

RU

## Специфика концертмейстерских компетенций пианиста в процессе работы с солистами-вокалистами

Руднева С. В.

**Аннотация.** Цель исследования – определить основные концертмейстерские компетенции, обеспечивающие высокое качество и продуктивность совместной работы пианиста с солистами-вокалистами. В статье поднимается вопрос типологии концертмейстерских компетенций, изучается роль различных компетенций в исполнительской деятельности тандема «вокалист/пианист». Их специфика рассматривается на примере работы концертмейстера над романсом П. И. Чайковского «Забывать так скоро». Научная новизна исследования заключается в систематизации и разграничении содержания компетенций. В результате исследования выявлены и определены границы следующих концертмейстерских компетенций: исполнительские (узкопрофессиональные), музыкально-теоретические, педагогические, организационные, социально-психологические. Определены перспективы реализации компетентностного подхода в концертмейстерской деятельности.

EN

## The specifics of the pianist's concertmaster competencies in the process of working with soloists-vocalists

S. V. Rudneva

**Abstract.** The purpose of the study is to identify the main concertmaster competencies that ensure high quality and productivity of the pianist's collaboration with soloists–vocalists. The article raises the question of the typology of concertmaster competencies, examines the role of various competencies in the performance of the tandem "vocalist/pianist". Their specificity is considered by the example of the concertmaster's work on the Tchaikovsky romance "To Forget so Soon". The scientific novelty of the research lies in the systematization and differentiation of the content of competencies. As a result of the research, the boundaries of the following concertmaster competencies have been identified and defined: performing (highly professional), musical-theoretical, pedagogical, organizational, socio-psychological competencies. The prospects for the implementation of a competence-based approach in concertmaster activity are determined.

### Введение

Актуальность данного исследования обусловлена современной ситуацией в музыкальном искусстве, которая выдвигает высокие профессиональные требования ко всем участникам исполнительского процесса, в том числе к аккомпаниаторам и концертмейстерам. Чтобы обеспечить свою конкурентоспособность, им необходимо быть разносторонними, многозадачными, поликомпетентными специалистами, так как концертмейстерская работа является одним из самых сложных, но чрезвычайно востребованных аспектов деятельности музыкантов различных специализаций.

Пианист сегодня рассматривается не только как профессиональный сольный исполнитель, но и как педагог, ансамблист, аккомпаниатор, концертмейстер. В процессе сотрудничества пианиста-концертмейстера с солистом-вокалистом образуется уникальный творческий тандем, где каждый должен слышать себя и слушать другого, где «чистая» инструментальная музыка вступает в сложное взаимодействие с «живым» дыханием человеческой речи, гибкой выразительностью голоса, вербальной значимостью текста. Умением пианиста «уступить» главенствующее место солисту, поддержать его, проявить свою чуткость и эмпатийность определяется успешность концертмейстера. Однако концертмейстерское искусство долгое время не рассматривалось как отдельное самостоятельное направление в комплексном развитии пианиста, «аккомпаниаторы формировались чисто практическим путём, самостоятельно отыскивая способы овладения искусством аккомпанемента» (Крючков, 2017, с. 13). Поэтому на данный момент профессиональное становление компетентного пианиста-

концертмейстера остается одной из важнейших проблем фортепианного исполнительства и педагогики, а выявление основных концертмейстерских компетенций является актуальной целью научного изучения.

Для достижения вышеуказанной цели были поставлены следующие задачи: рассмотреть существующие типологии концертмейстерских компетенций; разграничить компетенции, необходимые для репетиционной и концертной работы пианиста с солистами-вокалистами; исследовать специфику функционирования различных концертмейстерских компетенций на примере работы над романсом П. И. Чайковского «Забыть так скоро».

Материалом для исследования послужили достижения ведущих представителей русской фортепианной школы, методические наработки современных педагогов-пианистов, а также собственный концертмейстерский и педагогический опыт автора статьи.

Теоретическую базу исследования составили авторитетные музыковедческие работы, в которых рассматриваются различные аспекты концертмейстерской деятельности пианиста и его сотрудничества с вокалистом, в том числе известные монографии «Певец и аккомпаниатор» (Мур, 1987) и «Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства» (Бикташев, 2014), диссертации (Калинина, 2015; Островская, 2006), методические пособия (Крючков, 2017; Кубанцева, 2002; Чачава, 2005), статьи современных авторов (Батыршина, 2011; Борисова, 2016; Курицкая, 2019; Пономарева, 2014; Равчеева, 2013; Соловьева, 2015; Шолуха, 2022).

