ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Педагогика. Вопросы теории и практики
Pedagogy. Theory & Practice

ISSN 2686-8725 (online)
ISSN 2500-0039 (print)

2026. Том 11. Выпуск 11 | 2026. Volume 11. Issue 11
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pedagogy-journal.ru

RU

Педагогические условия формирования концертмейстерских навыков студентов-пианистов для приобретения опыта работы в классе хорового дирижирования

Цзи Юйсинь

Аннотация. Цель исследования – обосновать комплекс педагогических условий, при которых студенты-пианисты осваивают концертмейстерские навыки, необходимые для работы в классе хорового дирижирования. В статье уточнено содержание понятий «концертмейстерская компетентность» и «концертмейстерские навыки»; навыки рассматриваются как операциональный компонент компетентности. Выделены навыки, которых требует именно класс хорового дирижирования: чтение и редуцирование хоровой партитуры, тембровая имитация хорового звучания на фортепиано, исполнение «по руке» дирижёра, ансамблевое взаимодействие с дирижёром и вторым концертмейстером. Научная новизна исследования состоит в том, что педагогические условия выведены из эмпирических данных (анкетирование, включённое наблюдение) и построены на переносе навыков, уже сложившихся на вокальном и оперном репертуаре, на работу с хоровой партитурой и дирижёрским жестом; реализовать их предлагается в концертмейстерском классе и в ходе практики, не выходя за пределы имеющихся ресурсов вуза. В результате обоснован комплекс из шести условий организационно-педагогического, психолого-педагогического и дидактического уровней. Они касаются содержания и организации концертмейстерской подготовки (раздел хорового репертуара, практика в классе дирижирования в паре со штатным концертмейстером), психологической готовности пианиста к «ведомой» позиции, а также методики освоения хоровой партитуры и хорового звучания. Каждое условие отвечает на конкретное затруднение студентов-пианистов, а вместе они охватывают все группы специфических концертмейстерских навыков.

EN

Pedagogical conditions for developing accompanist skills in piano students to gain experience working in a choral conducting class

Yuxin Ji

Abstract. The research aims to substantiate a set of pedagogical conditions under which piano students develop the accompanist skills required for work in a choral conducting class. The article clarifies the content of the concepts “accompanist competence” and “accompanist skills”; skills are considered the operational component of competence. The skills specifically required in a choral conducting class are identified: reading and reducing choral scores; imitating choral timbre on the piano; playing in response to the conductor’s gestures; and ensemble interaction with the conductor and the second accompanist. The research novelty lies in the fact that the pedagogical conditions are derived from empirical data (questionnaires and participant observation) and are based on transferring skills already developed through vocal and operatic repertoire to work with choral scores and conducting gestures. Their implementation is proposed within the accompanist class and during practice, without exceeding the university’s existing resources. As a result, a set of six conditions at the organizational-pedagogical, psychological-pedagogical, and didactic levels is substantiated. These concern the content and organization of accompanist training (a choral repertoire component; practice in the conducting class alongside the staff accompanist), the pianist’s psychological readiness for a “subordinate” role, and methods for mastering choral scores and choral sound. Each condition addresses a specific difficulty faced by piano students, and together they cover all groups of specific accompanist skills.

Научная статья (original research article) | **https://doi.org/10.30853/ped20260247**

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Введение

Концертмейстерская подготовка – неотъемлемая часть профессионального образования пианиста. В ансамблевом музицировании с вокалистами и инструменталистами у него складываются ансамблевое мышление, умение слышать партнёра и подчинять собственную интерпретацию общему художественному замыслу. Истоки профессии концертмейстера связывают с деятельностью *maestro al cembalo* (*итал.* «маэстро за клавесином»), который в музыкальных театрах эпохи барокко работал и с солистами, и с хором (Калицкий, 2025). Сегодня же содержание концертмейстерского класса, как правило, ограничено вокальным и инструментальным репертуаром, хотя многим выпускникам-пианистам потом приходится работать с хоровыми коллективами – в детских музыкальных школах, школах искусств, учреждениях дополнительного образования.

Актуальность исследования определяется прежде всего тем, что работа с хором относится к массовым сферам профессиональной деятельности выпускника-пианиста. Хоровые коллективы есть в общеобразовательных школах, детских музыкальных школах и школах искусств, и концертмейстер, как правило, входит в их состав. Положение о Всероссийском фестивале школьных хоров «Поют дети России», например, прямо включает концертмейстеров в количественный состав коллектива наряду с руководителями (Положение о Всероссийском фестивале…, 2025). В концертмейстерской подготовке пианистов работа с хором при этом представлена неравномерно. Рабочая программа дисциплины «Концертмейстерский класс» Санкт-Петербургской консерватории (специалитет, 53.05.01) предусматривает в пятом семестре изучение хоровой партитуры, которое, по формулировке программы, моделирует ситуацию работы концертмейстера в хоровом классе (Рабочая программа…, 2024). В РГПУ им. А. И. Герцена картина иная: публичное описание бакалаврской программы 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство» (профиль «Фортепиано») характеризует концертмейстерский класс как подготовку к аккомпанированию вокалистам, инструменталистам и танцорам и не упоминает работу с хоровым коллективом (Направление подготовки…, 2026). Специальное исследование подготовки пианиста к работе в классе хорового дирижирования, выполненное Г. Г. Тенюковой, относится к 1993 г., то есть к периоду до перехода высшей школы на уровневую систему и введения действующих образовательных стандартов. В итоге опыт работы с хором выпускник нередко получает уже на рабочем месте. Н. А. Крючков связывал такой путь с тем временем, когда аккомпанемент ещё не был предметом обучения: аккомпаниаторы «формировались чисто практическим путем» (2017, с. 13). А поскольку трудный подготовительный период оставался незамеченным, сложилось убеждение, что умение аккомпанировать – природный дар (Крючков, 2017, с. 14).

