

УДК: 784:9:786.2

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ПЕВЧЕСКИМ ГОЛОСОМ

кандидат искусствоведения, Краснощек Е.Ю.

Харьковская Гуманитарно-педагогическая академия, Украина,
Харьков

Розглянута функція піаніста-концертмейстера в ансамблі з «носієм вокального голосу» (соліст-вокаліст, хор), визначено етапи становлення підсумкової виконавської версії від першого ознайомлення з текстом до концертного виступу. Такі форми роботи співвіднесені з сучасними тенденціями у вітчизняній педагогіці, зокрема, в навчальних курсах «Концертмейстерська майстерність» та «Акомпанемент» вищих музичних навчальних закладів. Виокремлені етапи підготовки зі студентами виконавської інтерпретації камерно-вокального твору і хорового твору з вокальним solo, що є відображенням індивідуального підходу автора до проблеми роботи піаніста-концертмейстера як результату тривалої практичної діяльності.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, концертмейстерська майстерність, ансамбль, партитура, інтерпретація, solo, драматургія, інтонування.

Рассмотрена функция пианиста-концертмейстера в ансамбле с «носителем певческого голоса» (солист-вокалист, хор), определены этапы становления итоговой исполнительской версии от первого ознакомления с текстом до концертного выступления. Данные формы работы соотнесены с современными тенденциями в отечественной педагогике, в частности, в учебных курсах «Концертмейстерское мастерство» и «Акомпанемент» высших музыкальных учебных заведений. Представленные этапы

подготовки со студентами исполнительской интерпретации камерно-вокального сочинения и хорового произведения с вокальным solo являются отражением индивидуального подхода автора к проблеме работы пианиста-концертмейстера как результата длительной практической деятельности.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, концертмейстерское мастерство, ансамбль, партитура, интерпретация, solo, драматургия, интонирование.

The function of the pianist and accompanist in ensemble with "singing voice owner" (soloist, chorus) is considered, defined the stages of establishing final performance version from the first getting know the text to the concert performance. These forms of work related to modern trends in native Pedagogy, in particular, the training courses "Skill of concertmastership" and "Accompaniment" in higher musical educational establishments. Proposed system of training with students performing the interpretation of Chamber vocal compositions and choral works with the vocal solo is a reflection of the individual approach to the issue of the author's work of pianist and accompanist as the result of a long practice.

Key words: pianist and accompanist, Skill of concertmastership, ensemble, score, interpret, solo, dramaturgy, intonation.

Вступление. В многогранном творческом музыкальном поле профессия концертмейстера всегда востребована. И это определяется прежде всего многофункциональностью фортепиано. Как справедливо отмечает Н. Инюточкина, «деятельность пианиста-концертмейстера пронизывает различные сферы музыкальной жизни и имеет три формы бытования: концертно-сценическую; деятельность концертмейстера в оперном классе; педагогическую» [6, с. 135].

В оперном театре до репетиционного момента с оркестром всю подготовительную работу с вокалистами, хором, балетом выполняет пианист-концертмейстер. Неслучайно Г. Нейгауз называл рояль самым «интеллектуальным» из всех музыкальных инструментов, способным охватить «самые широкие горизонты и музыкальные просторы. Ведь на нем,...можно исполнять все, что называется музыкой, от мелодии пастушечьей свирели до гигантских симфонических и оперных построений» [10, с. 82]. К слову сказать, С. Рихтера многие исследователи его творчества связывают с многолетней работой концертмейстером в Одесской филармонии, а затем и в оперном театре, где под пальцами великого мастера находило свое музыкальное воплощение бесчисленное множество оперных, симфонических и хоровых партитур.

В свою очередь Харьковская фортепианная школа является носителем особых традиций, определяемых связью фортепианного искусства как такового с концертмейстерским мастерством. Так, например, выдающийся педагог Р. Горовиц на протяжении всей жизни принимала участие в концертах в качестве концертмейстера, с блеском исполняя партию фортепиано. В стенах Харьковского Национального университета искусств им. И.П. Котляревского вот уже восемьдесят лет студенты фортепианного факультета изучают концертмейстерское мастерство как отдельный предмет. Следует назвать целую плеяду великолепных «вокальных» концертмейстеров: И. Полян, В. Мурзину, Д. Гендельман, Е. Никитскую, С. Клебанову.