В процессе исследования использовались методы анализа и систематизации теоретических и научно-методических источников, посвященных концертмейстерскому искусству; метод обобщения педагогического опыта и практических наработок автора применительно к концертмейстерской работе над романсами П. И. Чайковского; типологический и сравнительный методы, позволившие разграничить концертмейстерские компетенции по критерию их востребованности в репетиционной и концертной деятельности и обосновать их тесную взаимосвязь.

Практическая значимость исследования обусловлена не только его непосредственной исполнительской направленностью, но и возможностью внедрения полученных результатов в профессиональную деятельность современных пианистов: в частности, актуальная типология концертмейстерских компетенций может изучаться в рамках учебных курсов «Концертмейстерский класс» в музыкальных учебных заведениях средне-профессионального и высшего звена; опыт работы над романсом П. И. Чайковского «Забыть так скоро» с точки зрения функционирования конкретных концертмейстерских компетенций будет полезен в концертно-исполнительской практике современного пианиста.

## Обсуждение и результаты

Современное представление о профессиональной деятельности концертмейстера было заложено в середине XIX века, когда под данным видом деятельности стала подразумеваться работа пианиста по разучиванию партии с вокалистами или солистами-инструменталистами и аккомпанирование им на концертных выступлениях. Н. А. Равчеева утверждает, что такое понимание термина «концертмейстер» (дословно – «мастер концерта», от нем. *Konzert* – «концерт» и *Meister* – «мастер») начало формироваться еще в эпоху Л. ван Бетховена, но в качестве самостоятельного направления выделилось только в XX веке, «найдя претворение в специальной области деятельности пианиста – профессии концертмейстера» (2013, с. 417). Показательно, что впервые именно в России «профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные заведения дисциплин специального профиля» (Левашова, 2023, с. 733-734).

За последнее столетие представления о концертмейстерской деятельности трансформировались от ее уподобления простейшей функции аккомпанирования солисту до сложнейшего синтеза всех «граней профессионализма пианиста – как исполнителя, интерпретатора, педагога, репетитора, дирижера, режиссера, психолога, а порой и менеджера ансамбля» (Курицкая, 2019, с. 266). Подобная полифункциональность концертмейстерской деятельности обеспечивает продуктивность ее рассмотрения в рамках актуального сегодня компетентностного подхода в образовании.

Под компетентностью традиционно понимается совокупность личностных качеств, опыта, знаний, умений, ценностно-смысловых ориентаций и социально-профессиональной практики в конкретном виде деятельности. «Концертмейстерская компетентность является неотъемлемой частью профессионально-педагогической компетентности педагога-музыканта» (Борисова, 2016, с. 170) и включает в себя комплекс знаний и навыков, личностных и профессиональных качеств и опыта, позволяющих пианисту успешно и продуктивно вести концертмейстерскую деятельность при работе с солистами-вокалистами.

Специфика концертмейстерских компетенций пианиста в процессе работы с солистами-вокалистами требует «универсального сочетания в рамках одной профессии различных элементов мастерства» (Островская, 2006, с. 5) и заметно отличается от базовых компетенций аккомпаниатора, к которым традиционно относятся профессиональные навыки пианиста как ансамблиста, педагога, организатора, а также «психологические составляющие его личности» (Калинина, 2015, с. 5). Проблемы, в реальной практике встающие при работе с солистами-вокалистами, гораздо шире и специфичнее, чем те, которые охватываются этими функциями. Например, у вокалиста помимо нотного текста присутствует еще и вербальный, что привносит в исполнение произведения не только новые смыслы, но и проблемы дикции и орфоэпии, «опасность» выпадения из памяти слов; у певца, ввиду тесситурных особенностей его голоса, может возникнуть необходимость транспонирования партии и др.; вокалисту как никому другому требуется особое внимание к его общему состоянию и психологическому настрою, так как это напрямую сказывается на голосовом аппарате, и т. д. Об этих

практических нюансах знают многие опытные концертмейстеры, однако проблема состоит в том, что в большинстве современных научно-исследовательских и методических источников эти нюансы лишь упоминаются или описываются по отдельности, но не систематизируются и не соотносятся между собой.