Чтобы выяснить уровень подготовки студентов-пианистов к работе с хоровыми коллективами в концертмейстерском классе, в январе 2025 г. было проведено анкетирование 50 студентов направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство. Фортепиано» РГПУ им. А. И. Герцена. Хоровую литературу не изучали 47 человек (94%), опыта аккомпанирования хору не имели 49 (98%). Содержание курса достаточным счёл 41 респондент (82%). Эти ответы расходятся лишь на первый взгляд: курс в целом воспринимается как содержательный, но хоровой репертуар в нём почти не представлен (Цзи Юйсинь, 2025, с. 154-155). Кроме того, в современном дополнительном музыкальном образовании особое внимание уделяется развитию метапредметных умений обучающихся (Аврамкова, 2021, с. 130), а значит, и от концертмейстера требуется понимание того, как в учебном процессе взаимодействуют различные дисциплины.

Возникает противоречие между требованиями профессиональной практики, где пианисту приходится работать с хором и дирижёром, и содержанием концертмейстерской подготовки, в котором этот вид деятельности почти не представлен. Реального хорового коллектива концертмейстерский класс в своём распоряжении не имеет, однако в вузе есть класс хорового дирижирования, который служит учебной моделью работы с хором: фортепиано замещает в нём хор, и студент-дирижёр отрабатывает на этом «звучащем хоре» те же действия, которые затем будет выполнять перед реальным коллективом (Тенюкова, 1993, с. 5; Крыловская, 2021, с. 208). Пианист здесь решает основные задачи хорового концертмейстера – читает хоровую партитуру, воспроизводит хоровое звучание, следует дирижёрскому жесту, – поэтому навыки, сформированные в этом классе, переносятся на работу с хоровым коллективом. Поскольку опыта аккомпанирования хору не имели 98% опрошенных, практика в классе хорового дирижирования оказывается для студента-пианиста наиболее доступным способом восполнить этот пробел (см. далее условие 2). Класс хорового дирижирования относится к наиболее сложным сферам концертмейстерской работы (Крыловская, 2021, с. 206). Пианист переключается между сопровождением солистов и воспроизведением звучания всего хора (на распевках – отдельных хоровых партий), читает многострочную хоровую партитуру и всё время следует за дирижёрским жестом. Отсюда проблема исследования: при каких педагогических условиях студенты-пианисты эффективно осваивают концертмейстерские навыки, необходимые для работы в классе хорового дирижирования.

В соответствии с заявленной темой в исследовании поставлены следующие задачи:

1) раскрыть сущность понятий «концертмейстерская компетентность» и «концертмейстерские навыки» применительно к подготовке студентов-пианистов;

2) охарактеризовать специфику концертмейстерской работы в классе хорового дирижирования и вытекающие из неё особенности формирования концертмейстерских навыков;

3) обосновать выделение педагогических условий формирования концертмейстерских навыков студентов-пианистов для приобретения опыта работы в классе хорового дирижирования;

4) представить комплекс педагогических условий формирования концертмейстерских навыков студентов-пианистов для приобретения опыта работы в классе хорового дирижирования.

Для решения указанных задач в статье применяются следующие методы исследования: анализ научно-методической литературы по проблеме концертмейстерской подготовки пианистов – для уточнения содержания понятий «концертмейстерская компетентность» и «концертмейстерские навыки» и выделения навыков, специфичных для класса хорового дирижирования; анализ нормативных документов – для выявления требований к организации работы концертмейстера в классе дирижирования; анкетирование студентов-пианистов – для определения того, насколько содержание концертмейстерской подготовки отражает работу с хоровым репертуаром; включённое наблюдение за занятиями шести студентов-дирижёров в классе хорового дирижирования РГПУ им. А. И. Герцена (январь – май 2026 г.), в ходе которого автор выполнял функции концертмейстера второго фортепиано, а также обобщение собственного концертмейстерского опыта – для выявления особенностей формирования концертмейстерских навыков в условиях класса хорового дирижирования; систематизация и обобщение полученных теоретических и эмпирических данных – для обоснования и построения комплекса педагогических условий.

Теоретическая база исследования складывается из нескольких групп источников. Из теории педагогических условий взят тезис Н. В. Ипполитовой и Н. С. Стерховой (2012) о воздействии условий на личностный и процессуальный аспекты педагогической системы. Отсюда вытекает возможность рассматривать их на организационно-педагогическом, психолого-педагогическом и дидактическом уровнях (Ипполитова, Стерхова, 2012). Труды Е. М. Шендеровича (1996) и Е. И. Кубанцевой (2002) дают основание видеть в концертмейстерских навыках целостный комплекс, формируемый в ходе специального обучения. Г. Г. Тенюкова (1993) обосновала необходимость специальной методики подготовки пианиста к работе в классе хорового дирижирования. В неё входят знание особенностей хорового письма и понимание языка дирижёрского жеста, а также умение играть «по руке» дирижёра. Автором предложена и поэтапная логика такой подготовки (Тенюкова, 1993, с. 5). Подготовка концертмейстера к работе в разных профилях, в том числе хоровом, рассматривается в диссертационных исследованиях И. А. Бутовой (2011) и А. Б. Печерской (2009); становление аккомпанемента как предмета обучения и его методика представлены в пособии Н. А. Крючкова (2017). А. С. Крыловская (2021) рассматривает класс хорового дирижирования как ансамбль педагога, двух концертмейстеров и студента-дирижёра, в котором фортепиано замещает хор и оркестр, и описывает знания и навыки, необходимые концертмейстеру для работы со студентами-дирижёрами. Современные исследования развивают компетентностный подход к концертмейстерской подготовке: С. В. Руднева (2024) выделяет группы концертмейстерских компетенций пианиста, Л. Л. Алексеева (2024) и Т. А. Левашова (2024) формулируют принципы обучения концертмейстерскому искусству, М. В. Полищук (2025) подчёркивает, что концертмейстерское мышление формируется значительно дольше, чем навыки и умения. Г. М. Цыпин (2010) анализирует стрессовые состояния («сценическое волнение»), возникающие у музыканта-исполнителя в ситуации публичного выступления.

Ряд названных работ непосредственно касается подготовки пианиста к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования и с хоровыми коллективами. Г. Г. Тенюкова (1993) разработала содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования. И. А. Бутова (2011) обосновала педагогические условия формирования профессиональной мобильности концертмейстера в музыкальном колледже; работа в классе хорового дирижирования и с хоровыми коллективами выступает у неё одним из профилей концертмейстерской деятельности. А. Б. Печерская (2009) включила систематизированную методику работы над вокально-хоровым произведением в полифункциональную подготовку будущих учителей музыки, Т. А. Левашова (2024) исследовала формирование профессиональных умений в концертмейстерском классе музыкального колледжа.

