

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ КАК ПЕДАГОГА-РЕПЕТИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ

В. А. Петрова,

Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация, 121069

Аннотация. В статье представлено обоснование актуальной для современного музыкального театра темы, заключающейся в определении основных функций и задач концертмейстера, работающего с действующими оперными артистами и студентами профильных творческих учебных заведений. Обсуждается наличие уникальной дисциплины «Концертмейстерское искусство» в отечественной программе профессиональной подготовки пианистов, отсутствующей в системе европейского музыкального образования. Автор анализирует трудности освоения данной дисциплины: учащиеся, получив практические навыки концертмейстерского искусства и освоив небольшую часть оперного репертуара, зачастую не имеют чёткого представления о том, что необходимо знать и уметь опытному концертмейстеру в рамках творческой практики. Исследуется значение роли пианиста в музыкальном театре и его помощи певцу в подготовке к участию в спектакле. Описывается многоплановость театральной практики в процессе творческого сотрудничества концертмейстера как педагога-репетитора с оперными артистами: от грамотного разучивания нотного текста с вокалистом до помощи ему в создании убедительного образа в исполнении партии-роли на сцене. С опорой на богатый опыт автора показано, что концертмейстер в музыкальном театре сопровождает солиста на всех этапах освоения музыкальной партии и подготовки роли. В статье приводятся несколько конкретных примеров ритмических трудностей при исполнении произведения и указываются способы их преодоления солистом и концертмейстером. Демонстрируется необходимость мыслить нестандартно в рамках творческого процесса, вырабатывать индивидуальные методы работы с вокалистами.

61

Ключевые слова: концертмейстер, педагог-репетитор, исполнитель, оперный театр, певец, репетиция, оркестр, творческий процесс, темп, метр, ритм.

Благодарности: Автор выражает признательность Л. В. Молиной и Е. И. Ташкеевой за помощь в подготовке рукописи статьи к печати.

© Петрова В. А., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: Петрова В. А. Особенности работы концертмейстера в оперном театре как педагога-репетитора и исполнителя // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 2. С. 61–70. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-61-70.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-61-70

FEATURES OF THE CONCERTMASTER'S WORK IN THE OPERA THEATRE AS A TEACHER-TUTOR AND PERFORMER

Valeria A. Petrova,

The Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation, 121069

Abstract. The article presents the scientific basis for the topic relevant for the modern musical theater. The topic lies in determining the main functions and tasks of the concertmaster working with acting opera artists and students of specialized, creative, educational institutions. It also describes in detail the fact that the program of professional training of pianists has a unique discipline “Concertmaster’s Art”, which is absent in the system of European music education. In the course of the analysis of this program, it turned out that, having acquired practical skills of the concertmaster art and having mastered a small part of the opera repertoire, students do not have a clear idea of what an experienced concertmaster needs to know and be able to do in the framework of creative practice. The article provides a scientific analysis and description of the role of the pianist in the musical theater and his assistance to the singer in preparing for participation in the performance. There is also a description of the diversity of theatre practice in the process of creative cooperation of the teacher-tutor with opera artists and its features are listed—from competent learning of the musical text with the vocalist to helping him to create a convincing part and role on stage. The statement is formed that the concertmaster in the musical theater accompanies the soloist at all stages of mastering the musical part and preparing the role. The article provides several practical examples of rhythmic difficulties and ways to overcome them, demonstrating the need to think outside the box in the creative process, achieving certain tasks: search, practice, develop individual methods of working with vocalists.

Keywords: concertmaster, teacher-tutor, performer, opera house, singer, rehearsal, orchestra, creative process, tempo, meter, rhythm.

Acknowledgements: Author would like to express her gratitude to L. V. Molina and E. I. Tashkeeva for their help in preparing the manuscript of the article for publication.

For citation: Petrova V. A. Features of the Concertmaster’s Work in the Opera Theatre as a Teacher-Tutor and Performer. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 2, pp. 61–70 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-61-70.