Одна из попыток систематизации принадлежит Г. И. Батыршиной, которая изучает системно-структурные аспекты концертмейстерской деятельности и расширяет перечень компетенций пианиста. В связи с тем, что пианист-концертмейстер не только активно включен в учебную и концертную практику вокалиста, но и оказывает ему всяческую организационную, эмоциональную и другую поддержку, Г. И. Батыршина разделяет функции концертмейстера на музыкально-исполнительские, организационно-педагогические и социально-психологические. По ее мнению, «музыкально-исполнительская функция концертмейстера является основополагающей в структуре его профессиональной деятельности, так как непосредственно связана с процессом музыкальной интерпретации произведений в сотрудничестве с солистом. Условием успешной реализации данной функции является высокий уровень исполнительского мастерства пианиста, свободное владение инструментом, способность к глубокому анализу авторского замысла и его высокохудожественной реализации, развитые профессиональные навыки чтения с листа, транспонирования, фактурного переложения, гармонизации мелодий, подбора по слуху» (Батыршина, 2011, с. 42). Таким образом, здесь Г. И. Батыршина вслед за другими исследователями (Борисова, 2016; Калинина, 2015; Юдин, 2016) делает акцент на профессиональной исполнительской подготовке пианиста во всем ее охвате, подразумевая в том числе и концертно-исполнительскую компетентность концертмейстера. Однако отметим, что концертная деятельность может быть не только исполнительской, но и организаторской, в связи с чем в современном искусстве существуют такие отдельные профессии, как организатор, антрепренер, концертный менеджер.

Более целесообразным нам представляется выделение следующих концертмейстерских компетенций: исполнительские (узкопрофессиональные); общие музыкально-теоретические; педагогические; организационные; социально-психологические. Каждая из них реализуется в профессиональной деятельности современного пианиста, работающего с солистами-вокалистами, все они взаимосвязаны между собой, однако если попытаться их разграничить, то окажется, что в репетиционной работе более востребованы исполнительские, педагогические и музыкально-теоретические компетенции, а в концертной практике – исполнительские, организационные и социально-психологические компетенции. Очевидно благодаря тому, что исполнительские аспекты одинаково востребованы в репетиционной и концертной практике, во многих типологиях (в том числе в приведенной выше функциональной концепции Г. И. Батыршиной) возникает путаница в плане трактовки концертмейстерских компетенций. Между тем именно комплексное освоение всех аспектов взаимодействия пианиста с солистом-вокалистом обеспечивает будущему специалисту-концертмейстеру профессиональную востребованность и конкурентоспособность, что можно доказать на конкретных примерах из музыкальной практики.

В исполнительский репертуар современных вокалистов повсеместно входят романсы П. И. Чайковского. Их репрезентативность с точки зрения постижения особенностей русской культуры XIX века, художественная ценность и глубина музыкально-поэтического синтеза, а также педагогический потенциал обеспечили им прочное место как в концертной, так и в учебной практике. Например, известный романс «Забывать так скоро» на стихи А. Н. Апухтина – это «не только своеобразнейшее вокальное сочинение молодого Чайковского, но и одно из исключительных сочинений в русском классическом песенном наследии, <...> миниатюрная вокально-инструментальная симфония в трех частях, раскрывающая три различных последовательных состояния психики» (Альшванг, 1970, с. 305). Очевидно, важнейшими задачами для исполнителей данного романса будут не столько технические, сколько содержательные, эмоционально-психологические и интерпретационные, особенно с точки зрения вокалиста.

Что касается концертмейстера, то в репетиционной работе он в первую очередь сталкивается с исполнительскими задачами, требующими подключения узкопрофессиональных компетенций. Фортепианная партия романса «Забывать так скоро» технически несложна, но имеет крупные самостоятельные разделы (вступление, отыгрыши, коду) и богатую, пластичную фактуру с тонкими градациями динамики и штрихов, переплетениями интонаций, позаимствованных из вокальной партии, и сугубо инструментальных выразительных подголосков. Все эти особенности требуют специального внимания и детальной проработки концертмейстером. Более того, тематизм инструментальной партии имеет важную семантическую роль: например, первые пять нот вступления – это лейтинтонация всего романса, его интонационный тезис, «мотив неизбежности» (Альшванг, 1970, с. 306). Эти ноты будто «озвучивают» сказанную в реальности горькую фразу «забыть так скоро...». Композитор умело воссоздает ритм и интонацию человеческой речи, находя точный музыкальный эквивалент вербальной фразе и развивая его на протяжении всего романса, достигая в итоге почти симфонических масштабов – таково мышление П. И. Чайковского как композитора-симфониста.

