

УДК 781

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-75-84

О.А. Гаврилова, Д.В. Старцева

**МОДЕЛЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА И ВОКАЛИСТА
ПРИ ПОДГОТОВКЕ КОНЦЕРТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ:
МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

В статье рассмотрены вопросы творческого взаимодействия концертмейстера и вокалиста при подготовке концертного выступления. Охарактеризованы исполнительский, педагогический и организационный аспекты многофункциональной деятельности концертмейстера, освещены проблемы творческой свободы в условиях моделирования сценического выступления. Исследование опирается на принцип единства теории и практики, что определяет его научную и методическую направленность. В заключении представлен вывод о единстве творческих намерений концертмейстера и вокалиста в процессе создания интерпретации вокального сочинения.

Ключевые слова: концертмейстер, концертный репертуар, музыкальное произведение, техническая работа, музыкальная интонация, интерпретация.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью анализа процесса творческого взаимодействия концертмейстера и солиста в процессе подготовки совместного концертного выступления. Несмотря на растущий в последние десятилетия интерес исследователей к этой области исполнительства, данная проблематика остается недостаточно освещенной. Наличествующие в современной музыкальной практике эмпирические материалы обуславливают необходимость создания новой области науки, занимающейся теорией и историей музыкального исполнительства, – деятельности, ориентированной на формирование целостного представления об историческом развитии концертмейстерского искусства в России.

Степень научной разработанности проблемы. Основой работы послужили научные положения, освещающие целостный взгляд на концертмейстерское искусство; среди них следует отметить работы А.Д. Готлиба, Н.А. Крючкова, А.А. Люблинского, Е.М. Шендеровича, сборники статей под редакцией К.Х. Аджемова, М.А. Смирнова, сборник научных трудов «О мастерстве ансамблиста» (ответственный редактор Т.А. Воронина), «Концертмейстерский класс» Е.И. Кубанцевой, «Некоторые вопросы обучения концертмейстеров» В.Н. Чачавы, «Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства» А.Н. Юдина и другие.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель данной статьи – анализ процесса творческого взаимодействия концертмейстера и вокалиста в процессе работы над концертным репертуаром. Задачи – выявить особенности концертмейстерской деятельности как специфической разновидности музыкального исполнительства, раскрыть психологические составляющие личности концертмейстера, необходимые при подготовке концертного выступления; рассмотреть проблемы творческого взаимодействия концертмейстера и вокалиста в процессе работы при подготовке концертного выступления. *Предмет исследования* – комплекс специальных концертмейстерских знаний, умений и навыков, а также условия их формирования в ходе подготовки концертного выступления с солистом.

Научная новизна исследования заключается в методическом подходе к разработке модели взаимодействия концертмейстера и вокалиста при подготовке концертного выступления. В работе охарактеризованы традиционные и современные методики

работы над музыкальным произведением, аккомпанементом к вокальному сочинению, ансамблем в процессе подготовки новой концертной программы.

Методология и методы исследования. В процессе работы применялись методы теоретического и эмпирического уровня. Методологической основой исследования является системный подход, который позволяет рассмотреть изучаемый объект как систему, раскрыть его целостность, выявить многообразные типы связей в нем и свести их в единую теоретическую картину.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Источниковой базой исследования послужили труды ученых, в которых освещаются проблемы концертмейстерской деятельности (работы Н.А. Крючкова, А.А. Люблинского, Е.М. Шендеровича, Т.А. Воронина и др.). Эмпирическая база исследования заключается в обобщении опыта творческого взаимодействия вокалиста и пианиста в процессе подготовки концертного выступления.

Основная часть. Концертмейстерская деятельность представляет собой многогранную творческую область, которая объединяет в себе исполнительское мастерство, педагогическую работу и организационные навыки пианиста. Она требует высокого уровня профессиональной подготовки, достигаемого благодаря системе принципов и методов педагогики отечественного музыкального образования.