Введение

На протяжении долгого времени в рамках становления общечеловеческой музыкальной культуры опера как жанр притягивает внимание множества учёных-искусствоведов и театральных практиков [1; 2]. Главной причиной такого интереса является синтез искусств, благодаря которому выразительные средства музыкальной и текстовой драматургии сплетаются в единое целое. В оперном спектакле участвует достаточно большое количество людей: вокалисты, дирижёры, режиссёры, оркестр, хор, балетмейстеры, художники, костюмеры, гримёры, осветители и, конечно, концертмейстеры.

Концертмейстер задействован на всех этапах подготовки оперного спектакля; это первый человек, к которому приходит артист, получивший роль. Данная профессия многоплановая: пианист выступает как в роли педагога-репетитора для певца, так и в качестве исполнителя на сцене в концертных версиях оперных постановок.

О компетенциях оперного концертмейстера как педагога-репетитора

Автором приобретён богатый опыт работы с вокалистами за девятнадцать лет служения в Центре оперного пения имени Галины Вишневской в качестве штатного концертмейстера. На сегодняшний день к вокальному концертмейстеру в музыкальном театре предъявляются требования невероятно высокие [3; 4; 5]. Прежде чем певец будет готов петь спектакль, концертмейстер должен проделать огромную работу: выучить с ним нотный материал, проработать проблемные и сложные фрагменты, контролировать правильное и отчётливое произношение

текста. Смена темпов, дирижёрские ауттакты, своевременность вступления после фермат, фактура оркестрового аккомпанеента, связки между разделами, купюры (если они есть) – всё это должен уметь объяснить певцу концертмейстер. Следовательно, сам он должен знать клавира досконально. Более того, в репетиционном процессе концертмейстер фактически берёт на себя функции дирижёра.

Работая с оперным артистом, концертмейстер должен ориентировать его на определённые оркестровые тембры, передавая на фортепиано различные штрихи, характер исполнения и манеру игры оркестровых инструментов. По-разному должны звучать *sforzando* у струнных или медных духовых инструментов, звучание оркестрового *tutti* или струнного квартета. Это достигается использованием различных способов звукоизвлечения на рояле – нюансами туше и педализацией. Например, в последней части арии Риголетто (из оперы Дж. Верди «Риголетто») в оркестре мелодию певца дублирует английский рожок, аккомпанирует виолончель – соло и пиццикато струнных. В клавире фактура изложена довольно плотно, и если пианист будет играть аккомпанемент мощно, на педали, он тем самым дезориентирует вокалиста. И тот, выйдя петь на оркестровую репетицию, может растеряться, не узнав музыку. Ещё во время репетиций в классе концертмейстеру следует обращать внимание певца на оркестровку: например, какой инструмент предшествует вступлению или дублирует мелодию солиста. Это означает, что он должен хорошо знать оркестровку оперы. При разучивании оперных ансамблей концертмейстер играет и поёт партии остальных участников ансамбля, чтобы подготовить артиста к совместному исполнению с партнёрами.

Театральный концертмейстер должен знать клавира оперы целиком. Ему

приходится играть спевки солистов с дирижёром (понимать и уметь играть, следуя указаниям дирижёра), хоровые и танцевальные сцены, сценические репетиции с режиссёром, прогоны всего спектакля, включая увертюру и оркестровые антракты, если во время них поставлено действие.

Помимо этого, подлинный оперный концертмейстер – ещё и педагог-репетитор (*coach* / «коуч», с англ. «тренер»). Он объясняет певцу смысл текста, работает над выразительной интонацией, фразировкой, стилистическими особенностями, расставляет смысловые акценты [6], следит за правильным произношением, если опера или ария исполняются на иностранном языке. В наше время, когда оперы принято исполнять на языке оригинала, концертмейстер должен уметь читать на итальянском, французском и немецком языках [7].