Однако, в современном музыкальном мире с появлением выдающихся пианистов-концертмейстеров и развитием в университетах искусств учебного курса «концертмейстерское мастерство» функция фортепиано значительно перерастает ранее столь привычное аккомпанирующее сопровождающее значение.

Более того, данная тенденция фактически нивелирует такие понятия как «аккомпанемент» и «аккомпаниатор». Сегодня все чаще употребляет термин: «партия фортепиано», имея в виду равноправное участие пианиста в создании исполнительской интерпретации вокально-инструментального сочинения. Так, например, во Франции концертмейстер, работающий с вокалистом, имеет определенный статус, именуемый «Chef de chant» – дословно «руководитель пения». Певческий голос, как уникальное явление всего человечества, заслуживает восхищения, а творческая деятельность пианиста-концертмейстера, способствующая раскрытию этого феномена, заслуживает специального рассмотрения.

Работа концертмейстера над вокально-инструментальным произведением достаточно сложна. Она предполагает знание вокальной природы, физиологии певца; требует детального изучения концертмейстером вокальной партии, свободного владения фортепиано; навыка быстрой читки с листа, умения транспонировать и т. д. В то же время, подход к партии фортепиано как оркестровой партитуре сохраняет все свои свойства. Л. Повзун подчеркивает, что «оркестральность» классически-фортепианной фактуры требует осведомленности в конкретике тембров-регистров инструментов и певческих голосов (инструментов в теле исполнителей), которые так или иначе детерминируют специфически-клавирное звукоизвлечение» [13, с. 193]. В любой ансамблевой музыке приоритеты солирующих голосов неравнозначны. Как правило, функцию solo выполняет одна из групп инструментов. В работе же с солистом этот приоритет заявлен композитором априори.

Существует несколько аксиом, которых должен придерживаться каждый концертмейстер.

- Никогда партия фортепиано не разбирается и не учится без ознакомления с другими партиями ансамбля.
- Концертмейстер никогда не поступает художественным образом ради демонстрации своих технических возможностей.
- В ансамблевой игре концертмейстер никогда не соревнуется с солистом и не позволяет себе «перекрывать» солиста в угоду собственного эго. Л. Повзун подчеркивает, что «в поиске необходимых способов может быть лишь натренированный слух концертмейстера, его художественный потенциал и творческая энергия» [13, с.203].
- Концертмейстер не «прячет» фортепианную партию за партией солиста. Его роль – помочь, поддержать партию solo, удержать форму произведения.
- Концертмейстер выполняет функцию дирижера. И этот принцип является самым важным! На первый план работы концертмейстера выходит не столько сопровождающая, сколь его направляющая роль (по Л. Повзун, функция «координатора музыкальных событий») [13, с. 192].
- Концертмейстер видит «третью строчку». А именно: в нотном тексте охватывает взглядом партию солиста.
- Концертмейстер мыслит на опережение, то есть в произведении заранее подготавливает каждую новую фазу драматургического развития целого.
- Агогика партии фортепиано подчинена прежде всего вокальной фразе певца. Кроме темповых сдвигов, заявленных в тексте композитором, работа с певцом требует особого внимания к моментам взятия дыхания и движению в технически сложных для голоса фрагментах.

При таком объеме задач, поставленных перед современным концертмейстером, возникает вопрос: каким образом наиболее эффективно, продуктивно и целесообразно разобрать и интерпретировать вокально-инструментальное сочинение?

Итак, **первым этапом** работы пианиста-концертмейстера, также как и пианиста-солиста, является формирование концепции произведения. С этой целью изучается поэзия, лежащая в основе вокальной партии, намечаются смысловые ориентиры интонационной драматургии произведения в целом. Следует отметить, что с момента первого ознакомления и до итоговой исполнительской версии, вокально-инструментальное произведение формируется в совокупности всех голосов «партитуры». В том же случае, когда пианисту приходится подготовить свою партию самостоятельно, без участия солиста, ему необходимо в достаточной степени представлять и знать партию solo. Данную мысль углубляет Н. Инюточкина, справедливо указывая на то, что «удерживание в сознании музыкального целого и воссоздание его в исполнительском процессе приводит к выводу о лидирующей роли концертмейстера или его режиссирующей функции в процессе работы над произведением в классе» [6, с. 137].