Практическая значимость исследования заключается в том, что выделенный перечень концертмейстерских навыков, специфичных для класса хорового дирижирования, и обоснованный комплекс педагогических условий их формирования можно использовать при проектировании раздела хорового репертуара в дисциплине «Концертмейстерский класс» (в том числе в виде модуля или дисциплины по выбору), при разработке программ практики бакалавров направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» в классе хорового дирижирования, а также при подготовке методических рекомендаций для преподавателей концертмейстерского класса и класса хорового дирижирования.

Обсуждение и результаты

Содержание понятий «концертмейстерская компетентность» и «концертмейстерские навыки»

Концертмейстерскую деятельность в современной литературе понимают как творческую многопрофильную деятельность пианиста, в которой органично объединены музыкально-исполнительские, педагогические и организационные функции (Левашова, 2024, с. 13). Л. Л. Алексеева (2024) рассматривает её на материале сольной, ансамблевой, хоровой и оркестровой музыки. Концертмейстер в определении исследовательницы – пианист, который помогает исполнителям разных видов музыкального искусства постигать выразительные средства и при этом остаётся равноправным партнёром в ансамбле. Специфика такой деятельности выражается в принципах художественно-эстетического унисона, предуготовленности к импровизации и сотворчества в интерпретации (Алексеева, 2024, с. 89).

Профессиональную готовность к такой деятельности принято обозначать понятием «концертмейстерская компетентность». У С. В. Рудневой (2024), опирающейся на предшествующие исследования, она предстаёт неотъемлемой частью профессионально-педагогической компетентности музыканта. В неё входят знания

и навыки, личностные и профессиональные качества, а также опыт, дающие пианисту возможность продуктивно работать с солистами (Руднева, 2024, с. 270). Отдельного определения компетенции исследовательница не даёт, однако из логики её работы следует, что эти понятия не синонимичны: вслед за определением компетентности перечисляются группы компетенций, каждая из которых в большей мере востребована в репетиционной или в концертной работе с солистом (Руднева, 2024, с. 271). В настоящем исследовании принимается соотношение, вытекающее из этой логики: компетентность рассматривается как целостная характеристика готовности к деятельности, а компетенции – как её составляющие, каждая из которых обеспечивает решение определённого круга профессиональных задач. С. В. Руднева (2024, с. 271) выделяет пять групп концертмейстерских компетенций: исполнительские (узкопрофессиональные), общие музыкально-теоретические, педагогические, организационные и социально-психологические. Исполнительские включают, в частности, умение воплощать выразительные функции фактуры, сообщать солисту темпоритмический импульс перед вступлением, слышать оркестровую тембровую палитру фортепиано и передавать её различными качествами звука (Руднева, 2024, с. 271-272). Классификация создана для работы с вокалистами. Её структура тем не менее применима для уточнения содержания концертмейстерской компетентности и в других видах ансамблевой работы, включая хоровую.

Исходя из названных позиций, под концертмейстерской компетентностью будущего пианиста в настоящем исследовании понимается интегративное профессионально-личностное качество. Оно проявляется в готовности и способности осуществлять ансамблевое, репетиционное и педагогическое сопровождение исполнителей – солистов, ансамблей и хоровых коллективов. При выделении её структурных компонентов учитывалась позиция Л. Н. Борисовой (2016): концертмейстерская компетентность, по её мысли, базируется на эмоционально-ценностном отношении музыканта к предстоящей деятельности, на системе музыкально-эстетических и музыкально-теоретических знаний (информационный компонент), на системе общих музыкальных и профессионально значимых концертмейстерских умений, а также на профессионально значимых личностных качествах. В соответствии с этим в структуре компетентности выделены четыре взаимосвязанных компонента. *Мотивационный* компонент включает ценностное отношение к концертмейстерской деятельности, готовность к партнёрскому сотворчеству и стремление осваивать новые для себя виды ансамблевой практики, в том числе работу с хором. *Когнитивный* компонент составляют музыкально-теоретические и стилевые знания, знание специфики хорового письма, основ вокальной техники и дирижёрского жеста. В *операциональный* компонент входят концертмейстерские умения и навыки: чтение с листа и редуцирование многострочной партитуры, транспонирование, тембровая имитация хорового звучания, исполнение «по руке» дирижёра. *Личностный* компонент охватывает профессионально значимые качества – распределение и переключение внимания, антиципацию, эмоционально-волевую саморегуляцию, готовность к «ведомой» позиции.

Концертмейстерские навыки составляют операциональный компонент концертмейстерской компетентности. Е. М. Шендерович (1996, с. 13) объединял их понятием «концертмейстерский комплекс», включающим свободное владение инструментом, чтение с листа и транспонирование, быструю ориентацию в нотном тексте, способность охватить все партии партитуры и быстроту реакции. Е. И. Кубанцева подчёркивает, что «умение подбирать по слуху в большей мере зависит от врождённых способностей музыканта, а умение транспонировать – от приобретённых» (2002, с. 101); следовательно, основные концертмейстерские навыки поддаются целенаправленному формированию. Вместе с тем, по наблюдению М. В. Полищук (2025), сформировать навык значительно легче, чем сформировать профессиональное сознание концертмейстера: навык служит необходимой, но недостаточной основой ансамблевого мышления. Поэтому формирование навыков рассматривается в статье в единстве с развитием личностных качеств пианиста.

Т. А. Левашова (2024, с. 13) определяет профессиональные умения концертмейстера как действия, основанные на профессиональных знаниях и совершаемые для успешной реализации исполнительской, педагогической и организационной деятельности. В отличие от умений, под концертмейстерскими навыками в статье понимаются доведённые до автоматизма в результате целенаправленных упражнений исполнительские действия пианиста, обеспечивающие ансамблевое сопровождение исполнителей в реальном времени: чтение нотного текста с листа, транспонирование, редуцирование фактуры, ансамблевая синхронизация с партнёром.