Среди ключевых методов формирования профессиональных компетенций в рамках концертмейстерского класса музыкального вуза можно выделить: изучение специализированных методических материалов, посвященных вопросам концертмейстерского искусства; комплексный подход к освоению нотного текста; развитие художественного взаимопонимания между пианистом и певцом в ансамбле; формирование вокального слуха и аккомпаниаторской интуиции; достижение творческой свободы через моделирование условий сценического выступления.

Обучение в концертмейстерском классе предполагает овладение теоретическими знаниями и практическими навыками исполнения аккомпанемента к вокальному сочинению (знание классификации певческих голосов, законы певческого дыхания, умение подбирать учебный и концертный репертуар, исполнять аккомпанемент вокального сочинения на сцене), которые по окончании вуза молодой специалист может использовать в своей самостоятельной педагогической и исполнительской деятельности.

Процесс подготовки сценического выступления – это сложная и кропотливая работа, требующая глубокого погружения в музыкальное произведение. Начальный этап заключается в ознакомлении с содержанием композиции. Однако это лишь первый шаг на пути к созданию целостного и выразительного исполнения. Истинное мастерство проявляется в умении увидеть и передать сложные взаимосвязи между отдельными интонациями и фразами, которые формируют общий звуковой образ. Сопоставление отдельных интонаций друг с другом содействует их уточнению, что ведет к более высокой выразительности при исполнении произведения. Выразительность должна вытекать из смысла интонации, но и не навязываться ей в виде определенного штампа [1].

Задача концертмейстера на этом этапе – настоящее руководство и помощь певцу в этом тонком процессе сопоставления и выявления скрытых интонационных связей. Рассмотрим, к примеру, романс Р. Шумана «Я не сержусь». После первоначального знакомства с произведением певец, разумеется, улавливает интонационные связи внутри каждой фразы, исполняемой на одном дыхании. Однако смысловое содержание романса гораздо глубже и обширнее, чем простое следование за музыкальной фразировкой. Романс можно разделить на три основных смысловых блока: о предательстве любимой, о мрачном состоянии ее души и о пророческом сне. И внутри каждого из этих блоков фразы объединены специфической интонационной связью, некой общей эмоциональной нитью. Только осознав и передав эти глубинные связи, певец сможет достичь истинно выразительного исполнения, наполненного смыслом и эмоциональной

глубиной. Именно в понимании этих тончайших нюансов и заключается мастерство как певца, так и концертмейстера.

В концертмейстерском классе вуза предусмотрено изучение оперной сцены. Работа над оперной сценой существенно отличается от работы над романсом и предъявляет к концертмейстеру более высокие требования. Если романс, благодаря своим небольшим масштабам, позволяет объединить знакомство с произведением и практическое исполнение, то работа над оперной сценой требует более системного и многоэтапного подхода.

Прежде чем приступить к разучиванию оперной сцены, концертмейстер и солист должны полностью ознакомиться с произведением в целом, включая как музыкальную, так и драматическую составляющие. Это означает полное прослушивание клавира, погружение в сюжетную линию, понимание характера персонажей и их взаимоотношений. Только после такого тщательного анализа можно приступать к работе над вокальной партией, учитывая все сложности музыкальной ткани, драматической интонации и сценического действия.

Концертмейстер здесь выступает не только как музыкальный руководитель, но и как помощник в понимании драматургии произведения, содействующий певцу в передаче нужных эмоций и в создании полноценного сценического образа. Поэтому работа с оперной сценой требует от концертмейстера глубокого понимания как музыки, так и театрального искусства, что делает эту работу еще более сложной и ответственной. Каждый тон, каждая интонация должны быть продуманы и отточены, чтобы в итоге создать не просто технически виртуозное исполнение, а истинное художественное произведение [2].

Роль концертмейстера при изучении оперной сцены выходит далеко за рамки простого аккомпаниатора. Он является незаменимым звеном подготовки концертного выступления, выступая в роли и дирижера, и оркестра, и его вклад в успешное исполнение трудно переоценить. Работа концертмейстера начинается задолго до выступления на эстраде и требует глубокого погружения в музыкальную ткань произведения. Он должен не просто знать нотный текст, но и чувствовать оркестровую ткань, понимать интенции композитора. Как правомерно утверждает В.Н. Чачава, концертмейстер-пианист – это одновременно «солист, ансамблист и аккомпаниатор» [3. С. 25].

