



ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМУ ИСКУССТВУ

УДК 378

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-3119-83-91>**Л. Л. Алексеева**

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: klara63@list.ru

Аннотация. В предлагаемой статье актуализируются вопросы обучения концертмейстерскому искусству в высшем образовании, освещаются основные теоретические взгляды, характерные особенности деятельности и методические ресурсы; обозначаются общие и специфические функции (образовательная, развивающая, воспитывающая; познавательно-эвристическая, преобразующая, компенсаторная). В работе уделяется особое внимание фундаментальным научным позициям педагога, пианиста-концертмейстера А. А. Люблинского, раскрывается обоснованный ученым «примат содержания» как «универсальный принцип» и ключевой концепт для дальнейшего осмысления современных теоретико-методологических основ обучения концертмейстерскому искусству. На основе предпринятого рассмотрения ряда научных, учебных и методических трудов излагаются отдельные ключевые понятия (концертмейстер, искусство концертмейстера и др.); формулируются принципы, отражающие специфику концертмейстерской деятельности (художественно-эстетического унисона, подготовленности к импровизации, сотворчества в интерпретации). Автором делается вывод о необходимости дальнейшей разработки научно-методической базы и сохранении имеющихся отечественных достижений при обучении концертмейстерскому искусству в современных условиях.

Ключевые слова: деятельность концертмейстера, обучение искусству, аккомпанемент, теория, методы, музыка, исполнительство на фортепиано, высшее образование.

Для цитирования: Алексеева Л. Л. Теоретико-методические аспекты обучения концертмейстерскому искусству // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №3 (119). С. 83–91. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-3119-83-91>

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING ACCOMPANIST ART

Larisa L. Alekseeva

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: klara63@list.ru

АЛЕКСЕЕВА ЛАРИСА ЛЕОНИДОВНА – доктор педагогических наук, доцент, эксперт Управления научной работой, Московский государственный институт культуры

ALEKSEEVA LARISA LEONIDOVNA – DSc in Pedagogy, Associate professor, expert in scientific work management, Moscow State Institute of Culture

© Алексеева Л. Л., 2024

Abstract. The proposed article actualizes the issues of teaching accompanist art in higher education, the main theoretical views, characteristic features of the activity and methodological resources are highlighted; general and specific functions (educational, developmental, upbringing; cognitive-heuristic, transformative, compensatory) are indicated. In the work, special attention is paid to the fundamental scientific positions of the teacher, pianist-accompanist A. A. Lyublinsky. The author reveals the «primacy of content» as a «universal principle» substantiated by the scientist and a key concept for further comprehension of the modern theoretical and methodological foundations of teaching accompanist's art. On the basis of the undertaken consideration of a number of scientific, educational and methodological works, certain key concepts are set forth (accompanist, art of accompanist, etc.); The author formulates the principles that reflect the specifics of the accompanist's activity (artistic and aesthetic unison, preparedness for improvisation, co-creation in interpretation). The author concludes that it is necessary to further develop the scientific and methodological base, to preserve the existing domestic achievements in teaching the art of accompanist in modern conditions.

Keywords: accompanist's activities, art training, accompaniment, theory, methods, music, piano performance, higher education.

For citation: Alekseeva L. L. Theoretical and methodological aspects of teaching accompanist art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 3 (119), pp. 83–91. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-3119-83-91>

В современном музыкально-инструментальном исполнительстве, теории и практике высшего музыкального образования концертмейстерское искусство занимает особое место. С непосредственным участием концертмейстеров осуществляется подготовка будущих специалистов в разных видах искусства, выполняются творческие проекты, реализуется концертная деятельность. Вместе с тем, в настоящее время концертмейстерское искусство как вид музыкально-инструментального исполнительства все же достаточно трудно назвать всесторонне, глубоко исследованной областью, теоретически разработанной в соответствии с современными требованиями. Во многом это связано с очевидной сложностью при изучении одного вида исполнительства в преломлении к полифункциональности действий. Можно говорить и о некоторой недооценке уникальности, даже феноменальности этой профессии с ее особой значимостью в воплощении музыкальных смыслов и интонаций, эстетических идеалов концертного исполнительства.

Процесс обучения концертмейстерскому искусству предопределен рядом функций. Исходя из общих дидактических положений высшей школы, специфических для искусства в целом, а также и свойственных данному виду

исполнительства на фортепиано [1; 4; 11; 14, с. 34–76; 22], обозначим приоритетные функции. В числе общих выделим образовательную, развивающую и воспитывающую.