Следующий этап работы – уроки с дирижёром, на которых музыкальный руководитель спектакля совместно с оперным артистом обсуждает интерпретацию разучиваемой партии: эмоциональное наполнение, уточнение штрихов, динамических нюансов, акценты, темпы, цезуры и т. д. [8; 9]. На мизансценических репетициях режиссёр спектакля ставит перед солистом свои задачи. Требования дирижёра и режиссёра скрупулёзно фиксируются концертмейстером и закрепляются на дальнейших уроках с вокалистом.

Таким образом, концертмейстер сопровождает подготовку солиста на протяжении всего репетиционного периода, оказывая и психологическую поддержку, так как выпуск спектакля – процесс эмоционально и физически очень напряжённый. Выполняя на сцене множество разных задач, поставленных перед ним режиссёром, дирижёром, балетмейстером [10], оперный артист должен преодолевать

различные физические неудобства: следить за пластикой тела, жестами, телодвижениями и точностью исполнения мизансценического плана персонажа. Как говорят театральные практики, «не наступить бы на подол своего платья, дабы шапка или кокошник не упали на глаза во время пения». Отдельной задачей стоит контроль за использованием реквизита в процессе сценического действия и световых положений, а также ориентация в предлагаемых обстоятельствах, диктуемых расположением декораций на сцене.

Подготовка к спектаклю проходит в условиях жёсткой конкуренции. На каждую партию, как правило, назначают несколько составов исполнителей, и зачастую только на генеральной репетиции решается, кто будет петь премьерный спектакль. Дойти до генерального прогона и премьеры в хорошей вокальной и психологической форме и рассчитать силы певцу может помочь именно концертмейстер, который, как никто, знает возможности солиста, его сильные и слабые стороны.

Профессор Е. М. Шендерович пишет: «Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие “концертмейстер” включает в себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной партии, знание вокальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать певца, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции» [11, с. 9].

В идеале оперный певец, кроме красивого голоса и артистической харизмы, должен обладать комплексом знаний и умений по сольфеджио, теории музыки, анализу музыкальной формы, а также

владеть иностранными языками, актёрским мастерством и сценическим движением. Но на практике многие солисты начинают заниматься пением в 17–18 лет и поступают учиться сразу на подготовительные курсы при музыкальных вузах, а потом в вузы, минуя музыкальную школу и колледж. Как правило, отсутствие фундаментального музыкального образования приводит к тому, что певцы не могут самостоятельно разбирать и выучивать новый музыкальный материал [12]. В этих случаях трудно переоценить значение концертмейстера, который помогает солисту преодолеть интонационные, метрические и ритмические трудности.

Способы решения метроритмических трудностей при работе с певцом

Важным аспектом в работе концертмейстера является воспитание у солиста правильного чувства метра. Для подготовки оперного артиста к пению с оркестром ему предстоит уделять на уроках особое внимание точному контролю метра и ритма в процессе музыкального исполнения. В условиях спектакля оркестр сидит в отдалении в оркестровой яме, и его не всегда хорошо слышно, а вокалист при этом двигается во время пения и не может постоянно видеть дирижёрский жест. Поэтому крайне важно, чтобы у певца было выработано внутреннее чувство «темпо-ритма» [13]. Для этого в ходе разучивания партии с солистом концертмейстеру необходимо правой рукой играть (дублировать) вокальную строчку, исполняя некоторые элементы фактуры, а левой рукой, сохраняя тональный план оркестровой партии, давать основные акценты по долям такта или более мелкое внутридолевое акцентирование (восьмыми, триолями, шестнадцатыми). Тем самым он помогает артисту

почувствовать и закрепить правильный метр [14].

Рассмотрим несколько примеров.