В процессе разучивания партии концертмейстер играет роль проводника между нотной записью и сценическим воплощением. Он должен не только проигрывать партию, но и активно включать певца в процесс освоения музыкальной ткани, используя дирижерские жесты. Причем желательно приучать певца к дирижированию с самого начала работы над сценой, чтобы развить его чувство темпа и ритма, способность управлять своим исполнением. Это помогает певцу лучше ориентироваться в динамике представления.

Однако работа в концертмейстерском классе не ограничивается только технической стороной; крайне важна его взаимосвязь с исполнителем. Концертмейстер обязан тщательно изучить оперную трактовку, в ходе которой будут обсуждены все нюансы его видения произведения, темперамент, динамика и стилистические особенности исполнения. Все это является ключевым для согласованности и гармоничного звучания всех элементов произведения. Этика взаимодействия концертмейстера и вокалиста является столь же важной, как и технические навыки. Концертмейстер никогда не должен противопоставлять свою трактовку произведения трактовке исполнителя, даже если он уверен в своей правоте [4].

Особое внимание заслуживает работа над речитативом, который представляет собой достаточно сложную и разнообразную форму музыкального выражения. Эволюция речитатива, начиная от ранних оперных форм и до реалистического стиля русской классической оперы, а также инновационных подходов таких композиторов, как

М.П. Мусоргский, Д.Д. Шостакович и Р.К. Щедрин, демонстрирует невероятное разнообразие его стиливых и выразительных возможностей. Концертмейстер должен чувствовать это разнообразие, помогая певцу передать все нюансы речитатива, от декламационной речи до живой, эмоционально насыщенной интонации. Он должен помочь певцу найти баланс между музыкальностью и драматизмом, между точностью исполнения и сценической выразительностью. Только в таком случае речитатив сможет полноценно раскрыть свой художественный потенциал и стать неотъемлемой частью целостного исполнения оперного произведения. По меткому замечанию А.А. Люблинского, работа концертмейстера – это не просто профессиональный долг, это искусство взаимодействия, требующее глубокого понимания музыки, сценической культуры и человеческой психологии [5].

Исполнитель и концертмейстер в музыкальном искусстве играют ключевую роль в процессе создания художественного образа музыкального произведения. Комплексное и тщательное освоение навыков концертмейстерского мастерства служит фундаментом для успешной профессиональной деятельности. Первый этап взаимодействия исполнителя и концертмейстера начинается в классе «Концертмейстерское мастерство», где пианист активно участвует в работе над художественными аспектами аккомпанемента. Главной задачей аккомпаниатора становится достижение ансамблевого звучания, что возможно лишь при единстве творческих намерений обоих участников – солиста и концертмейстера. Обе стороны должны не только осознавать свою роль в передаче замысла произведения, но и четко разделять обязанности для реализации художественного содержания [6].

При исполнении вокального сочинения партия рояля может быть либо преимущественно аккомпанирующей, либо равноправной с вокальной партией. В любом случае важным аспектом остается анализ исполнительских задач произведения. Если роль рояля сводится к сопровождению солиста, «последнее слово» принадлежит именно вокалисту. Даже если певец по своему артистическому уровню ему уступает, хороший аккомпаниатор должен корректно подстраиваться, избегая подчеркивания своего мастерства. Его задача – поддерживать слабого партнера, усиливая удачные моменты исполнения, смягчая ошибки и гармонично адаптируя звучание к особенностям голоса.

Целостность эстетического впечатления, художественного образа является высшим приоритетом в ансамблевом взаимодействии концертмейстера и исполнителя-вокалиста. При этом исполнительская свобода остается возможной в рамках замысла композитора. Важнейшей функцией рояля как аккомпанирующего инструмента является создание гармонического фона для солирующей мелодии. Эта задача требует от пианиста тщательной проработки гибких форм фона, выраженных через фигурации. Фигурации помогают компенсировать ограниченность механической конструкции рояля, лишенного возможности динамического развития гармонии.

