другой стороны, например, «пространственная музыка», становясь неотъемлемой частью зрелищного светомузыкального представления, оказывает и «неспецифическое» — функциональное воздействие на человека, изменяя его психическое состояние. Кроме того светомузыка, существуя в качестве самостоятельного направления1, используется успешно и в терапевтических целях. Второе направление прикладного применения музыки тесно связано с психологией музыкального творчества, психологией искусства в целом, театроведением, теорией архитектуры, живописи, эстетикой, техническими науками и другими отраслями знания (Б. М. Гамалеев, Л. В. Дычко, А. Правдюк). Психология музыкального восприятия в целом неразрывно связана в первую очередь с теоретическим музыкознанием. Во многих музыковедческих по направленности и музыкально-психологических по содержанию трудах анализируются междисциплинарные проблемы этого раздела, такие, как закономерности восприятия речевой и музыкальной интонации, психологические особенности музыкального языка в связи с его направленностью на слушателей. Музыковеды успешно используют концептуальный аппарат и методы современной психологии и при исследований закономерностей творческого процесса, социально-исторических закономерностей эволюции музыкального мышления. К работам такого рода можно отнести исследования Ф. Г. Арзаманова, И. А. Барсовой, А. Е. Климовицкого, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, М. С. Старчеус, М. Е. Тараканова и др. Эти работы содержат богатейший эмпирический материал для другого раздела музыкальной психологии — психологии музыкального творчества, который в свою очередь дифференцируется на психологию сочинения и психологию исполнения музыки. Выявляя специфические закономерности музыкально-творческой деятельности, каждый из подразделов призван вскрыть особенности первичного (композиторского) и вторичного (исполнительского) творчества. Психологические закономерности возникновения и воплощения творческого замысла, психологические особенности организации творческого процесса, взаимодействие интеллектуального и эмоционального начала в творческой деятельности, психологическая специфика профессионального и самодеятельного творчества, роль индивидуально-типологических особенностей личности в решении творческих задач — эти и другие проблемы являются предметом психологии музыкального творчества. Если психологию творчества композитора интересуют в первую очередь закономерности сочинения музыки как процесса, психология исполнительского творчества исследует не только процесс творческой работы инструменталиста, певца, режиссера музыкального спектакля, дирижера, но и проблемы творческой интерпретации на сцене. Проблемы психологической подготовки к публичному выступлению психология исполнительского творчества исследует в тесном содружестве с социальной психологией, психологией искусства, театральной психологией, педагогической психологией и музыкальной педагогикой.