1. Ария Грязного из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» [15] начинается в темпе *Larghetto* в размере 6/8. В вокальной партии прописана широкая кантиленная мелодия. В оркестровой партитуре басовую партию исполняют контрабасы и виолончели, а альты играют пассажи шестнадцатыми *legato*. Такой аккомпанемент не даёт вокалисту точной ритмической пульсации (на шесть), да и к тому же он плохо слышен со сцены. Дирижёр тактирует, как правило, на два (внутри одного движения – три восьмые) широким плавным жестом. Для закрепления ощущения точной внутридолевой пульсации и ритмичного пения у артиста концертмейстер может изменить партию левой руки и воспроизвести пульсацию восьмыми нотами.

2. Заключительная часть арии Марфы из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» [15] в четвёртом действии «Взгляни, вон там, над головой...» написана в полиритмическом изложении в четырёхдолном размере. В оркестре в партии арфы композитором прописаны триоли (восьмые), а у альтов – секстоли (шестнадцатые), в мелодии солистки чередуются две шестнадцатые в такте и четверть с точкой. Типичная ошибка вокалистов – петь вместо двух квартольных секстольные шестнадцатые, тем самым искажая и упрощая ритм. В тактах 21–24 в партии солистки чередуются затакты триольными восьмыми и квартольными шестнадцатыми, что усложняет процесс выучивания вокалистами данного фрагмента. Поэтому важно рекомендовать певцу раскладывать ритм на более простые ритмические составляющие, не меняя первооснову метра, заложенного композитором в нотном тексте. Во время

работы в классе над этим фрагментом сначала полезно в левой руке играть пульсацию восьмыми нотами (по две в каждой четверти), а правой рукой – партию солистки. Позже, когда солистка уверенно выучит ритмический рисунок данного музыкального фрагмента, вместо написанных в клавире секстолей в вокальной строке следует играть партию арфы, изложенную триолями. В клавире она не выписана, но в реальном звучании оркестра хорошо слышна и может дезориентировать солистку. Однако если певица поёт эту партию в сопровождении фортепиано, конечно, необходимо играть оригинальный вариант, написанный композитором в оркестровой партитуре.

Как говорил Б. А. Покровский, «музыкально-вокальное воздействие идёт не рядом со сценическим, а составляет одно неразрывное целое» [2, с. 35]. Оперный артист должен точно знать, в каком размере написан конкретный музыкальный фрагмент, и чувствовать сильные, относительно сильные и слабые доли. Всё вышесказанное оказывается в центре его внимания уже на этапе первичного ознакомления с нотным материалом. Сложные музыкальные фразы в процессе разучивания и впеваания партии разбиваются вокалистом на более простые, а ритмический рисунок сопоставляется с интервальными скачками в вокальной мелодии [3]. Данный факт имеет решающее значение не только для технически правильного пения, но и для гибкой, выразительной фразировки. Это касается сложных и переменных размеров.

Опыт показывает, что трудности чаще возникают в трёхдольном размере, когда в музыке нет выраженной танцевальности и подчёркивания сильных долей такта. А в трёхдольном размере, вне зависимости от темпа и характера музыки, вторая и третья доли в такте – слабые

и тяготеют к первой, в отличие от четырёхдольного размера, где третья доля – относительно сильная, и на неё можно опереться. Распространённая ошибка вокалистов – удлинять третью долю в трёхдольном метре, из-за чего певец может разойтись с оркестром. Например, такая проблема часто возникает в 1-й картине оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [16] в партии Онегина на словах: «Скажите мне, я думаю, бывает Вам прескучно здесь...», «Мой дядя самых честных правил...» или в партии Лариной на словах: «Войдёмте в комнаты, иль, может быть, хотите на вольном воздухе остаться?..». В таких случаях полезно, чтобы певец пропевал эти фрагменты с дирижированием (тактированием) [8].

Роль пианиста в концертном исполнении опер

Одним из наиболее значимых проектов творческого объединения «League of music» («Лига музыки»), со-основателем которого является автор статьи совместно с оперной певицей Любовью Молиной, стал цикл музыкально-просветительских программ «Золотые страницы оперной классики в жанре музыкального путешествия» [17; 18]. В рамках данного проекта были подготовлены и исполнены семь опер русских композиторов («Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Снегурочка» и «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского). Таким образом, был суммирован и обобщён опыт работы концертмейстера при исполнении опер в сопровождении рояля.