Развитие звучания должно соответствовать мелодическим и динамическим изменениям фактуры, что требует особого внимания к деталям. Все элементы фигураций, относящиеся к одной гармонии, должны интегрироваться в общий план ее динамического развития. Для достижения эффекта плавности важно избегать резких скачков звучности на границах тактовых долей, добиваясь впечатления непрерывной музыкальной линии. Акценты на сильных долях требуют деликатного подхода и точной соразмерности с общим уровнем звучания. Умение создавать динамическую гармонию зависит от слухового восприятия концертмейстера. Это качество требует длительной практики и внимания к нюансам ансамблевой работы, поскольку именно тонкое восприятие позволяет реализовать гармоническую структуру произведения в ее полной художественной глубине, обогащая ансамбль неповторимой выразительностью.

Приближаясь по плавности звучания к инструментам с продолжительным тоном, гармонический фон, созданный таким образом, позволяет аккомпанементу максимально

слиться с солистом. Недопустимо выделять метрические акценты отдельно от общей динамики аккорда, так как это разрушает текучесть звучания и смысл фигураций. Если же в рамках техники фигураций подчеркивать ритмические ударения, это лишь усилит перкуссионный характер звука рояля, препятствуя целостности и плавности звучания всей партии. Для достижения гармоничного единства необходимо учитывать множество тонких факторов: динамические нюансы, разнообразие педали, правильное балансирование регистровых красок и ритмическую проработку движения фигураций [7].

Создание цельного гармонического фона и разнообразие его выразительных оттенков является одной из центральных задач концертмейстера. Важно помнить, что этот фон – второй план интонационного содержания произведения, требующий точной реализации. Его значение в формировании общей звуковой картины ничуть не уступает остальным элементам композиции. Грязный, расплывчатый или чрезмерно броский фон способен разрушить эстетическую ценность звучания, поэтому с самого начала работы с произведением необходимо уделять внимание развитию техники создания гармонического фона и слуха аккомпаниатора. Помимо этого, важно вырабатывать способность к тончайшим темповым изменениям: грамотному замедлению, ускорению, подготовке и реализации гибкого движения всей музыкальной ткани.

Особого внимания требует еще одна область, часто остающаяся незаметной для слушателей, а иногда и для самих музыкантов. Речь идет о мелодическом движении басовой линии. Гармонический фон служит пространством раскрытия мелодии, но его полное выражение становится возможным лишь при четком и связанном интонационном движении баса, выполняющего функцию интонационного фундамента вокального сочинения. Из-за низкого регистрового расположения оно труднее воспринимается сознательно. Однако качество звучания и ясность мелодической линии баса напрямую определяют природу и общий эффект звучания композиции.

Точное исполнение басовой линии потребует от аккомпаниатора особого внимания с первых шагов изучения произведения. Звуки этой мелодической линии часто расположены на значительном временном расстоянии друг от друга, что затрудняет восприятие их связности. Кроме того, традиционная позиция левой руки – удар, отрыв от клавиши и последующее исполнение аккорда – способствует разрыву мелодической линии баса. В результате у многих пианистов басовые звуки звучат однообразно и механично, теряя динамику и мелодическое единство. Для укрепления слухового представления связности баса полезно при изучении партии выделять его мелодию отдельно, например, в рамках музыкальной фразы. В этом случае слух легче фиксирует отношения между звуками и запоминает их в целом. Сохраняя эту внутреннюю связность во время исполнения полной фактуры аккомпанемента, аккомпаниатор сможет сгладить проблемы значительных интервалов между басовыми тонами. Формирование способности слышать и сохранять мелодическое движение баса – это не только важнейшее условие грамотной работы с басовыми звуками, но также ключевой аспект для выполнения всей фактуры аккомпанемента с должным связным звучанием [8].

Бас в музыкальном произведении тесно связан с мелодией, выполняя роль ее низкого оттенка и становясь неотъемлемой частью звуковой характеристики. Благодаря точному соотношению между звуками мелодии и басами происходит устранение неопределенности интонации, создается выразительность. Нечеткий бас лишает мелодические звуки опоры, оставляя их «висеть» в неопределенности. Механическое исполнение баса разрушает гармонию между ним и мелодией, усложняя восприятие музыки. Задача аккомпаниатора заключается в создании общего движения композиции, сохранении ее живой динамики и пульса.