Очевидно, что реализация *образовательной* функции связана с углублением всего, что имеет непосредственное отношение к содержательным особенностям именно концертмейстерской деятельности в хореографическом, хоровом, вокальном, инструментальном классах, а также – к различным теоретическим сведениям, фактологическим материалам.

Функция *развивающая* предполагает соответствующие действия в отношении интеллектуальной сферы (включая мышление и память, воображение, речь, восприятие, внимание и др.), а также эмоционально-волевой, мотивационно-потребностной, двигательной, сенсорной сферах.

Осуществление *воспитывающей* функции обусловлено главным образом управляемым воздействием с помощью специально организуемой системы коммуникации преподавателей и студентов на основе актуализации потенциала музыки как средоточия духовно-нравственного опыта всего человечества.

В ряду специфических функций, свойственных искусству в целом, в логике отечественных концептуальных позиций [2, с. 154–



166] выделим лишь отдельные, поскольку искусство концертмейстера в контексте полифункциональности может быть предметом специального рассмотрения.

В рамках *познавательной-эвристической* функции осуществляется освоение знаний о музыкальном содержании, художественных явлениях на примере стилей и жанров, а также об интонациях разных эпох, закономерностях искусства и жизни через открытие нового в уже известном. В рамках этой функции реализуется анализ, поиск, сравнение и сопоставление, отбор и осмысленный выбор выразительных средств, предпринимаются музыкально-творческие эксперименты для последующего воплощения художественных образов в учебной практике. В этом ключе показателен современный подход к целостному музыкальному анализу с предварительным комплексным вдумчивым рассмотрением выразительных средств в сотворчестве концертмейстера и будущего вокалиста [18].

Преобразующая функция выражается не только в многогранности художественно-творческой деятельности концертмейстера в плане теории, практики, но и в направленности на осмысленное постижение и воплощение жизненного содержания музыкального искусства с присущей ему изначально универсальной возможности образного языка «высказать» и «просветлять» (по Аристотелю).

В *компенсаторной* функции с особой силой проявляются потенциальные ресурсы музыки как одного из способов художественного освоения окружающей действительности в поддержке эмоционального равновесия, гармонизации эстетических чувств, восполнении и обогащении духовного мира человека.

Разнообразие функций, свойственное обучению этому виду искусства, включая художественно-концептуальную, предвосхищающую и ряд иных, в непосредственной практике осуществляется во взаимосвязи, неразрывном единстве и целостности.

Для рассмотрения современных аспектов обучения концертмейстерскому мастерству особую теоретическую и методологиче-

скую ценность представляет научная работа А. А. Люблинского, обобщившего на фундаментальном уровне собственный многолетний опыт аккомпаниатора в хоровых коллективах, а также – в практической учебно-творческой и концертной деятельности с вокалистами, инструменталистами и др. Впервые изданный в 1972 году этот труд не теряет своей актуальности, востребован в настоящее время. Автором обоснован и раскрыт концептуальный подход к содержанию, методам, специфике подготовки квалифицированных пианистов-концертмейстеров для работы в разных учреждениях (театральных, концертных, учебных и т. д.) и в разных видах исполнительского искусства. Теоретическим ядром методологических основ у А. А. Люблинского является преобладающее значение сущности самой музыки, так называемый «примат содержания», его первичность в качестве «исходного принципа» и в разных ракурсах (анализ, исполнительские задачи, часть формы) [13, с. 4].

Не только природа музыкального содержания обозначается принципиально важной позицией исследователя-пианиста, но и содержательность всех существующих форм аккомпанемента с присущей особой смысловой функцией и при теснейшей связи с голосом, его звучащим смыслом (у А. А. Люблинского в данном случае речь идет о солирующем голосе певца – *прим. Л.А.*). Еще один теоретический посыл заключается в осмыслении образности и содержательности всех компонентов исполняемого произведения, как солирующим исполнителем, так и в инструментальном сопровождении (аккомпанементе), поскольку партия фортепиано способствует пониманию содержания музыкального произведения. Еще одна важнейшая позиция – это синтез солиста и аккомпанемента («синтетическое единство»), весомая роль сопровождения в его художественно-образном смысле, необходимость интеллектуальных усилий для более глубокого собственного переживания музыки исполнителями и столь же интенсивного воздействия на слушателей [13, с. 14–15, 17, 20–24].