Вторым этапом следует назвать изучение вокальной партии. В круг этой проблемы входят несколько задач:

- расстановка вокального дыхания. Согласно Н. Инюточкиной, «процесс дыхания в вокале, в отличие от физического процесса, сознательно регулируется. Различные художественные задачи требуют различного дыхания. В быстром темпе дыхание расходуется иначе, чем в пропевании медленной кантилены. Взятое дыхание на долгих нотах должно быть поддержано внутренним *stretto* концертмейстера.

Концертмейстер должен чувствовать запас дыхания у певца, и в связи с этим, гибко обращаться с темпом. Не нарушая логику музыкальной фразы» [6, с. 138]. Следующими задачами являются:

- изучение вокального интонирования,
- осмысление драматургии произведения в целом (смысловые вехи, кульминация, драматургические сломы),
- выявление «слов-ключей»,
- обнаружение артикуляционных трудностей и редуцирование гласных (их замена),
- выявление сложных в техническом отношении мест в вокальной партии (например, моменты длинных фраз, тесситура, подходы к «высоким нотам», трудности, связанные с темпом).

Третий этап основывается на доскональном изучении фортепианного вступления и отыгрыша в финале произведения. Именно в них пианист выступает solo, он задает тон всему произведению и завершает его, поэтому эти фрагменты должны быть особенно убедительны.

На **четвертом этапе** происходит обдумывание игры на переворотах страниц. Далеко не всегда есть возможность просить помощи у кого-то извне перевернуть страницы нот, поэтому необходим точный расчет исполнителя (выбор руки для переворота нот либо игра этого фрагмента наизусть).

Пятый этап. К аналогичной работе следует причислить выявление трудных мест у солиста и обдумывание намеренных агогических сдвигов и цезур. Н. Инюточкина подчеркивает, что «в вокальных произведениях, где на первый план выходит мелодическое начало и где музыкальная фраза зависит от слова и

дыхания, потребность в агогических отклонениях возрастает» [6, с. 137].

Шестой этап. Немаловажным аспектом начального разбора произведения является освоение метро-ритмической основы. Жесткая временная пульсация организует хаос звуков и созвучий в стройную систему, позволяющую создать форму целого. Д. Гендельман указывает на то, что «без ощущения темпо-ритма живой речи, без верно найденной естественной интонации пение превратится в механическое звукоизвлечение» [4, с.164]. Следовательно, концертмейстер не ограничивает свою работу в этом ключе только осмыслением собственной партии, но и достаточное внимание уделяет партии вокала.

Седьмой этап целесообразно посвятить следующей форме работы, слагающейся из объединения линии баса (или по возможности всей партии левой руки пианиста) и вокальной партии, играемой пианистом максимально выразительно с сохранением намеченного ранее предполагаемого вокального дыхания.

Восьмой этап. Отдельный пласт составляет работа над фразой с солистом. Концертмейстер нацеливает исполнителя на сглаживание ударных и безударных слогов, выравнивание динамики в соответствии с художественными задачами, следит за исполнением концов фраз.

Д. Гендельман подчеркивает, что «фраза вокального произведения подчинена темпо-ритму поэтической речи, который неразрывно связан с интонацией как важнейшей основой выразительности» [4, с. 164].

Только тогда, когда контур драматургической линии баса фортепиано и вокала обозначен, подходит стадия работы над фортепианной партией. Опираясь на современные принципы аккомпанирования как фактически равноправного участия в создании

художественного целого, работу на данном этапе следует осуществлять по принципу осваивания «фортепианной партитуры». В круг задач входят расстановка «системы координат» (драматургия, стиль, жанр, «вертикаль партитуры», смысловые узлы) и работа интонационного, агогического и технического характера. Немаловажными задачами пианиста-концертмейстера является выбор целесообразной аппликатуры и работа над трудными местами.

В работе концертмейстера ключевое значение приобретает интонирование в ансамблевом комплексе. По мнению Л. Повзун, «интонирование как «множественное единство» выражения становится главным вопросом всей обширной проблематики концертмейстерского искусства и важнейшим инструментом познания природы и специфики творчества концертмейстера» [13, с. 191].

«Охват» целостной формы произведения также во многом зависит от концертмейстера, который благодаря «объективному» звучанию фортепиано может и должен объединить смысловой аркой вступление и финал произведения в целом, сохранив при этом тонкую динамическую и агогическую нюансировку.