Для успешного аккомпанемента важно обеспечить устойчивый темп, придавая ему гибкость и убедительность. Способность изменять темпо-движение позволяет адаптироваться к различным жанрам и трактовкам солиста. Например, ощущение темпа в

медленных произведениях возникает уже после нескольких тактов, тогда как в быстрых произведениях требуется представление значительно большего фрагмента для достижения необходимой четкости и стабильности. Важно также избегать «застоя» в медленных темпах и удерживать движение «живым». При исполнении быстрых произведений нужно сохранять ровность темпа, избегая его постепенного ускорения, что часто случается с начинающими аккомпаниаторами. Правильное темповое движение невозможно без ясного интонационного видения, особенно через гармоническую составляющую мелодии. Умение воспринимать движение группы аккордов как единое целое защищает исполнение от статики в медленных темпах и тяжеловесности в быстрых.

Особенно важно это соблюдать при сопровождении виртуозных партий солиста. В этом случае партия фортепиано должна быть легкой и ритмичной. Здесь концертмейстеру следует фокусироваться на интонационных связях между звучаниями, а не на механической метричности ритма. При работе с пассажной техникой высокого уровня мастерства солиста аккомпаниатор мысленно «поет» пассаж вместе с певцом, заранее формируя как сопровождающие аккорды, так и их звучность. Такой подход помогает избежать дисбаланса, вызванного отставанием или опережением солиста. Особое внимание аккомпаниатор уделяет инструментальным разделам произведения: вступлениям, заключениям, связующим элементам композиции. Здесь он, наряду с солистом, участвует в раскрытии музыкального содержания произведения.

Исключительно значима интерпретация вступления, которое создает соответствующее настроение и задает тон для дальнейшего исполнения. Например, романсы П.И. Чайковского или прелюдии к композициям Ф. Листа и Н.А. Римского-Корсакова требуют от аккомпаниатора глубокого понимания их эмоционального содержания и характера звучания. При подготовке к исполнению концертмейстеру необходимо сосредоточиться не только на вступительном элементе, но и на том, как он связывает начальные фразы солиста. Итак, вступление становится полноценным мостом между началом произведения и его художественной структурой. Подобный подход применим и к постлюдиям.

В связи с этим певцу важно своими финальными фразами вызвать естественную и логическую необходимость инструментального заключения, а концертмейстер должен постараться внести в это завершение ту же сосредоточенность и эмоциональную насыщенность, которые были достигнуты во время совместного исполнения. Рассмотрим пример из романса П.И. Чайковского «День ли царит». Часто певец концентрирует внимание на эффектной высокой ноте, теряя при этом выразительность заключительных звуков вокального сочинения. Как результат, фортепианное окончание звучит оторванно от общего произведения, будто самостоятельная пьеса. Однако П.И. Чайковский с тонкой музыкальной мудростью строит голосовую партию так, чтобы после кульминационного «ля» мелодическая линия певца опускалась в более низкий регистр. Это заканчивается не полным разрешением в основной тональности, а звучанием голоса в низком регистре, словно голос растворяется в мощном финальном звучании партии рояля. Именно в эти моменты достигается истинная кульминация всего произведения. Значит, певцу важно преодолеть стремление лишь продемонстрировать свои вокальные данные ради достижения более высокой художественной цели. Эта «жертвенность» певца «окупается» многократно, так как замысел композитора способен вызвать у слушателей гораздо более сильное воздействие, нежели впечатляющая высокая нота.

Примеры такого единства нередко встречаются в вокальных произведениях П.И. Чайковского. Например, затихающий, растворяющийся звук в партии певца в конце романса «Ночи безумные» буквально поглощается тягучими и безысходными нотами фортепианного аккомпанемента. Певец должен глубоко вслушиваться в эти финальные

моменты, чтобы понять их значение в общем контексте произведения. Только благодаря вдумчивому изучению партий аккомпанемента исполнитель сможет с точностью произнести последние фразы так, чтобы создать нужное настроение у слушателя и подчеркнуть необходимость именно такого завершения романса или арии [10]. Если аккомпаниатор сумеет творчески раскрыть переданную ему задачу, то исполнение станет выразительным и цельным.