Применительно к классу хорового дирижирования к общим концертмейстерским навыкам добавляется группа специфических навыков: 1) чтение многострочной хоровой партитуры с распределением голосов между руками; 2) редуцирование многоголосной хоровой фактуры с сохранением басовой основы и гармонии; 3) тембровая и динамическая имитация хорового звучания на фортепиано; 4) исполнение «по руке» дирижёра – синхронизация звучания с ауфтактом, «точкой», снятием, показом штрихов и динамических оттенков; 5) ансамблевое взаимодействие одновременно с дирижёром, педагогом и – при исполнении на двух фортепиано – со вторым концертмейстером. Г. Г. Тенюкова (1993, с. 11-12) разделяет эти навыки на технические (грамотное чтение партитуры, упрощение сложной партитуры, совмещение хоровой партитуры с фортепианным сопровождением) и методические (быстрая реакция на «руку» дирижёра, выполнение его словесных указаний и методических заданий педагога).

Специфика концертмейстерской работы в классе хорового дирижирования и особенности формирования навыков

Специфика концертмейстерской работы в классе хорового дирижирования изучалась в ходе включённого наблюдения на занятиях в РГПУ им. А. И. Герцена в январе – мае 2026 г. Посещения проходили дважды

в неделю; каждое длилось около трёх часов и включало, как правило, три занятия. Всего за этот период автор присутствовал примерно на 80 занятиях. Наблюдением были охвачены занятия шести студентов-дирижёров – от бакалавриата до магистратуры; автор при этом выполнял функции концертмейстера второго фортепиано. В результате удалось выделить следующие особенности.

Во-первых, для студента-дирижёра фортепиано является реально «звучащим хором»: по тому, как звучание откликается на жест, студент оценивает точность и выразительность собственной мануальной техники. Поэтому задача концертмейстера заключается не в создании собственной законченной интерпретации, а в том, чтобы как можно точнее отражать в исполнении все особенности дирижёрского жеста; Г. Г. Тенюкова описывает эту систему отношений формулой «дирижёр – ведущий, концертмейстер-“хор” – ведомый» (1993, с. 5). Студентам-пианистам, воспитанным в традиции сольного исполнительства, приходится перестраивать исполнительскую установку. Темп, агогику и динамику здесь задаёт дирижёрская рука, и пианист следует ей.

Во-вторых, произведения с инструментальным сопровождением исполняются в классе на двух фортепиано. Первое воспроизводит хоровую партитуру, второе ведёт партию сопровождения. А. С. Крыловская (2021, с. 208) называет класс дирижирования «фактически ансамблем», куда входят педагог, два концертмейстера и студент-дирижёр. Концертмейстеру второго фортепиано приходится согласовывать звучание с жестом дирижёра и одновременно с партнёром по фортепианному ансамблю, то есть выдерживать единство темпа, баланс, одновременность вступлений и снятий. Для студента-пианиста работа рядом с опытным концертмейстером класса служит естественной ступенью освоения хоровой специфики.

В-третьих, концертмейстеру приходится делить внимание между нотным текстом, жестом начинающего дирижёра, звучанием второго фортепиано и словесными указаниями педагога. По наблюдению А. С. Крыловской (2021, с. 210), он одновременно следит за нотным текстом в четыре строки и более, за клавиатурой, за собственными руками и за жестами дирижёра, причём «точка» в жесте хорового дирижёра, особенно на *piano*, иногда даже не видна. У студента-дирижёра жест тем более не всегда ясен. Темп способен измениться посреди фразы, а вступление или снятие бывают показаны неточно. Поэтому особую роль играет антиципация, то есть способность предвидеть действия партнёра и заранее подготовиться к нестандартной ситуации.

В-четвёртых, репетиционная работа в классе дирижирования носит фрагментарный характер. Педагог останавливает исполнение, комментирует жест студента и возобновляет работу с любого такта. От концертмейстера требуются мгновенная ориентация в партитуре и готовность многократно повторять фрагменты в разных темпах. Эти требования соответствуют компонентам концертмейстерского комплекса по Е. М. Шендеровичу (1996) – быстрой ориентации в нотном тексте и быстроте реакции.

В-пятых, дирижированием студенты занимаются преимущественно индивидуально, и репертуар подбирается под конкретного студента-дирижёра с учётом его возможностей. Поэтому за короткий срок концертмейстер проходит значительный объём хоровой литературы самого разного склада – от произведений хоральной фактуры до многоголосных партитур.

Если сопоставить данные наблюдения и обобщённый концертмейстерский опыт с результатами анкетирования, представленными в разделе «Введение», становится видно, что в существующей концертмейстерской подготовке перечисленные навыки почти не формируются. Студент-пианист, впервые приступающий к работе в классе хорового дирижирования, сталкивается с затруднениями трёх типов: а) отсутствием репертуарной и практической базы, обусловленным содержанием и организацией обучения; б) психологическими трудностями, связанными с «ведомой» позицией, распределением внимания, сценическим волнением и ответственностью за результат совместного выступления; в) недостаточным владением специальными приёмами – чтением и редуцированием хоровой партитуры, тембровой имитацией хорового звучания, исполнением «по руке» дирижёра.

Обоснование выделения педагогических условий формирования концертмейстерских навыков студентов-пианистов для приобретения опыта работы в классе хорового дирижирования

В исследовании используется рабочее определение, согласно которому педагогические условия – «один из компонентов педагогической системы, отражающий совокупность возможностей образовательной и материально-пространственной среды, воздействующих на личностный и процессуальный аспекты данной системы и обеспечивающих её эффективное функционирование и развитие» (Ипполитова, Стерхова, 2012, с. 11). Из определения следует, что условие выражается во включении, наличии или учёте определённых возможностей образовательной среды, а не в самих по себе требованиях, качествах или методах.