Отдельным ракурсом работы концертмейстера является исполнение его педагогической функции, касающейся работы со студентами. Подчеркнем, что не только грамотное выучивание того или иного произведения, но и целостное музыкальное воспитание молодых исполнителей входит в круг задач концертмейстеров высших музыкальных учреждений. Более того, по мнению Д. Гендельман, «концертмейстер должен с первых же уроков приучать певца слушать, любить и понимать музыкальное сопровождение» [4, с.163].

Опытный вокальный концертмейстер уделяет внимание дикции певца и владеет умением читать вокальные тексты на разных языках.

Показательно, что Т. Молчанова призывает к организации факультативных занятий по вокалу и обучению иностранным языкам (французскому, итальянскому, немецкому, польскому) для студентов фортепианного факультета, которые стремятся посвятить себя работе концертмейстера [9, с.197].

«Сотворческие задачи» пианист-концертмейстер выполняет и с руководителем хора [18, с. 126]. Особую трудность представляет собой **работа концертмейстера с хором и солистом**. Специфика данной коммуникативной формы заключается в том, что, как правило, солист «подключается» к творческому процессу воссоздания художественного целого в тот момент, когда хор и концертмейстер уже взаимодействуют в ансамбле. Несмотря на певческую природу, хоровое звукоизвлечение коренным образом отличается от сольного вокала. Разнится и момент взятия дыхания. Во-первых, хористы берут дыхание гораздо быстрее, чем солист-вокалист, более того, основой безупречного хорового пения является цепное дыхание. Ключевым же принципом искусства belcanto является глубокое дыхание и пение на опоре. Вокальная фраза солиста-вокалиста более ярко очерчена и устремлена к смысловым и интонационным вершинам. В данном контексте позволим представить несколько форм работы пианиста-концертмейстера в хоровом классе:

- индивидуальная работа концертмейстера с вокалистом. Концертмейстер разучивает хоровое произведение с вокалистом, играя хоровую партитуру максимально приближенно к агогике исполнения хора;
- концертмейстер исполняет фортепианную партию с вокалистом,

- концертмейстер работает с дирижером, играя партию вокалиста, максимально выразительно передавая на рояле моменты взятия дыхания и агогических устремлений по вокальной фразе,

- хор и солист исполняют произведение под управлением дирижера, концертмейстер играет партию фортепиано одновременно с партией солиста, максимально адаптируя момент взятия дыхания солистом и движение по вокальной фразе с устремлением к интонационным вершинам.

И, наконец, следует коснуться этапа подготовки к концертному выступлению, который складывается из двух компонентов: психологического и акустического. Именно концертмейстер сопровождает солиста на сцене, поэтому от его чуткого добросердечного отношения и вместе с тем сценической уверенности зависит общий успех. Работа над концертным выступлением в акустическом аспекте осуществляется преимущественно в том зале, в котором оно состоится. Представим две формы работы:

- игра от начала до конца в итоговом темпе с максимально «концертной подачей».
- Исполнение отдельных фрагментов, направленных на передачу тембровых красок и нюансов и установления баланса партий солиста и фортепиано.

Чередование этих двух форм способствуют достижению сценической уверенности ансамбля в целом. Далее следует заметить, что современное камерное исполнительство предполагает «театрализацию», соотносимую со стилем и концепцией произведения. Жест, движение, поклон, сам выход на сцену отрабатываются заранее, поскольку являются неотъемлемой частью концертного выступления, ибо процесс исполнения произведения на

сцене является вершиной в пирамиде подготовки исполнительской интерпретации.

Выводы. Таким образом, данное исследование, посвященное работе пианиста-концертмейстера в ансамбле с «носителем певческого голоса» (солист-вокалист, хор), определяет этапы работы над исполнительской интерпретацией от первого ознакомления с текстом до концертного выступления. Данные формы работы соотнесены с современными тенденциями в отечественной музыкальной педагогике, в частности, в учебных курсах «Концертмейстерское мастерство» и «Аккомпанемент» высших музыкальных учебных заведений.

В контексте ансамблевой игры определена направляющая, парадигматическая роль концертмейстера.

Репрезентированы некоторые формы работы в ансамблевом тандеме: хор – дирижер – солист – концертмейстер, способствующие наиболее гармоничному взаимодействию специфики вокального звукоизвлечения хора и солиста.