Подобные требования распространяются также на работу концертмейстера при выполнении связующих музыкальных частей или интерлюдий. Музыкальная линия не должна быть прервана; партнеры обязаны поддерживать ее непрерывность. Если партия аккомпанемента кажется незначительной на фоне всего произведения, при совместном выступлении художественные требования к концертмейстеру остаются столь же высокими.

Особенно это заметно в вокальных произведениях с психологически насыщенным содержанием: даже минималистичные аккорды или лаконичные реплики рояля могут нести драматическую нагрузку, как это видно в романсах А.С. Даргомыжского («Мне все равно») или Ф. Шуберта («Шарманщик»). Если концертмейстер неспособен почувствовать драматический подтекст вокальной партии и гармонично слить ее с сопровождающим звучанием, никакие усилия по поиску нужного тона не спасут исполнение – оно останется безжизненным.

Отдельного внимания заслуживают произведения с моторным или ритмическим движением в аккомпанементе, будь то танцевальные ритмы («Средь шумного бала» П.И. Чайковского), биение сердца («Бьется сердце беспокойное» С.И. Танеева), плавное движение лодки по воде («Баркарола Ф. Шуберта»), стука колес поезда («Домой» И.О. Дунаевского), движение мельничных жерновов, бега ручья («В путь», «Куда» Ф. Шуберта), движения морских волн, то мерно плещущихся, то грозно вздымающихся («Дробится и плещет» Н.А. Римского-Корсакова) и т.д.

Отсутствие у концертмейстера навыков интонирования вокального текста может помешать ему на первых порах более полно понять художественный образ вокального сочинения, найти необходимые средства художественной выразительности для создания индивидуальной исполнительской интерпретации. В произведениях, где ритм в значительной степени определяется певцом («Нет, не люблю я вас» П.П. Булахова, «Червяк», «Старый капрал» А.С. Даргомыжского) и приобретает формы чрезвычайно капризные с резко выраженным характером индивидуальной трактовки, концертмейстеру особенно нужно быть настороже.

Концертмейстеру необходимо внимательно следить за партией певца, прочитывая ее музыкальный и литературный текст. По манере вдоха, по манере произнесения слов, по внутреннему подтексту, вкладываемого певцом в каждое слово и фразу, нужно уметь предвосхитить предстоящую модификацию ритма, внезапную остановку, динамический нюанс, переход на говорок и т.д. При всей простоте фактуры сопровождения, обычной в таких произведениях, нарушение единства в исполнительском плане, даже самое незначительное, может совершенно испортить выступление солиста [9].

В подобных произведениях с «легким» аккомпанементом пианист полностью должен отказаться измерять свое мастерство по густоте и блеску фортепианной техники и сделать основой внутреннего проникновения в содержание музыки через определение выразительности каждого звука.

Даже в лирических произведениях, где основной акцент сделан на плавном развитии мелодии, пианист не должен возлагать всю эмоциональную нагрузку только на певца, считая, что именно его партия содержит ключевую идею произведения. Концертмейстер обязан не просто сопровождать исполнителя, но гармонично сливаться с ведущей партией и передавать намерения певца через свое исполнение. Только полное единство аккомпанемента с мелодической линией, единство не только в ритме, но и в

характере звучания, может обеспечить чистоту интонации вокалиста. Эмоциональная выразительность мелодии неизменно связана с тончайшей гибкостью исполнения, едва заметным *rubato*, которое придает мелодии живость и глубокий интонационный смысл.

Равнодушное протекание гармонического фона с формальной метричностью уничтожает тонкие психологические черты мелодического движения, а с ними мелодию, «душу» музыки. Из этого видно, как гибко должно формироваться движение аккомпанемента, оправдывая и укрепляя ритмические изменения мелодического движения, нарастания и спады мелодии, ее акценты. Из всего сказанного становится очевидным, насколько выполнение артистических задач при исполнении аккомпанемента зависит от уверенного владения навыками, описанными в данной работе.