Выявленные затруднения студентов-пианистов в классе хорового дирижирования определяют уровни, на которых должны быть заданы условия. Согласно Н. В. Ипполитовой и Н. С. Стерховой (2012, с. 11-12), организационно-педагогические условия лежат в основе управления процессуальным аспектом педагогической системы, психолого-педагогические направлены на её личностный аспект, а дидактические представляют собой результат целенаправленного отбора и применения элементов содержания, методов (приёмов) и организационных форм обучения. Затруднения типа «а» обусловлены содержанием и организацией концертмейстерской подготовки и потому требуют организационно-педагогических условий. Затруднения типа «б» относятся к личностному аспекту и требуют психолого-педагогических условий. Затруднения типа «в» связаны с недостаточным владением конкретными приёмами работы и преодолеваются средствами дидактических условий. Обращение к классификации Н. В. Ипполитовой и Н. С. Стерховой (2012, с. 11), выделяющих организационно-педагогические, психолого-педагогические и дидактические условия, продиктовано, следовательно, самой структурой выявленных затруднений.

Отбор условий учитывает и принятое в статье понимание концертмейстерской компетентности. В классе хорового дирижирования она формируется прежде всего за счёт развития операционального компонента, то есть концертмейстерских навыков, при целенаправленном создании педагогических условий. Параллельно изменяются и остальные компоненты. Пополняются знания о хоровом звучании, дирижёрском жесте и вокальной технике (когнитивный компонент). Складывается устойчивая мотивация к ансамблевой работе (мотивационный компонент). Развиваются внимание, антиципация и саморегуляция (личностный компонент). Логика исследования строится на цепочке «педагогические условия – концертмейстерские навыки – концертмейстерская компетентность».

Для отбора каждого условия использовались три критерия. Условие должно быть направлено на преодоление конкретного затруднения, выявленного при анкетировании и наблюдении, опираться на положения научно-методической литературы и быть специфичным для работы пианиста в классе хорового дирижирования.

Комплекс педагогических условий формирования концертмейстерских навыков студентов-пианистов для приобретения опыта работы в классе хорового дирижирования

Условие 1. Включение в программу дисциплины «Концертмейстерский класс» раздела, посвящённого хоровому репертуару и выстроенного в преемственности с уже освоенным вокальным и оперным репертуаром. Обязательную часть образовательной программы для этого менять не нужно: раздел можно реализовать в части учебного плана, формируемой участниками образовательных отношений, – как модуль или дисциплину по выбору. Подобный опыт уже есть. В рабочей программе концертмейстерского класса Санкт-Петербургской консерватории предусмотрено изучение хоровой партитуры и приведён список хоровых сочинений для ознакомления (Рабочая программа…, 2024), а в программе концертмейстерской практики той же консерватории хоровое направление названо наряду с вокальным и инструментальным (Гранквист, 2024, с. 4). Ещё Н. А. Крючков считал, что уже в концертмейстерском классе пианист должен усвоить «навыки свободной игры на рояле голосов ансамбля (а также и хора) в совмещённом виде» (2017, с. 72). Начинать переход к хоровой партитуре удобнее всего с хоровых сцен из опер, клавиры которых студент и без того проходит в концертмейстерском классе. Дальше фактура постепенно усложняется – от партитур хорального типа через гармоническую и гомофонно-гармоническую фактуру к подголосочной и имитационной полифонии (Тенюкова, 1993, с. 13): скажем, от аккордового хора «Славься» из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» к подголосочному хору крестьян «Болят мои скоры ноженьки» из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, а затем к кантатно-ораториальным партитурам. Опорой здесь служат навыки, сложившиеся на вокальном репертуаре: кантиленное звуковедение, ощущение певческого дыхания, фразировка по словесному тексту, чтение многострочного оперного клавира. Подготовка на вокальном и инструментальном материале, таким образом, не заменяется, а получает целенаправленное продолжение. Роль дирижёра на этом этапе может взять на себя педагог концертмейстерского класса – недаром Н. А. Крючков (2017, с. 68) советовал руководителю класса приучать ученика к игре оперного клавира под дирижёрскую палочку. Содержание раздела согласуется с дисциплинами хорового цикла («Дирижирование и чтение хоровых партитур», «Хороведение», «Хоровая аранжировка»): в работе с партитурой концертмейстеру одновременно нужны знания гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, вокальной и хоровой литературы, и применяются они не по очереди, а в единстве. Плотные многоголосные хоровые сочинения (например, С. И. Танеева или П. Г. Чеснокова) лучше оставить на завершающий этап, когда приёмы редуцирования уже освоены. Условие отвечает на выявленное анкетированием отсутствие хоровой литературы в концертмейстерской подготовке.

Условие 2. Организация межкафедрального взаимодействия, при котором часть часов практики студента-пианиста проходит в классе хорового дирижирования. Ранее уже отмечалось, что программа концертмейстерской подготовки не должна ограничиваться классными занятиями и экзаменационными требованиями, а становление аккомпаниатора происходит в сотрудничестве с хоровыми коллективами и в диалоге с дирижёром (Цзи Юйсинь, 2025, с. 155). Студент работает в классе хорового дирижирования концертмейстером второго фортепиано в паре со штатным концертмейстером класса, и постепенно ему передаются всё более самостоятельные функции. Дополнительных штатных единиц, например иллюстратора-дирижёра в концертмейстерском классе, это условие не требует. В классе дирижирования уже есть два рояля и концертмейстеры, а функцию дирижёра выполняет студент-дирижёр, которому, в свою очередь, нужен «звучащий хор», так что взаимодействие отвечает задачам обеих кафедр. На уровне среднего профессионального образования соответствующие ресурсы закреплены нормативно. ФГОС СПО по специальности 53.02.06 «Хоровое дирижирование» предусматривает для занятий по дисциплине «Дирижирование» классы с зеркалами и двумя роялями (п. 7.20), а работу концертмейстеров по этой дисциплине планирует из расчёта 200% аудиторного времени при общей норме 100% (п. 7.14) (ФГОС СПО, 2015). Во ФГОС ВО по направлению 53.03.02 требования к классу дирижирования не конкретизированы (ФГОС ВО, 2017), поэтому порядок таких занятий вузу имеет смысл закрепить в программе практики (в РГПУ им. А. И. Герцена – учебной или производственной исполнительской). Реальные издержки сводятся к согласованию расписания и ко времени, которое штатный концертмейстер тратит на наставничество. По сути, речь идёт о продолжении давней традиции: по свидетельству Н. А. Крючкова (2017, с. 13), опытные аккомпаниаторы привлекали ассистентов, передавали им менее ответственные выступления и помогали советами. Студент вначале воспроизводит способы взаимодействия с дирижёром и лишь затем берёт на себя ведущую партию. По мысли Е. М. Шендеровича (1996, с. 3), педагог концертмейстерского класса обязан иметь

обширную концертную практику и уметь систематизировать собственный исполнительский и педагогический опыт. В классе хорового дирижирования к этим требованиям прибавляются понимание дирижёрского жеста и знание основ вокальной техники.