В данном случае интонационный тезис, начинаясь с трижды повторенной тоники и продолжаясь терцово-секундовыми мотивами, обнаруживает явную распевно-декламационную природу. Он настолько прост, насколько и глубок по своему содержанию: повторение звука придает ему декламационность, восходящая терция – активное декламационное начало, а нисходящая секунда – ламентозный, никнувший характер. В гармонии в этот момент появляется намек на дальнейшую драматизацию содержания – гармоническая минорная субдоминанта ( $\Pi_2$  в тональности *F-dur*). Затем вступает вокальная партия, начинаясь с того же тезиса и сопровождаясь спокойными, равномерными аккордами фортепиано. При работе над этим построением задействованы практически все грани исполнительского мастерства пианиста-концертмейстера: навыки работы с анализом гармонии и фактуры, умение воспроизводить декламационное и кантиленное звуковедение,

воплощать различные качества и выразительные функции фактуры (подголосочной, аккордовой, фигурационной и др.), создавать ритмический пульс и сообщать вокалисту нужный темпо-ритмический «импульс» перед его вступлением, способность слышать оркестровую тембральную палитру инструмента и передавать ее через различные качества звука.

При этом узкопрофессиональные компетенции пианиста оказываются тесно связанными с общими музыкально-теоретическими компетенциями: без навыков целостного анализа сложно определить форму романса (простая трехчастная с контрастной серединой и динамизированной репризой); без знаний о стиле и композиторском мышлении П. И. Чайковского невозможно выявить симфоническую сущность драматургии фортепианной партии в романсе; без гармонического анализа и определения типов фактуры пианисту не осознать важнейшую выразительную роль инструментальных разделов романса, в котором «душевная боль от неблагодарности, от разбитых иллюзий <...> и элементы трагизма едва прикрыты элегическим отыгрышем» (Альшванг, 1970, с. 310). Умение работать с поэтическим текстом и разбираться в стихотворных размерах позволит концертмейстеру понять, что специфическая ритмическая «сбивка» хореического пульса стихотворения специально нарушается П. И. Чайковским в конце каждого куплета, превращаясь в плавно обыгранные пианистом, «закругленные» лирические окончания разделов романса. Такая намеренная смягченность помогает композитору обострить драматизм итоговой кульминации – где тональность романса сменяется на одноименный минор, темп ускоряется до *Allegro*, фактура превращается в бурные фигуры на фоне октавного баса. Именно партия пианиста позволяет со всей убедительностью передать кульминационный драматичный монолог разочарования и страдания лирического героя, где все подчиняется бушующим чувствам и эмоциональному порыву.

В свою очередь, и исполнительские, и общие музыкально-теоретические знания и навыки концертмейстера оказывают влияние на его педагогическую компетентность, реализующуюся в процессе репетиционной работы с вокалистом. Например, те выводы, которые пианист делает в результате анализа музыкально-поэтического текста романса «Забить так скоро», он должен донести до солиста, разъяснить ему выразительную роль фортепианной партии, чтобы достичь единства интерпретационной концепции. «Концертмейстеру надлежит постоянно координировать создаваемый им идеальный звукообраз музыкального произведения с исполнительскими намерениями солиста. <...> Художественная концепция воплощаемого произведения не должна “диссонировать” (тем более – “вступать в конфликт”) индивидуальной исполнительской манере солиста» (Майлис, 2015, с. 18).

В некоторых случаях, особенно в учебном процессе, возникает необходимость в проработке с вокалистом каждой фразы, буквально каждого выразительного средства. Будущий концертмейстер должен осознавать, что на практике он может столкнуться с учащимися различных возрастов, с певцами самого разного уровня подготовки. Известно, что природные вокальные данные ценятся выше, чем общая музыкальная подготовка, и порой приходится работать с вокально одаренными, но почти необученными певцами, которые нуждаются в педагогической поддержке, обучении и разъяснении простых понятий и явлений. Концертмейстеру «нужно быть готовым к скрупулезной повседневной работе: не щадя терпения, прорабатывать с певцом всю партию такт за тактом» (Пономарева, 2014, с. 62), что доказывает, насколько тесно связаны исполнительские, теоретические, педагогические и социально-психологические компетенции пианиста-концертмейстера.