Таким образом, модель концертмейстерской деятельности демонстрирует сложное взаимодействие между концертмейстером и солистом, подчеркивая ключевые аспекты его роли как ансамблиста, теоретика, педагога и дирижера музыкально-исполнительского процесса. Она отвечает за художественное воплощение значимых жизненных ценностей и смыслов, реализуемых музыкантами в рамках драматургии художественного образа. Внедрение прогрессивных идей исполнительского искусства и осознание его воспитательной миссии должны стать основополагающим направлением творческой работы концертмейстера и вокалиста при подготовке концертных программ. Именно в этом заключается путь к сохранению и развитию творческого потенциала исполнителя.

Литература

1. Гаврилова О.А. Концертмейстерская работа как специфический вид музыкального исполнительства // Вокальное искусство в системе современного музыкально-педагогического образования. Казань: «Яз», 2014. С. 188–191.
2. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Изд-во «Лань», «Планета музыки», 2017. 112 с.
3. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров. СПб.: Композитор. 2005. 110 с.
4. Мосин И.Э. Творческая работа в концертмейстерском классе. М.: Изд-во «Лань», «Планета музыки», 2023. 112 с.
5. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. М.: Изд-во «Лань», «Планета музыки», 2018. 128 с.
6. Старцева Д.В. Исполнительский конкурс как одна из форм раскрытия творческого потенциала обучающихся // Интеграция искусств в современном художественном образовании. Орел.: Изд-во ФГБОУ ВПО «Орловский гос. ин-т искусств и культуры», 2021. С. 125–132.
7. Гаврилова О.А. Профессиональная подготовка пианистов в условиях бакалавриата: эмоционально-волевые и музыкально-интеллектуальные факторы концертмейстерского мастерства // Формирование региональной культурной политики в контексте модернизации образования. Орел: Изд-во ФГБОУ ВПО «Орловский гос. ин-т искусств и культуры», 2014. С. 316–318.
8. Горошко Н. Формирование мастерства пианиста-концертмейстера. Магнитогорск.: МаГК им. М.И. Глинки, 2007. 108 с.
9. Юдин А.Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. 124 с.
10. Гартман Р. Работа концертмейстера: современные аспекты концертмейстерского мастерства. Тамбов.: Изд-во ТГМПИ им. С. Рахманинова. 1998. 34 с.

A Model of Interaction between Accompanist and Vocalist in Preparing for a Concert Performance: Methodological Aspects

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 75–84

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-75-84

Olga A. Gavrilova, Oryol State Institute of Culture (Oryol, Russian Federation). E-mail: olenka.gavrilova.10@mail.ru

Dina V. Startseva, Oryol State Institute of Culture (Oryol, Russian Federation). E-mail: di.startseva@yandex.ru

Keywords: accompanist, concert repertoire, musical piece, technical work, musical intonation, interpretation.

This article examines the role of creative collaboration between accompanist and performer in preparing a concert program. It explores the relationship between artistic imagery and pianistic and technical techniques in the search for the ideological and semantic meaning of a vocal piece. This requires the ability to perceive and convey the complex relationships between individual intonations and phrases that shape the overall sonic image.

The role of performer and accompanist in musical art plays a key role in the creation of a musical work. Comprehensive and thorough mastery of accompanist skills serves as the foundation for successful professional work. The first stage of interaction between performer and accompanist begins in solo and chamber singing classes, where the pianist actively participates in the artistic aspects of accompaniment. The accompanist's primary goal is to achieve an ensemble sound, which is only possible with the unity of creative intent between both participants—the soloist and the accompanist. Both parties must not only understand their role in conveying the concept of the work but also clearly divide responsibilities for realizing its artistic content.

The pianist's lack of skills in intoning the vocal text can hinder the accompanist in the early stages of his activity and understand the role and significance of the performed accompaniment music.

The accompanist and concertmaster must remember that, by their very nature, they are participants in a collective creative community, and in their activities they must always take into account the ethics of such a community.