Условие 3. Учёт «ведомой» позиции концертмейстера в классе дирижирования посредством поэтапного усложнения ансамблевых задач, при котором постепенно растёт число объектов, одновременно находящихся в поле внимания пианиста. Этот метод Г. Г. Тенюкова (1993, с. 13) считала центральным элементом своей методики. На первом этапе в поле внимания остаются нотный текст и жест дирижёра на знакомом репертуаре. Затем к ним по очереди добавляются звучание второго фортепиано, словесные указания педагога, внезапные изменения темпа, остановки и возобновление исполнения с любого такта. Без распределения и переключения внимания, многоуровневой (слуховой, моторной, зрительной) памяти и антиципации следовать жесту начинающего дирижёра невозможно, и именно эти качества целенаправленно развиваются при таком усложнении. Кроме того, усложнение помогает перестроить исполнительскую установку пианиста. М. В. Полищук (2025) пишет о необходимости соединить в сознании концертмейстера две противоположные по сути «ментальности» – сольную и сопровождающую. Л. Л. Алексеева (2024, с. 89) говорит о принципе предуготовленности к импровизации, который предполагает эмоционально-психологическую устойчивость и настроенность на возможные изменения в исполнении. Устойчивая мотивация к ансамблевой работе возникает тогда, когда собственные цели пианиста совпадают с требованиями профессии и подкрепляются опытом успешного совместного музицирования.

Условие 4. Создание ситуаций публичного исполнения, приближенных к концертным (академические концерты, зачёты и экзамены студентов-дирижёров), в которых пианист разделяет ответственность за результат со студентом-дирижёром, и включение в занятия рефлексивного анализа совместной работы с участием педагога. Необходимость такой подготовки подтверждается тем, что работа под управлением студента-дирижёра сопряжена со значительной психофизиологической нагрузкой: в исследовании Г. Г. Тенюковой (1993, с. 8-9) у концертмейстеров класса хорового дирижирования в этих условиях фиксировались учащение сердечных сокращений, повышение артериального давления, нарушения ритма дыхания, тремор пальцев. Г. М. Цыпин (2010) рассматривает сценическое волнение как стрессовое состояние, возникающее у исполнителя в ситуации публичного выступления; привычка к такой ситуации вырабатывается многократным исполнением программы в условиях, близких к концертным. Т. А. Левашова (2024, с. 12) среди методов формирования профессиональных умений концертмейстера называет достижение исполнительской свободы в условиях моделирования сценического выступления. Рефлексивный анализ в триаде «педагог – студент-дирижёр – пианист» развивает коммуникативные навыки концертмейстера, который взаимодействует сразу с несколькими партнёрами: с хором в целом и с отдельными партиями, с дирижёром и со вторым концертмейстером; при исполнении переложений фортепиано, кроме того, замещает оркестр. Социально-психологические компетенции, связанные с эмоциональной поддержкой партнёра и гибкостью реакции на неожиданные ситуации, выделяет в структуре концертмейстерской компетентности и С. В. Руднева (2024, с. 272).

Условие 5. Использование методики поэтапного освоения хоровой партитуры, последовательность этапов которой в целом соответствует логике, предложенной Г. Г. Тенюковой (1993, с. 13-16): от освоения особенностей хорового письма и игры хоровых партитур нарастающей сложности – к совмещению партитуры с аккомпанементом и далее к реакции на жест дирижёра, сначала на отдельных его элементах (вступление, снятие), затем в произведении целиком. В предлагаемой методике эта логика конкретизирована следующим образом: предварительный зрительный анализ (охват нотного и словесного текста, определение тональности, темпа, характера, фактурного плана); распределение голосов между руками (сопрано и альт исполняются правой рукой, тенор и бас – левойя; партия тенора, записанная в скрипичном ключе, исполняется октавой ниже); редуцирование фактуры с сохранением важнейших басов и гармонических опор; соединение хоровой партитуры с партией сопровождения; исполнение «по руке» дирижёра на реальном уроке. Чтение с листа строится по принципу «максимум музыки – минимум нот»: на начальном этапе допустимо опустить отдельные детали фактуры, но не утратить смысл целого. Чтение ведётся с опережением, постепенно глаз привыкает охватывать крупные звуковые комплексы, и запись перестаёт читаться «по буквам». Транспонирование осваивается последовательно (увеличенная прима, затем большая и малая секунды, затем терция); в классе дирижирования наиболее востребован сдвиг на секунду, когда произведение приходится приспосабливать к тесситуре учебного хора. Самостоятельная работа студента строится поэтапно: сначала выучивается партия фортепиано, затем она исполняется при мысленном слышании хоровых голосов, далее студент пропевает отдельные голоса и, наконец, соединяет игру с пением; на уроке роли студента и педагога меняются. Самостоятельная работа при этом ведётся по индивидуальному плану. Каждую неделю студент готовит фрагмент хоровой партитуры и показывает его на занятии; собственное исполнение он записывает и сравнивает с аудиозаписью хорового звучания того же фрагмента, отмечая расхождения в балансе голосов, фразировке, дыхании. Самостоятельность студента, на значение которой справедливо указывают практики, остаётся решающей, но перестаёт быть стихийной и приобретает педагогически организованную форму.