В данном исследовании уделено внимание психологическому аспекту подготовки к концертному выступлению, представлены формы работы на репетиционном этапе.

Поскольку профессия концертмейстера многомерна и многофункциональна, затронут воспитательный момент в подготовке будущих специалистов в данной области.

Представленные этапы подготовки со студентами исполнительской интерпретации камерно-вокального сочинения и хорового произведения с вокальным solo являются отражением индивидуального подхода автора к проблеме работы пианиста-концертмейстера как результата длительной практической деятельности.

Литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. Отд-ние, 1971. – 376 с: нот ил.
2. Благой Д. Гольденвейзер Е. В классе А.Б. Гольденвейзера / Д. Благой. Е. Гольденвейзер // Сборник статей «Уроки мастерства». – М.:Музыка,1986. – 782 с.
3. Веркина Т. Актуальное интонирование как исполнительская проблема: автореф.дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Т. Веркина. — Харьков, 2008 — 20 с.
4. Гендельман Д. Роль концертмейстера в воспитании певцов / Д. Гендельман // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. – Харків, 2003 – Вип.13. – С. 160-168
5. Зуб Г. У истоков формирования искусства аккомпанемента. Исторический аспект / Г. Зуб // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. – Харків, 2010 – Вип.28. – С. 273-285
6. Инюточкина Н. О проблемном содержании педагогического этапа работы концертмейстера с певцом / Н. Инюточкина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. – Харків: Вид-во «Стиль-Іздат», 2003 – Вип.11. – С. 135-140
7. Инюточкина Н. Становлення професії піаніста-концертмейстера / Н. Инюточкина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. – Харків: Вид-во «Стиль-Іздат», 2007 – Вип.35. – С. 76-86
8. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование / А. Малинковская // Проблемы художественного интонирования на

фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков. Очерки. – М.: Музыка, 1990. – 189 с.

9. Молчанова Т. Виховання оперного концертмейстера як одна зі складових спеціалізації студентів фортепіанного факультету в вищих навчальних закладах / Т. Молчанова // Науковий вісник: зб. наук. ст. – К., 2007 – Вип. 69 – С. 193-198.

10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. Музыка, 1967. – 319 с.

11. Перельман Н. В классе рояля / Н. Перельман. – М.: Музыка, 1975. – 95 с.

12. Повзун Л. Специфіка сприйняття музичного тексту камерних творів концертмейстером-ансамблістом / Л. Повзун // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство: зб. Наук. Пр. – Київ, 2007 – Вип. 13. – С 193-198

13. Повзун Л. «Багатоканальність» інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера / Л. Повзун // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Виконавське музикознавство: зб. Наук. Пр. – Київ, 2001 – Вип. 7. – С 191-206

14. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – М.: Советский композитор, 1981. – 229 с.

15. Руденко Н. Регина Самойловна Горовиц и ее уроки / Н. Руденко. – Киев, 2001. – 256 с.

16. Фекете О. Исполнительская концепция. Проблемы и структура / О. Фекете // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. Наук. Пр. – Харків: Вид-во «С.А.М.», 2010 – Вип.29. – С. 459-476.

17. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. - М.: Музыка, 1965. – 598 с.

18. Шатова И. Креативные и дидактические функции концертмейстера в классе хорового дирижирования / И. Шатова // Матеріали науково-творчої конференції присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Трансформація музичної освіти і культури в Україні: зб. Наук. Пр. – Одеса, 2004 –С. 120 -126

19. Шендерович Е. Фортепіанная партія в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова/Е. Шендерович // Музыкальное исполнительство: зб. Статей – М.: Музыка, 1983. –С 181 – 203.

References:

1. Asayev B. Muzykalnaya forma kak process / B. Asafyev. – 2-e izd. – L.: Muzyka, Leningr. Otd-nie, 1971. – 376 s: not il.

2. Blagoj D. Goldenveyzer E. V klasse A.B. Goldenveyzera / D. Blagoj. E. Goldenveyzer // Sbornik statey «Uroki masterstva». – M.: Muzyka, 1986. – 782 s.

3. Verkina T. Aktualnoye intonirovaniye kak ispolnitelskaya problema: avtoref.dis. na soiskaniye uchenoy stepeni kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.03 «Muzykalnoe iskusstvo» / T. Verkina. — Kharkov, 2008 — 20 s.