Referense

1. Gavrilova, O.A. (2014) *Kontsertmeysterskaya rabota kak spetsificheskiy vid muzykal'nogo ispolnitel'stva* [Accompanist work as a specific type of musical performance]. In: *Vokal'noye iskusstvo v sisteme sovremennogo muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya* [Vocal art in the system of modern musical and pedagogical education]. Kazan: “Yaz”. pp.188–191.

2. Kryuchkov, N.A. (2021) *Iskusstvo akkompанementa kak predmet obucheniya* [The art of accompaniment as a subject of study]. Moscow: Publishing house “Lan”, “Planet of Music”.

3. Chachava, V.N. (2005) *Nekotoryye voprosy obucheniya kontsertmeysterov* [Some issues of training accompanists]. Saint Petersburg: Composer.

4. Mosin, I.E. (2020) *Tvorcheskaya rabota v kontsertmeysterskom klasse* [Creative work in the accompanist class]. Moscow: Publishing house “Lan”, “Planet of Music”.

5. Lyublinsky, A.A. (2017) *Teoriya i praktika akkompанementa. Metodicheskiye osnovy*. [Theory and Practice of Accompaniment. Methodological Foundations]. Moscow: Publishing house “Lan”, “Planet of Music”.

6. Startseva, D.V. (2021) Ispolnitel'skiy konkurs kak odna iz form raskrytiya tvorcheskogo potentsiala obuchayushchikhsya [Performance competition as one of the forms of revealing the creative potential of students]. In: *Integratsiya iskusstv v sovremennom khudozhestvennom obrazovanii* [Integration of the Arts in Contemporary Art Education]. Orel: Publishing House of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education “Oryol State Institute of Arts and Culture”. pp. 125–132.

7. Gavrilova, O.A. (2014) Professional'naya podgotovka pianistov v usloviyakh bakalavriata: emotsional'no-volevyye i muzykal'no-intellektual'nyye faktory kontsertmeysterskogo masterstva [Professional training of pianists in the context of a bachelor's degree: emotional-volitional and musical-intellectual factors of accompanist mastery]. In: *Formirovaniye regional'noy kul'turnoy politiki v kontekste modernizatsii obrazovaniya* [Formation of regional cultural policy in the context of education modernization]. Orel: Publishing House of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education “Oryol State Institute of Arts and Culture”.

8. Goroshko, N. (2007) *Formirovaniye masterstva pianista-kontsertmeystera* [Developing the skills of a pianist-accompanist]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State University named after M.I. Glinka.

9. Yudin, A.N. (2008) *Sekrety masterstva. Russkaya shkola kontsertmeysterstva* [Secrets of Mastery. The Russian School of Accompaniment]. St. Petersburg: Nevskaya Nota.

10. Gartman, R. (1998) *Rabota kontsertmeystera. Sovremennyye aspekty kontsertmeysterskogo masterstva* [The Work of an Accompanist: Contemporary Aspects of Accompanist Mastery]. Tambov: Publishing house of the Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. Rachmaninov.

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-84-91

Э.С. Алимova

ФОРМИРОВАНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ BEL CANTO В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ ЭПОХИ БАРОККО

В статье исследованы генезис и эволюция стиля bel canto в итальянской опере конца XVI – середины XVIII вв. Охарактеризованы этапы эволюции, существенные черты и взаимосвязь эстетики барокко, изменений форм оперы и развития техники пения. Доказано, что стиль bel canto порожден синтезом педагогических систем, феномена певцов-кастратов и структурной эволюции оперы. Продемонстрировано, что стиль bel canto достиг апогея в неаполитанской школе, где виртуозная техника стала самоценным элементом драматургии.

Ключевые слова: *bel canto, итальянская опера, барокко, стиль вокала, певцы-кастраты, неаполитанская школа.*

Актуальность темы исследования обусловлена несколькими факторами. Опера эпохи барокко и феномен стиля bel canto являются фундаментом всего европейского вокального искусства. Понимание того, как формировалась эта певческая школа, необходимо для современного исполнителя, так как используемые технические приемы остаются основой вокальной педагогики на сегодняшний день. Возрождение интереса к аутентичному исполнительству требует глубокого изучения технической части и эстетики оперы эпохи барокко.