«Примат содержания» определяется Александром Александровичем как «универсальный принцип реалистического искусства», основанный на «уяснении творческой задачи», то есть глубокой, вдумчивой концентрации на содержании самой музыки; освоение аккомпанемента во всем многообразии выразительных средств, по мнению ученого, представляет собой проблему художественно-эстетического характера; раскрывается ошибочность, причем «в самой своей методологической основе», имеющего место быть методического подхода в обучении «как суммы практических навыков»; акцентируется внимание на художественности и осмысленном исполнении инструментального сопровождения, сложностях «момента понимания образа» и исполнительских средствах его содержательного выражения, гармонии ансамблевых действий [13, с. 14–24, 50–51, 54–55].

Рассматривая аккомпанемент как средоточие содержания (смыслового, эмоционального, изобразительного), а в целом – в качестве системы выразительно-смысловых средств, А. А. Люблинским упоминается и «аккомпаниаторское чутье». Но не синхронность исполнения в ансамбле (динамическом и т. п.) определяет такое «чутье», а особая развитая способность чувствовать и предчувствовать «с добровольной послушностью и осторожной инициативой» исполнение солиста в части художественного замысла, деталей нюансировки. Не остаются в стороне от внимания автора психологические аспекты ансамблевого исполнительства, вопросы творческого взаимодействия, «психологической настройки» и эмоционального сопереживания музыки [13, с. 78–79].

Теоретико-методологический вклад А. А. Люблинского в создание фундаментальных основ аккомпанемента как вида исполнительского искусства трудно переоценить. По сути, пианистом-концертмейстером, ученым, педагогом созданы основы отечественной теории и практики аккомпанемента в опоре на ключевые позиции эстетики, педагогики и психологии, а также – теории познания,

истории и теории искусства. Исторически сложившееся в концертной практике упрощенное представление об аккомпанементе как сопровождении выводится за общепринятые рамки прикладной значимости, расширяется до нового научного знания, обогащается образной «живой музыкальной речью» при «полифонии смыслов» для исполнительской трактовки и углубления эстетического восприятия [13, с. 37–38, 42]. Принципиальные позиции А. А. Люблинского очевидно просматриваются в более поздних научных исследованиях, касающихся, к примеру, методики обучения чтению нот с листа, что, как известно, является важной составляющей профессиональной деятельности концертмейстера.

В одной из работ отметим рассмотрение художественности в качестве способа действия и базиса теоретической модели музыкально-исполнительской деятельности при первоначальном прочтении нот с листа; в исследовании раскрываются содержательные аспекты восприятия во взаимосвязи с «художественно-содержательными эмоциями», являющимися основой «музыкальных переживаний»; автором обозначаются конкретные условия и предлагаются методические приемы, способствующие грамотному и быстрому чтению нотных текстов, при этом реальный музыкально-исполнительский образ во взаимосвязи со структурой прочтения текста трактуется как целостная деятельность [21, с. 4–14]. В исследовании показана приоритетная, «иерархически» преобладающая роль эмоционально-смыслового, художественного образа, в том числе и как «регулятора исполнительских действий», в сравнении с музыкально-слуховыми, двигательнотехническими представлениями. И в этом видится развитие идей «примата содержания».

Утверждение федерального государственного образовательного стандарта высшего образования в значительной степени способствовало теоретическому обобщению имеющегося отечественного опыта и разработке методических подходов для подготовки высококвалифицированных концертмейсте-



ров, стимулировало более интенсивное создание новых учебных и методических пособий [1; 8; 16; 20 и мн. др.]. Изучается смысл слов «аккомпанемент», «аккомпаниатор» и содержание деятельности концертмейстера в контексте истории и современности музыкально-инструментального исполнительства, проводится сравнительный анализ терминов («концертирующий пианист», «руководитель оркестра», «аккомпаниатор-пианист», «музыкант» и т. д.) [11, 19]; придается немалое значение полифункциональности этой деятельности, сочетающей в себе разные роли (режиссера и дирижера, педагога, психолога, репетитора, нередко и менеджера в современных ансамблях), освещается уникальность и сложность этой профессии, особенности психолого-педагогической подготовки в части приоритетных направлений [10; 12].