Роль концертмейстера в этом случае приравнивается к роли дирижёра: пианист своим исполнением держит весь

спектакль, соединяя отдельные оперные сцены в непрерывное сценическое действие. Технически это означает, что певцам благодаря его игре должен быть абсолютно понятен метр, все замедления и переходы из раздела в раздел должны быть продуманы и логичны – пианист заранее готовит смену всех темпов в определённой логике развития музыкальной мысли. Кроме этого, концертмейстеру необходимо преодолеть сухое, бестембровое, молоточковое звучание инструмента, придать роялю объёмное оркестровое наполнение и на *piano*, и на *forte*. Особенностью взаимодействия с солистом является отсутствие возможности прямого показа с помощью жестов темповых и динамических изменений, сложных вступлений, метроритмических нюансов. Тонкий контакт с вокалистом на сцене, когда даже обменяться взглядами бывает невозможно, является результатом всей предшествующей работы за кулисами, в репетиционном классе. Именно она обеспечивает взаимопонимание двух исполнителей, их плодотворный музыкальный диалог. В качестве примера такого творческого процесса обратимся к концертному исполнению арии Любаши «Вот до чего я дожила, Григорий!» из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» [19]. Во время пения солистка в самый кульминационный момент поворачивается спиной и к зрителям, и к концертмейстеру, и тогда особенно важно общее слияние с музыкой, взаимное ощущение единого дыхания, непрерывности движения.