Условие 6. Применение приёмов тембровой имитации хорового звучания на фортепиано в сочетании с освоением основ дирижёрской и вокальной техники. Поскольку фортепиано выступает для студента-дирижёра «звучащим хором», оно должно передавать особенности певческого звука. Е. И. Кубанцева подчёркивает, что партитуру нужно играть так, «чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности» (2002, с. 74); А. С. Крыловская (2021, с. 209) указывает, что профессиональный концертмейстер не форсирует звук даже на *forte* и придаёт каждой хоровой партии собственную тембровую окраску. Исполнять хоровую партитуру нужно

глубоким, собранным звуком, связно, опираясь на бас и соблюдая равноправие голосов. Тембровая дифференциация голосов достигается туше (глубиной погружения пальца, скоростью и точкой нажатия, характером касания) и тонкой педализацией. Бас звучит основательно, сопрано – полётно, альт приобретает насыщенный тембр, тенор – звонкость, причём общая динамика не возрастает, а баланс не нарушается. Чтобы исполнять точно «по руке», пианисту нужно понимать значение ауфтакта, «точки», снятия, жестов, показывающих штрихи и динамические оттенки, а также схемы простых и сложных размеров и основы вокальной техники (дыхание, звуковедение, произношение текста). Такие знания составляют дидактическую предпосылку формирования навыка следования жесту.

Как выделенные педагогические условия соотносятся с выявленными затруднениями студентов-пианистов, формируемыми концертмейстерскими навыками и профессионально значимыми качествами, показано в Таблице 1.

Таблица 1. *Педагогические условия в соотношении с выявленными затруднениями, формируемыми навыками и качествами*

Уровень условий	Педагогическое условие	Выявленное затруднение	Формируемые навыки и качества
Организационно-педагогический (затруднения типа «а»)	1. Включение раздела хорового репертуара в программу концертмейстерского класса (модуль / дисциплина по выбору) на основе преемственности с вокальным и оперным репертуаром	Отсутствие репертуарной базы: хоровая литература в концертмейстерском классе не изучается (94% респондентов)	Чтение многострочной хоровой партитуры с листа
	2. Межкафедральная практика в классе хорового дирижирования в роли концертмейстера второго фортепиано в паре со штатным концертмейстером	Отсутствие практической базы: нет опыта аккомпанемента хору (98% респондентов)	Исполнение «по руке» дирижёра; ансамблевое взаимодействие с дирижёром и вторым концертмейстером
Психолого-педагогический (затруднения типа «б»)	3. Учёт «ведомой» позиции пианиста посредством поэтапного усложнения ансамблевых задач	«Ведомая» позиция и перегрузка внимания; неясность жеста начинающего дирижёра	Распределение и переключение внимания; антиципация
	4. Создание ситуаций публичного исполнения и включение рефлексивного анализа совместной работы	Сценическое волнение; ответственность за результат совместного выступления	Саморегуляция; коммуникативное взаимодействие в триаде «педагог – студент-дирижёр – пианист»
Дидактический (затруднения типа «в»)	5. Использование методики поэтапного освоения хоровой партитуры	Недостаточное владение чтением и редуцированием многострочной хоровой партитуры	Распределение голосов между руками; редуцирование фактуры; соединение партитуры с сопровождением; транспонирование с учётом тесситуры хора; самостоятельность и самоконтроль при работе с партитурой
	6. Применение приёмов тембровой имитации хорового звучания и освоение основ дирижёрской и вокальной техники	Недостаточное владение тембровой имитацией хорового звучания («фортепианное», а не «хоровое» звучание) и исполнением «по руке» дирижёра	Тембровая дифференциация голосов посредством туше и педализации; следование дирижёрскому жесту

Выделенные условия образуют комплекс, поскольку действие каждого из них восполняется остальными. Организационно-педагогические условия создают репертуарную и практическую базу; без неё специфические навыки сформировать нельзя. Психолого-педагогические условия готовят пианиста к действиям в «ведомой» позиции и в ситуации публичной ответственности. Дидактические условия определяют конкретные способы освоения хоровой партитуры и хорового звучания. Согласно Таблице 1, для каждой группы специфических навыков, выделенных при раскрытии понятия «концертмейстерские навыки», предусмотрено не менее одного условия.

Можно возразить, что опыт работы с хором концертмейстер так или иначе приобретёт в самой практике, опираясь на навыки, сформированные на вокальном и инструментальном репертуаре. Значение этой основы действительно велико, и предлагаемый комплекс на неё опирается: условие 1 построено на переносе уже имеющихся навыков, а условие 5 предполагает самостоятельную работу студента. Однако стихийное накопление опыта растягивается во времени, а работа под управлением студента-дирижёра и без того сопряжена со значительной психофизиологической нагрузкой (Тенюкова, 1993, с. 8-9), с которой неподготовленный пианист сталкивается без какой-либо опоры. Как уже отмечалось, Н. А. Крючков (2017, с. 14) видел в чисто эмпирическом пути источник представления об аккомпанементе как о природном даре. Да и анкетирование показало, что без специальной организации студенты почти не встречаются с хоровым репертуаром вплоть до окончания вуза. Предлагаемые условия не подменяют практику и самостоятельность студента, а придают им педагогически организованную форму в рамках имеющихся ресурсов вуза.

Заключение

Решение поставленных задач привело к следующим выводам:

1. Концертмейстерская компетентность будущего пианиста – интегративное профессионально-личностное качество, которое проявляется в готовности и способности осуществлять ансамблевое, репетиционное и педагогическое сопровождение исполнителей, в том числе хоровых коллективов. Её операциональный компонент образуют концертмейстерские навыки, то есть доведённые до автоматизма исполнительские действия, с помощью которых осуществляется ансамблевое сопровождение в реальном времени. Компетентность

в целом формируется через развитие этих навыков при целенаправленном создании педагогических условий. Специфику класса хорового дирижирования определяют навыки чтения и редуцирования хоровой партитуры, тембровой имитации хорового звучания, исполнения «по руке» дирижёра и ансамблевого взаимодействия с дирижёром, педагогом и вторым концертмейстером.

2. Особенности формирования этих навыков обусловлены ролью фортепиано, которое служит студенту-дирижёру «звучащим хором». Пианист находится в «ведомой» позиции, работает в двухфортепианном ансамбле, распределяет внимание между партитурой, жестом и указаниями педагога, действует в условиях фрагментарной репетиционной работы и индивидуального подбора репертуара.

3. Выделение педагогических условий обосновано сопоставлением результатов анкетирования и включённого наблюдения с положениями научно-методической литературы. Выявленные затруднения студентов-пианистов – отсутствие репертуарной и практической базы, психологические трудности «ведомой» позиции, недостаточное владение специальными приёмами – соответствуют организационно-педагогическому, психолого-педагогическому и дидактическому уровням педагогических условий.