В учебных пособиях последних лет раскрываются не только основные задачи в образовании музыканта, освещаются проблемы обучения в классе и предлагаются эффективные методы решения, но и профессия концертмейстера рассматривается как искусство с присущей ему художественной значимостью, содержательностью [20]. С учетом многофункциональности задач поднимается вопрос о типологическом статусе профессии, ее несомненной и весьма важной педагогической составляющей в работе с певцами, инструменталистами; упоминается особое качество концертмейстера – интуиция, «главный критерий профессионального мастерства»; затрагиваются такие проблемы, как ансамблевая чуткость во взаимосвязи с «музыкальным и человеческим пониманием» и интуитивный уровень ансамблевого взаимодействия при исполнении музыки, «единое психоэмоциональное поле», эмоциональное сопереживание в своем «сверхразвитом» психологическом свойстве и т. д., что в итоге способствует качественному, высокопрофессиональному исполнению в художественно-эстетическом смысле [15, с. 106–107].

Современными исследователями, преподавателями высшей школы подчеркивается

необходимость целенаправленного развития у будущих «мастеров концерта» и таких качеств, как особая концентрация внимания («сосредоточенность») в двух направлениях – исполнении партии фортепиано и поддержке солирующего голоса, инструмента, хорового коллектива, оркестра при глубоком знании всех нюансов партий; важна соподчиненность имеющимся ситуативным элементам, тонкостям исполнительской интерпретации солиста, включая «предвидение», «предслышание» таковых и мн. др. [5, 23]. Многими педагогами, имеющими опыт работы в классе концертмейстерского мастерства, акцентируется значимость музыкально-исполнительской культуры, устойчивого интереса к овладению искусством концертмейстера, а также готовности к систематическим занятиям и упорному труду в создании единого «музыкального организма» и т. д.; обращается внимание на сохранение и продолжение лучших традиций отечественной школы аккомпанемента [7; 17, с. 60–64].

Разные грани деятельности концертмейстера, важнейшие направления и специфика его работы в инструментальном и хореографическом, хоровом и вокальном классах раскрываются в контексте профессиональной подготовки студентов учреждений культуры и искусства при получении среднего специального и высшего образования. В одной из научных работ отмечаются необходимые качества концертмейстера, проявляющие себя в мобильности, ответственности и коммуникативности, а также – в образном мышлении, артистизме, фантазии и способности импровизировать, то есть мгновенно, адекватно реагировать на возникающие изменения в процессе исполнения музыкальных произведений. Интересна позиция в отношении многогранности, универсальности этой профессии, поскольку в деятельности концертмейстера присутствует целый ряд компонентов (организационные, педагогические и психологические) с очевидным приоритетом музыкально-инструментального исполнительства [6, с. 21].



На примере одного из разработанных пособий по концертмейстерскому классу отметим преемственность в развитии этого вида искусства музыкально-инструментального исполнительства, сохранение сложившихся отечественных традиций при совершенствовании организации и обновлении содержания обучения, равно как и методической мысли [9, с. 3–8]. В данном пособии речь идет о постижении основ художественного аккомпанемента, комплексе исполнительских задач и активной роли концертмейстера в воплощении содержания музыкального произведения, воспитании творческого отношения к участию в ансамбле (солист – концертмейстер); раскрывается специфика концертмейстерской деятельности в отношении развития ансамблевого слуха и соблюдения звуковых градаций, осмысленной поддержки гармонической и ритмической опоры при исполнении музыки; объясняется роль концертмейстера в создании творческого импульса для солиста, значение всех средств выразительности партии фортепиано в воплощении музыкального образа и др.

Все большее распространение в практике обучения искусству в высшей школе получает коучинговый подход с рассмотрением различных аспектов взаимодействия преподавателей и студентов; предлагаются конкретные модели продуктивного сотрудничества, уделяется внимание «идеалу» с присутствующими полифункциональными действиями концертмейстера, констатируется ряд его важнейших функций психологического, художественно-исполнительского и др. характера; излагается своего рода «портфель инструментов» для применения коучинга в концертмейстерском классе с целью актуализации творческих ресурсов студентов для решения разнообразных задач при исполнении музыки [12, с. 266–268]. Автором отмечается, что коучинговый подход не противоречит отечественным историко-культурным традициям музыкально-исполнительской практики, позволяет оптимизировать творческое развитие студентов и образовательный процесс в целом.