Психология музыкального воспитания и обучения изучает психологические вопросы управления процессом музыкального обучения и воспитания, исследует проблемы диагностики музыкальной одаренности, формирования и развития способностей, специальных умений и навыков, необходимых для сочинения, исполнения, слушания музыки, рассматривает вопросы взаимоотношений между педагогом и учащимся, дает рекомендации по психологической подготовке музыкантов к концертно-конкурсной деятельности. Психология музыкального воспитания и обучения, являясь разделом музыкальной психологии, обогащает ее новыми материалами, поскольку психические процессы, состояния и свойства личности выступают в яркой и развитой специфической форме в условиях музыкального обучения. Психология музыкального обучения и воспитания имеет много общих проблем со всеми разделами музыкальной психологии и другими науками, в первую очередь будучи тесно связанной с музыкальной педагогикой, которая формулирует принципы, исследует формы и методы музыкального обучения и воспитания. Многие междисциплинарные психолого-педагогические проблемы можно решить лишь комплексно — коллективными усилиями ряда наук. Например, проблемы формирования слуха можно успешно изучать лишь на основе использования данных музыкальной педагогики и психологии, общей и возрастной физиологии, акустики и других наук. Проблемы психологической подготовки к коллективной творческой деятельности не могут быть решены без опоры на социально-психологические исследования. Психология музыкального обучения и воспитания, заимствуя достижения в этой области, призвана раскрыть психологические условия формирования и воспитания качеств личности, необходимых для совместной исполнительской деятельности, психолого-педагогические проблемы управления музыкальными коллективами. Учитывая исключительную важность и всеобъемлемость категорий «деятельность», некоторые ученые даже называют прикладные отрасли психологии психологией соответствующего вида деятельности, например, психология «спортивной деятельности», «психология деятельности космонавтов». Исследуя психологические закономерности музыкального творчества и восприятия, музыкальная психология имеет дело не только с индивидуально-неповторимыми особенностями личности композитора, исполнителя, слушателя, но и ориентируется в первую очередь на социально-значимые свойства и характеристики человека. Психические процессы, свойства личности, психические состояния, составляя общепсихологическое основание для изучения человека как субъекта различных видов музыкальной деятельности, могут быть всесторонне исследованы лишь в зеркале «сравнительной общественной ценности» — с позиции раскрытия закономерностей определенного образа жизни, законов функционирования определенной общественной культуры. Ключ к познанию этих закономерностей дает философия, вооружая ученых методологией, системой научных понятий. Эстетика, будучи составной частью философии, вооружает музыкальную психологию знанием наиболее общих законов эстетического отношения человека к действительности, исследуя природу искусства, художественного творчества и восприятия, механизмы отражения в сознании людей эстетических ценностей: прекрасного, возвышенного, трагического, комического и др. Психология не может раскрыть закономерности восприятия и переживания музыки, не поняв диалектику эстетического-художественного, не рассматривая музыку как эстетическую ценность, вызывающую пристрастно-эмоциональное отношение человека. Психологические закономерности создания композитором музыкального произведения невозможно понять, не учитывая общих исторических закономерностей художественного процесса в целом. Хотя эти закономерности исследуются также теоретическим и историческим музыкознанием, эстетика выполняет роль координатора наук об искусстве, являясь общей теорией искусств, рисующей картину историко-художественного процесса в сравнении и взаимосвязях с социально-историческими процессами в жизни всего общества. Для социологии искусства законы протекания художественного процесса также лишь специфическая разновидность действующих в обществе закономерностей. Музыкальная социология изучает структуру и формы музыкальной жизни общества, особенности музыкальных коммуникаций, социальные функции музыки и музыкантов и формы их осуществления в различных социальных системах, социальные условия формирования вкусов, потребностей, ценностных ориентации, «музыкального поведения» разных социальных групп, деятельность различных социальных институтов, связанных с производством, распространением, потреблением музыки в обществе. Музыкальную социологию, в отличие от музыкальной психологии, восприятие музыки интересует не с точки зрения его зависимости от индивидуальных особенностей субъекта слушательской деятельности, а в связи с социальными характеристиками человека: его социальной принадлежностью, уровнем образования, ценностными ориентациями и др. Музыкальная социология выявляет связи и взаимовлияния между созданием, исполнением и интенсивностью распространения музыки. Творчество также интересует музыкальную социологию в социальном контексте, в зависимостях от процессов потребления. Музыкальная социология не является лишь теоретической наукой, хотя общесоциологическая теория, как и эстетика, является для исследователей в области музыкальной психологии методологической платформой. Музыкальная социология опирается на материалы широких сравнительно-статистических исследований, которые позволяют ученым научно анализировать, обобщать и прогнозировать состояние и перспективы развития музыкальной культуры, определять критерии ее социальной эффективности, формулировать критерии культурного и художественного прогресса и управлять этими процессами в обществе. Биологических наук. Не ставя перед собой задачу всестороннего анализа междисциплинарных связей музыкальной психологии с другими науками, автор лишь стремился привлечь внимание читателя к вопросам комплексного изучения субъекта музыкальной деятельности в системе современного человеко-знания.

В последнее время психологи более пристально относятся к обсервационным методам — наблюдению и самонаблюдению, которые особенно ценны для исследователей процессов творчества и восприятия. Действительно, даже самые «объективные» психофизиологические показатели мало что дадут, например, исследователю проблемы эмоций в художественной деятельности без учета «субъективных» моментов: психофизиологические изменения настолько многообразны, что исследователь не может говорить о физиологических коррелятах простейших или однородных эмоций, дифференцируя физиологические признаки положительных или отрицательных эмоций лишь на основе аппаратурной регистрации, не говоря уже о таких сложных психических состояниях, каким является, например, состояние творческого вдохновения или «эстрадное волнение», синтезирующее многообразные эмоциональные явления.

Список литературы:

1. Ваганова А.Я. «Основы классического танца». Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» - СПб.: Издательство «Лань», 2001.
2. Виноградов О., Боярчиков Н., Мессерер А., Сергеев К., Кондратьева М., Семенов В., Комлева Г. Концертмейстер в балете – профессия или место работы. //Советский балет. М., «Известия», 1988. Мироедова М.И. Перспектива профессионального роста концертмейстера хореографии. //Дополнительное образование, 2000. № 9.
3. Музыкальная палитра. Журнал. Выпуски № 3 (6), 2001 г., №4 (25), 2005 г., № 5 (26), 2005 год.
4. Смирнов М. Решение в наших руках. Архипова М. Есть реальные результаты. И еще раз о профессии концертмейстер балета. //Советский балет. М., «Известия», 1989. № 1.
5. Шабалина Т.Л. «Профессиональный рост концертмейстера хореографии». Обобщение педагогического опыта. – Кирово-Чепецк, 2006.
6. «Концертмейстерство – музыкальная творческая деятельность». Музыка в школе.
7. В.И. Петрушин «Музыкальная психология». М. «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».
8. Н.Крючков «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» Л.1991г.
9. Т.И.Смирнова «Интерпретация» Воспитание искусством или искусство воспитания». М.2001
10. Л.А.Баренбойм «Фортепианная педагогика». Классика XXI. Москва 2007.
11. Воронина В.В «О методах преодоления волнения», Сборник материалов об организации учебного процесса в современной музыкальной школе. - С.-П., Композитор, 2004)
12. Н.Перельман «В классе рояля» Классика XXI. Москва 2007.
13. 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. .