4. Gendelman D. Rol kontsertmeystera v vospitanii pevtsov / D. Gendelman // Problemy vzaimodii myistetstva, pedagogiky ta teorii i praktyki osvity: zb. Nauk. Pr. – Kharkiv, 2003 – Vyp.13. – S. 160-168

5. Zub G. U istokov formirovaniya iskusstva akkompanementa. Istoricheskiy aspekt / G. Zub // Problemy vzaimodii mistetstva, pedagogiks ta teorii i praktsks osvits: zb. Nauk. Pr. – Kharkiv, 2010 – Vyp.28. – S. 273-285

6. Inyutochkina N. *O problemnom sodержanii pedagogicheskogo etapa raboty koncertmeystera s pevtsom* / N. Inyutochkina // *Problemy vzaimodii mistetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity: zb. Nauk. Pr. – Kharkiv: Vyd-vo «Styl-Izdat», 2003 – Vyp.11. – S. 135-140*
7. Inyutochkina N. *Stanovlennya profesii pianista-kontsertmeystera* / N. Inyutochkina // *Problemy vzayimodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity: zb. Nauk. Pr. – Kharkiv: Vyd-vo «Styl-Izdat», 2007 – Vyp.35. – S. 76-86*
8. Malinkovskaya A. *Fortepianno-ispolnitelskoe intonirovanie* / A. Malinkovskaya // *Problemy hudozhestvennogo intonirovaniya na fortepiano i analiz ih razrabotki v metodiko-teoreticheskoy literature XVI-XX vekav. Ocherki. – M.: Muzyka, 1990. – 189 s.*
9. Molchanova T. *Vykhovannia opernoho kontsertmeistera yak odna zi skladovykh spetsializatsii studentiv fortepiannoho fakultetu v vyshchyykh uchbovykh zakladakh* / T. Molchanova // *Naukovyi visnyk: zb. nauk. st. – K., 2007 –Vyp. 69 –S. 193-198.*
10. Neihauz H. *Ob yskusstve fortepyannoi ihry* / H. Neihauz. – M. Muzyka, 1967. – 319 s.
11. Perelman N. *V klasse roialia* / N. Perelman. – M.:Muzyka, 1975. – 95 s.
12. Povzun L. *Spetsyfika spryiniattia muzychnoho tekstu kamernykh tvoriv kontsertmeisterom-ansamblistom* / L. Povzun // *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Vykonavske muzykoznavstvo: zb. Nauk. Pr. – Kyiv, 2007 –Vyp. 13. – S 193-198*
13. Povzun L. *«Bahatokanalnist» intonatsiinoho myslennia pianista-kontsertmeistera* / L. Povzun // *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Vykonavske muzykoznavstvo: zb. Nauk. Pr. – Kyiv, 2001 –Vyp. 7. – S 191-206*

14. *Rabinovich D. Ispolnytel i stil / D. Rabinovich. – M.: Sovetskyi kompozitor, 1981. – 229 s.*
15. *Rudenko N. Rehyna Samoilovna Horovits i yeye uroki / N. Rudenko. – Kiev, 2001. – 256 s.*
16. *Fekete O. Ispolnytelskaia kontseptsia. Problemy i struktura / O. Fekete // Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. Nauk. Pr. – Kharkiv: Vyd-vo «S.A.M.», 2010 – Vyp.29. – S. 459-476.*
17. *Feinberh S. Pianyzm kak iskusstvo / S. Feinberh. - M.: Muzyka, 1965. – 598 s.*
18. *Shatova Y. Kreativnyie i didakticheskiye funktsii kontsertmeistera v klasse khorovoho dirizhirovaniia / Y. Shatova // Materialy naukovotvorchoii konferentsii prysviachenoii 90-richnomu yuvileiu z dnia zasnuvannia Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni A.V. Nezhdanovoi. Transformatsiia muzychnoi osvity i kultury v Ukraini: zb. Nauk. Pr. – Odesa, 2004 –S. 120 -126*
19. *Shenderovich E. Fortepiannaia partiia v vokalnom tsykle (O rabote nad vokalnymi tsyklami Shostakovicha i Sviridova / E. Shenderovich // Muzykalnoe ispolnitelstvo: zb. Statei – M.: Muzyka, 1983. –S 181 – 203.*