В числе глубоких и содержательных научных трудов, посвященных именно обучению основам концертмейстерской деятельности с нацеленностью на творческую самореализацию студентов вуза культуры и искусств, следует выделить диссертационное исследование Г. А. Бошук. Принципиально важно воззрение автора в отношении художественно-творческого компонента как основополагающего в структуре специально организуемой деятельности; отметим целостность и органичность заявленных задач при обучении, а также художественно-эстетический ракурс при гармоничном рассмотрении творчества как такового (исполнительского, композиторского); классично представлена специфика учебной деятельности при овладении исполнительским мастерством на основе принципа интерпретации музыкальных произведений, упомянута необходимость в обучении студентов весьма тонкому ощущению «границ дозволенного» в части творческой интерпретации при исполнении музыки [4, с. 13].

Обратим внимание на принципиально важное сочетание в обучении концертмейстерству методов общей дидактики и методов, соответствующих специфике осваиваемой музыкально-исполнительской деятельности. В качестве известных методов дидактики Г. А. Бошук называются словесный и наглядно-иллюстративный, репродуктивный, а также поисковый как «художественно-эвристический». В разработанном и апробированном авторском комплексе методов и приемов, свойственных концертмейстерскому исполнительству на фортепиано, выделим такие, как «гармоническая схема», «смысловые догадки», «впередсмотрящий», поиск «опорных точек» и обозначенные этапы с целью развития навыка чтения нот с листа. Отметим также методику чтения альтового и тенорового ключей, эскизное разучивание, а также – тренировку памяти «на условности» [3; 4, с. 17–18]. Данный теоретико-методический подход в постижении основ концертмейстерского искусства органично соединяет общедидактическое и специфическое, представляется перспективным для вдумчивого и осознанного освоения этой профессиональной деятельности.



На основе предпринятого рассмотрения видится необходимым уточнение отдельных ключевых понятий в области концертмейстерского искусства для дальнейшего теоретического осмысления и/или переосмысления, возможного обсуждения, практического применения в системе высшего музыкального образования. В контексте проблематики данной работы представим понятия в одном значении и в рамках музыки (вокальной и инструментальной; сольной, ансамблевой, хоровой, оркестровой).

Концертмейстер – пианист, содействующий исполнителям разных видов музыкального искусства в постижении, освоении выразительно-смысловых художественных средств произведений разных эпох, стилей, жанров, форм; равноправный партнер при ансамблевом исполнительстве для творческой интерпретации содержания музыки в учебной и концертной деятельности.

Искусство концертмейстера – специфическая форма творческого воспроизведения в исполнительском ансамбле духовно-нравственного содержания, интонационно-смысловой природы музыкального искусства в разных его видах; ситуативная соподчиненность певцам, инструменталистам при выражении художественных идей и музыкальных образов, воплощении эмоциональных контекстов и эстетических идеалов исполняемых произведений.

Концертмейстерская деятельность – процесс восприятия, познания и творческого воссоздания, интерпретации философско-эстетической, историко-культурной, интонационно-выразительной и смысловой сущности произведений в ансамблевом музыкально-исполнительском искусстве. Концертмейстерской деятельности – уникальной в своем многообразии, не существующей вне солиста, ансамбля, хора, оркестра – присущи особые принципы, раскрывающие характерные черты и дающие более полное представление о ее специфике.

Принцип художественно-эстетического унисона базируется на ансамблевом, эмоционально-драматургическом, образном

и интонационно-смысловом исполнительском единстве при совместной творческой интерпретации музыкальных произведений.

Принцип предуготовленности к импровизации предполагает эмоционально-психологическую устойчивость, настроенность на возможные изменения исполнителем нюансов при интерпретации музыкальных произведений; подразумевает наличие развитых пианистических возможностей для творческих решений непредсказуемых ситуаций во время концертных выступлений и в учебной деятельности.

Принцип сотворчества в интерпретации олицетворяет одухотворенное взаимодействие, взаимообусловленность, взаимозависимость исполнителей в эмоциональном, образном, интонационно-выразительном контексте при поиске и воплощении смыслов «живой музыкальной речи».

Обобщим сказанное. На примере рассмотренных научных, учебных и методических трудов очевидно глубокое, содержательное переосмысление роли концертмейстерского исполнительства на фортепиано в системе современного высшего музыкального образования. Концертмейстерское искусство с характерной полифункциональностью деятельности, само положение пианиста-концертмейстера в настоящее время являет собой позицию гораздо более высокого уровня, равноценную с солистом по смыслу и значению. «Примат содержания» А. А. Люблинского представляет не только «универсальный принцип», но и ключевой концепт, где в свернутом виде отражена вся совокупность идей для дальнейшей оптимизации теоретико-методологических основ при обучении «художественности сопровождения». Кратко очерченные функции, предлагаемые ключевые понятия и специфические принципы могут и должны быть дополнены, расширены с целью развития и упрочения современной научно-методической базы, сохранения имеющихся отечественных достижений, использования при обучении концертмейстерскому искусству в условиях цифровизации музыкального образования в высшей школе.