В тех случаях, когда работа ведется с достаточно подготовленным студентом-вокалистом или состоявшимся концертирующим солистом, все равно остается место для поиска оригинальных решений и новой информации. Например, в отношении романса «Забить так скоро» в исследованиях упоминается, что до сих пор не существует единого мнения литературоведов по поводу принадлежности данного стихотворения А. Н. Апухтину. В источниках, по которым воссоздавалось его полное поэтическое наследие, данного стихотворения нет, а согласно рассказам А. В. Панаевой-Карцовой (Малинин, 1958, с. 435), текст стихотворения для романса был изменен и досочинен самим П. И. Чайковским, вследствие чего между ним и поэтом, которые были друзьями, даже возникла размолвка. Как известно, композитор и сам писал стихи, свободно менял слова в чужих стихотворениях в процессе написания романсов. Поэтому весьма полезными будут размышления вокалиста насчет того, что именно вложил П. И. Чайковский в текст и музыку романса «Забить так скоро» и что такое важное лично для него проявилось в этом произведении.

Совместно с концертмейстером, который в силу своей исполнительской практики более осведомлен о семантике тональностей, певец может поразмышлять о том, какой смысл имеет гармонический переход в среднем разделе романса в тональность *Des-dur* – знаковую, излюбленную романтиками «любственную» тональность. И как повлияет на интерпретацию композиторского замысла транспонирование романса, что нередко встречается на практике. Так, диапазон вокальной партии в романсе «Забить так скоро» –  $e^1 - as^2$ , что в сочетании с экспрессивным содержанием произведения делает наиболее удачными для его исполнения высокие, драматические голоса (лирико-драматическое сопрано, лирико-драматический тенор). Однако на практике существует множество его блестящих исполнений и другими тембрами: меццо-сопрано (Мария Максакова, Тамара Синявская), лирический тенор (Иван Жадан), баритон (Дмитрий Хворостовский), что оставляет открытым вопрос о целесообразности транспонирования романса.

Если такое решение принимается – то сразу же актуализируются узкоспециальные компетенции концертмейстера, который должен уметь быстро и качественно транспонировать произведение в пределах терции вверх или вниз. В редких случаях, когда необходимость в транспорте возникает уже перед концертом, пианисту приходится проявлять не только исполнительские умения, но и организаторские, и психологические компетенции. Известно, что уровень волнения солиста прямо пропорционален объему эмоционально-психологической подготовки перед выходом на сцену. Обеспечить певцу эмоциональную поддержку и полную уверенность в качестве звучания фортепианной партии, помочь ему настроиться на концертное выступление,

оперативно отреагировать на необходимость транспонировать свою партию или изменить динамическую палитру в соответствии с акустическими условиями зала, «быть особенно чутким, чтобы быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности незаметно подыграть мелодию» (Соловьева, 2015, с. 5) – вот важнейшие задачи концертмейстера в концертной практике. Иногда организаторские функции пианиста могут доходить до того, что он помогает выбрать концертные номера и расставить порядок исполнения произведений, обсуждает внешний вид (костюмный ансамбль) артистов и сценическое поведение вокалиста в моменты больших пауз в его партии (например, как в большой коде романса «Забить так скоро»), а также он всегда обращает внимание на самочувствие певца. «Фактор самочувствия особенно большое значение имеет для солиста-певца, музыкальным инструментом которого является его собственное тело. <...> Особенности этого самочувствия могут сказаться и на тембральной наполненности, и на особенностях интерпретации – сменах темпов, на протяженности фермат и др. Здесь певцы могут быть просто непредсказуемы» (Бикташев, 2014, с. 53).

Как можно удостовериться, в реальной практической работе пианиста с солистами-вокалистами все концертмейстерские компетенции оказываются тесно связанными между собой. Это обусловлено не только комплексным характером концертмейстерской деятельности в целом, но и спецификой вокального исполнительства как особого вида музыкальной деятельности. Солист-вокалист не может (за редким исключением) выступать без сопровождения, он нуждается в инструментальной поддержке в учебном процессе, на концертах, в их подготовке, в разборе произведения и создании интерпретационной концепции, в создании гармоничного ансамблевого баланса и качественного звучания. Для обеспечения своей успешной деятельности ему необходимы как узкоспециальные компетенции пианиста в процессе репетиционной работы, так и его поддержка в концертной практике. «Концертмейстер-профессионал должен не только чутко следовать за солистом, помогая ему воплотить художественный образ непосредственно в момент исполнения, но и предугадывать разного рода “неожиданности”, на которые так щедры вокалисты. Это могут быть сложности, связанные с изменениями, например, динамического плана произведения, выпадения из памяти солиста как музыкального, так и текстового материала. На все это пианист обязан оперативно реагировать» (Юдин, 2016, с. 120).

## Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Проведенные систематизация и разграничение концертмейстерских компетенций пианиста позволили выделить следующие составляющие его профессионального мастерства: исполнительские (узкопрофессиональные) компетенции, общие музыкально-теоретические компетенции, педагогические, организационные и социально-психологические компетенции. Из них для репетиционной работы тандема «вокалист/пианист» более важны исполнительские, педагогические и музыкально-теоретические компетенции, в концертной же практике особенно востребованы исполнительские, организационные и социально-психологические компетенции концертмейстера. Пианист, который выбрал нелегкий путь концертмейстера, должен обеспечить вокалисту профессиональный музыкально-исполнительский бэкграунд и вместе с тем комфортный эмоционально-психологический «тыл», сам при этом всегда оставаясь «на вторых ролях». Певец и его голос очень зависимы от эмоционального настроения, от атмосферы дружелюбия и признания, от тактичности и профессионализма пианиста. На примере функционирования всех типов концертмейстерских компетенций в процессе работы над романсом П. И. Чайковского «Забить так скоро» подтверждается их глубинная взаимосвязь и взаимодополняемость.

В качестве перспектив дальнейшего исследования мы наметили в данной статье прикладной аспект реализации компетентностного подхода, который можно применить к освоению и других романсов из классического вокального репертуара. Целесообразным видится и более детальное изучение таких малоизученных аспектов концертмейстерской деятельности, как организаторская работа, менеджмент, тренинг по преодолению сценического волнения не только певца, но и концертмейстера, эмпативно-психологическая компетентность, коучинг и др. В конечном итоге именно универсальностью и определяется успешность профессионального концертмейстера.

## Источники | References

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1970.
2. Батыршина Г. И. Деятельность пианиста-концертмейстера как предмет структурно-функционального анализа // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: материалы всероссийской научно-практической конференции. Казань: Татарский государственный гуманитарно-педагогического университет, 2011.
3. Бикташев В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. СПб.: Союз художников, 2014.
4. Борисова Л. Н. Специфика профессиональной компетентности концертмейстера // Современное образование в России и за рубежом: теория, методика и практика: материалы IV международной научно-практической конференции. Чебоксары: ООО Интерактив-плюс, 2016.
5. Калинина В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2015.

6. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017.
7. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс. М.: Академия, 2002.
8. Курицкая Л. В. Коучинговый подход в работе со студентами концертмейстерского класса // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 11.
9. Левашова Т. А. Принципы концертмейстерской традиции и методы их реализации в процессе обучения пианистов-концертмейстеров // Вестник науки. 2023. Т. 4. № 12 (69).
10. Майлис Ю. А. Исторический аспект развития и особенности профессионального мастерства концертмейстера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 2 (19).
11. Малинин Ф. Н. Апухтин и Чайковский // Музыкальное наследие Чайковского: из истории его произведений / авт.-сост. К. Ю. Давыдова, Е. М. Орлова. М.: Изд-во АН СССР, 1958.
12. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М.: Радуга, 1987.
13. Островская Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2006.
14. Пономарева Е. И. Советы начинающим концертмейстерам (специфика работы в вокальном классе) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4 (17).
15. Равчеева Н. А. Профессия концертмейстера: к истокам // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6 (43).
16. Соловьева Л. А. Формирование профессиональных и психолого-педагогических качеств музыканта-концертмейстера // Концепт. 2015. № 6.
17. Чачава В. Н. Искусство концертмейстера. СПб.: Композитор, 2005.
18. Шолуха Е. В. Проблемы психологического состояния концертмейстера и способы его саморегуляции // Интерактивная наука. 2022. № 7 (72).
19. Юдин А. Н. Уроки концертмейстерского мастерства: из опыта работы пианистов-аккомпаниаторов с Зарой Долухановой и Георгом Отсом // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 3.

#### Информация об авторах | Author information



Руднева Светлана Владимировна<sup>1</sup>, доц.

<sup>1</sup> Московский государственный институт культуры (МГИК)



Svetlana Vladimirovna Rudneva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Moscow State Institute of Culture (MGIC)

<sup>1</sup> RudnevaS72@yandex.ru

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.07.2024; опубликовано online (published online): 21.08.2024.

**Ключевые слова (keywords):** концертмейстер; концертмейстерские компетенции; пианист; солист-вокалист; concertmaster; concertmaster competencies; pianist; soloist-vocalist.