4. В комплекс педагогических условий вошли: включение в программу концертмейстерского класса раздела хорового репертуара (модуль или дисциплина по выбору), выстроенного в преемственности с вокальным и оперным репертуаром; межкафедральная практика в классе хорового дирижирования в роли концертмейстера второго фортепиано в паре со штатным концертмейстером; учёт «ведомой» позиции пианиста посредством поэтапного усложнения ансамблевых задач с увеличением числа одновременно контролируемых объектов; создание ситуаций публичного исполнения с последующим рефлексивным анализом; использование методики поэтапного освоения хоровой партитуры при педагогически организованной самостоятельной работе студента; применение приёмов тембровой имитации хорового звучания в сочетании с освоением основ дирижёрской и вокальной техники. Каждое условие направлено на преодоление конкретного затруднения, а в совокупности условия охватывают все группы специфических навыков. Реализуются они в рамках вариативной части учебного плана, практики и межкафедрального взаимодействия, без введения дополнительных штатных единиц.

5. Обоснование педагогических условий выполнено применительно к бакалавриату исполнительского направления 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»: педагогические условия выведены из эмпирических данных 2025-2026 гг. и распределены по организационно-педагогическому, психолого-педагогическому и дидактическому уровням в соответствии со структурой выявленных затруднений. Предметом рассмотрения стала не работа с хоровым коллективом непосредственно, а класс хорового дирижирования, в котором фортепиано замещает хор для студента-дирижёра и который выступает учебной моделью хоровой работы. Комплекс построен на переносе навыков, сложившихся на вокальном и оперном репертуаре (чтение многострочного клавира, кантиленное звуковедение, ансамблевая антиципация), на работу с хоровой партитурой и дирижёрским жестом; отдельным условием выступает работа студента концертмейстером второго фортепиано в паре со штатным концертмейстером класса.

Ограничения исследования. Эмпирические данные получены в одном вузе, анкетирование основано на самооценке респондентов. Включённое наблюдение автор вёл, одновременно выполняя функции концертмейстера второго фортепиано, и без формализованного протокола, что могло сказаться на интерпретации наблюдаемого. Поэтому предлагаемый комплекс условий следует рассматривать как теоретически и эмпирически обоснованный, но ещё не прошедший опытно-экспериментальной проверки.

Перспективу исследования составляют опытно-экспериментальная проверка эффективности комплекса педагогических условий и разработка на её основе методических рекомендаций для преподавателей концертмейстерского класса.

Материалы исследования | Research materials

1. Гранквист Я. Ю. Практика по получению профессиональных умений и навыков (концертмейстерская): учебная программа практики. СПб.: Скифия-принт, 2024.
2. Направление подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, профиль «Фортепиано», бакалавриат: описание программы. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2026.
3. Положение о Всероссийском фестивале школьных хоров «Поют дети России» в 2025 году. https://tomskfil.ru/wp-content/uploads/2024/04/polozhenie_pdr_2025.pdf
4. Рабочая программа дисциплины «Концертмейстерский класс»: специальность 53.05.01 Искусство концертного исполнительства, специализация «Фортепиано». СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2024.
5. ФГОС ВО – Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство: Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 01.08.2017 № 730. https://fgos.ru/fgos/fgos-53-03-02-muzykalno-instrumentalnoe-iskusstvo-730/
6. ФГОС СПО – Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 53.02.06 Хоровое дирижирование с присвоением квалификаций хормейстер, преподаватель: Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 30.01.2015 № 34 (ред. от 27.03.2025). https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70871516/

Источники | References

1. Аврамкова Е. В. Понятие метапредметности в аспекте дополнительного музыкального образования // Научное мнение. 2021. № 3. https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2021.3.126.132
2. Алексеева Л. Л. Теоретико-методические аспекты обучения концертмейстерскому искусству // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 3 (119). https://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-3119-83-91
3. Борисова Л. Н. Специфика профессиональной компетентности концертмейстера // Современное образование в России и за рубежом: теория, методика и практика: материалы IV Международной научно-практической конференции (г. Чебоксары, 04 марта 2016 г.). Чебоксары: Интерактив плюс, 2016.
4. Бутова И. А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: дисс. … к. пед. н. Екатеринбург, 2011.
5. Ипполитова Н. В., Стерхова Н. С. Анализ понятия «педагогические условия»: сущность, классификация // General and Professional Education. 2012. № 1.
6. Калицкий В. В. К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al. cembalo // Культура и искусство. 2025. № 3. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2025.3.73373
7. Крыловская А. С. Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. Т. 224.
8. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017.
9. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс. М.: Академия, 2002.
10. Левашова Т. А. Формирование профессиональных умений обучающихся в концертмейстерском классе музыкального колледжа на основе принципов педагогики отечественного музыкального образования: автореф. дисс. … к. пед. н. СПб., 2024.
11. Печерская А. Б. Полифункциональная подготовка будущих учителей музыки (на материале работы в концертмейстерском классе): автореф. дисс. … к. пед. н. М., 2009.
12. Полищук М. В. Диалектика концертмейстерского искусства // Вестник Ипполитовки. 2025. № 2 (7).
13. Руднева С. В. Специфика концертмейстерских компетенций пианиста в процессе работы с солистами-вокалистами // Манускрипт. 2024. Т. 17. Вып. 3. https://doi.org/10.30853/mns20240038
14. Тенюкова Г. Г. Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования: автореф. дисс. … к. пед. н. М., 1993.
15. Цзи Юйсинь. Особенности обучения студента в концертмейстерском классе направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство. Фортепиано» в РГПУ им. А. И. Герцена // Архонт. 2025. № 14 (65).
16. Цыпин Г. М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. М.: Музыка, 2010.
17. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. М.: Музыка, 1996.

Информация об авторах | Author information

RU

Цзи Юйсинь[1]

[1] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

EN

Yuxin Ji[1]

[1] Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

[1] *Jiyuxin@yandex.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.09.2026; опубликовано online (published online): 16.11.2026.

Ключевые слова (keywords): педагогические условия; концертмейстерские навыки; концертмейстерский класс; класс хорового дирижирования; студенты-пианисты; pedagogical conditions; accompanist skills; accompanist class; choral conducting class; piano students.