Список литературы

1. Байбикова Г. В., Путинцева Т. С. Концертмейстерский класс: учебно-методическое пособие. Белгород: БГИИК, 2021. 136 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://e.lanbook.com/book/214796>
2. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник по курсу «Эстетика» для студентов вузов. Москва: Высшая школа, 2002. 511 с.
3. Бошук Г. А. Методы, активизирующие креативные способности студентов в процессе концертмейстерской практики в вузе // Многоуровневая система профессионального художественного образования: современные технологии обучения (к 85-летию со дня рождения заслуженного деятеля искусств России, композитора Г. М. Плотниченко): Сборник материалов Третьей Южно-Российской научно-практической конференции. Краснодар, 2003. С. 300–308.
4. Бошук Г. А. Педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике в вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Краснодар, 2004. 23 с.
5. Иванова И. К. Искусство концертмейстерского мастерства // Восточно-европейский научный журнал. 2016. № 7. С. 148–150.
6. Кабкова Е. П. Возможности расширения спектра профессиональной подготовки студентов в высшем и среднем специальном образовании в сфере культуры и искусства // Казанский педагогический журнал. 2019. № 4. С. 20–23.
7. Калицкий В. В. История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» // Музыкальное искусство и образование. 2017. № 2. С. 99–112.
8. Калицкий В. В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: учебно-методическое пособие. 2-е изд. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. 336 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://e.lanbook.com/book/195710>
9. Концертмейстерский класс: учебно-методическое пособие / составители Н. Я. Лузум [и др.]; под редакцией И. Г. Кузнецовой. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 62 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://e.lanbook.com/book/108404>
10. Кравец М. В., Борисова Е. Н. Психолого-педагогический аспект подготовки будущего пианиста-концертмейстера в контексте профессиональной коммуникативной среды // Концепт. 2017. № 3 (март). [Электронный ресурс]. URL: <http://ekoncept.ru/2017/170067.htm>
11. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов. Москва: Академия, 2002. 181 [2] с.
12. Курицкая Л. В. Коучинговый подход в работе со студентами концертмейстерского класса // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 265–269. [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.49>
13. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1972. 80 с.
14. Нигматов З. Г., Шакирова Л. Р. Теория и технологии обучения в высшей школе: курс лекций. Казань: Казанский ун-т, 2013. 463 с.
15. Островская Е. А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Современные проблемы науки и образования. 2009. № 1. С. 106–107. [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=1755>
16. Паранина Е. В., Сизова О. А. Организация самостоятельной работы студента в классе концертмейстерского мастерства: учебное пособие. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2014. 48 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://e.lanbook.com/book/108422>



17. Пономарёва Е. И. Советы начинающим концертмейстерам (специфика работы в вокальном классе) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4(17). С. 60–66.
18. Самсонова Л. Н., Ануфриева Н. И. Роль объективного музыкального содержания в сотворческом процессе концертмейстера и студента-вокалиста // Будущее науки-2020: Сборник научных статей 8-й Международной молодежной научной конференции. В пяти томах. Том 3. Курск: Юго-Западный государственный университет, 2020. С. 88–90.
19. Соловьёва Л. А. Формирование профессиональных и психолого-педагогических качеств музыканта-концертмейстера // Концепт. 2015. № 06 (июнь). ART 15189. [Электронный ресурс]. URL: <http://e-koncept.ru/2015/15189.htm>
20. Хотенова Н. Н. Методика преподавания концертмейстерского класса: учебное пособие для самостоятельной работы студентов консерваторий и вузов искусств. Магнитогорск: ГБОУ ВО ЧО «МаГК (академия) им. М. И. Глинки», 2020. 72 с.
21. Цатурян К. А. Педагогические основы освоения учащимися нового музыкального материала: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 1984. 16 с.
22. Юдин А. Н. Изучение отечественного концертмейстерства первой половины XX столетия в контексте учебного курса «История и теория аккомпаниаторского искусства» // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 3. С. 113–126.
23. Юдин А. Н. Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 4. С. 103–112.

*

Поступила в редакцию 24.03.2024