Заключение

В данной статье освещены лишь некоторые профессиональные задачи

концертмейстера, возникающие в творческой работе с оперным артистом, и возможные способы их решения. Выстраивание слаженного взаимодействия зависит от многих факторов: уровня подготовки концертмейстера и оперного артиста, технической сложности репертуара, отведённого времени на подготовку к спектаклю, количества запланированных репетиционных часов в классах и на сцене, слаженности всей творческой команды, готовящей премьеру к выпуску. Каждый концертмейстер вырабатывает свои методы и приёмы на разных этапах освоения оперной партии. Главное – относиться к работе творчески, не бояться новаторских мыслей, идущих в контексте с общей музыкальной концепцией сценического действия. Залогом успеха является поиск индивидуального подхода к каждому солисту, с учётом специфики его вокальных данных, актёрского дарования, физических возможностей и особенностей характера. К примеру, один солист грамотно владеет собственным телом и пластической выразительностью, что позволяет ему исполнять партию-роль, находясь практически в любом, даже неудобном физическом положении, а другой певец способен прекрасно брать верхний тон только в статике, а затем точно выполнять мизансценический план персонажа [10]. Весомым подспорьем в наработке практического опыта станет фиксация концертмейстером ритмических упражнений и этюдов, позволяющих вокалисту быстрее и продуктивнее освоить предложенный репертуар разной стилистической направленности. Всё вышесказанное даёт возможность постоянно развиваться и совершенствоваться в профессии [12; 20].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асафьев Б. В.* Об опере: Избранные статьи / сост. Л. Павлова-Арбенина. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 344 с.
2. *Покровский Б. А.* Сотворение оперного спектакля. М.: Детская литература, 1985. 143 с.
3. *Могилевская Л. А.* За кулисами оперы. Записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. 288 с.
4. *Соловьева Л. А.* Формирование профессиональных и психолого-педагогических качеств музыканта-концертмейстера // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. № 6. С. 81–85. URL: <http://e-koncept.ru/2015/15189.htm> (дата обращения: 01.04.2021).
5. *Кравец М. В., Борисова Е. Н.* Психолого-педагогический аспект подготовки будущего пианиста-концертмейстера в контексте профессиональной коммуникативной среды // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. № 3. С. 126–133. URL: <http://e-koncept.ru/2017/170067.htm> (дата обращения: 31.03.2021).
6. *Малинковская А. В.* Авторские комментарии в смысловом пространстве музыкального текста: к методологии исследовательской деятельности музыканта-педагога // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 3. С. 9–29. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29.
7. *Шедевры бельканто. Хрестоматия для певцов и концертмейстеров: для студентов фортепианных факультетов музыкальных колледжей и вузов. Ч. 1 / Сост. В. А. Петрова, Т. В. Сотникова.* М.: Буки Веди, 2016. 150 с.
8. *Пазовский А. М.* Записки дирижёра. М.: Музыка, 1966. 562 с.
9. *Шкапа Е. А.* О выразительных возможностях музыкального темпа: изучение взаимосвязи авторского текста и исполнительской интерпретации в музыкально-теоретическом образовании // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 1. С. 59–72. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-59-72.
10. *Кузнецов Н. И.* Сценическое мастерство оперного актёра: Двадцать шагов к оперному искусству. М.: ГИТИС, 2018. 217 с.
11. *Шендерович Е. М.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 214 с.
12. *Ныркова В. Д.* Путь в профессию. М.: Перо, 2018. 93 с.
13. *Станиславский К. С.* Темпо-ритм / Собр. соч. в 8 т. Т. 3. Ч. 2. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1955. С. 140–191.
14. *Шендерович Е. М.* О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. 2-е изд. М.: Музыка, 1987. 60 с.
15. *Римский-Корсаков Н. А.* «Царская невеста». Опера в 4 действиях. Либретто Н. А. Римского-Корсакова и И. Ф. Тюменева по одноимённой драме Л. А. Мея. Переложение для пения с фортепиано А. Н. Шефера. Клавир. М.: Музыка, 2000. 275 с.
16. *Чайковский П. И.* «Евгений Онегин». Соч. 24. Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах. Либретто П. И. Чайковского и К. С. Шиловского по одноимённому роману в стихах А. С. Пушкина. Клавир. М.: Музыка, 1999. 294 с.
17. *Молина Л. В.* Золотые страницы оперной классики в жанре музыкального путешествия // Искусство в школе. 2020. № 5. С. 56–58.
18. *Молина Л. В.* Музыкальное путешествие по страницам оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // Искусство в школе. 2021. № 1. С. 57–62.
19. Ария Любаши из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Исполнители: Любовь Молина (контральто), Валерия Петрова (фортепиано). URL: <https://youtu.be/hT4lRg6fLEI> (дата обращения: 31.03.2021).

20. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.

Поступила 03.04.2021; принята к публикации 12.05.2021.

Об авторе:

Петрова Валерия Александровна, доцент кафедры концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (ул. Поварская, д. 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), концертмейстер Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Центр Оперного Пения имени Галины Вишневской» (ул. Остоженка, д. 25, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 119034), lerapetrova@list.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Ob opere: Izbrannye stat'i* [About the Opera: Selected Articles]. L. Pavlova-Arbenina (Ed.). Leningrad: Muzyka Publ., 1985. 344 p. (in Russian).
2. Pokrovsky B. A. *Sotvorenie opernogo spektaklya* [Creating an Opera Performance]. Moscow: Detskaya literature Publ., 1985. 143 p. (in Russian).
3. Mogilevskaya L. A. *Za kulisami opery. Zapiski kontsertmeistera* [Behind the Scenes of the Opera. Notes by Concertmaster]. Moscow: Muzyka Publ., 2010. 288 p. (in Russian).
4. Solov'eva L. A. Formirovanie professional'nykh i psikhologo-pedagogicheskikh kachestv muzykanta-kontsertmeistera [Formation of Professional and Psychological-Pedagogical Qualities of a Musician-Concertmaster]. *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal "Kontsept"*. 2015, no. 6, pp. 81–85. Available at: <http://e-koncept.ru/2015/15189.htm> (accessed: 01.04.2021) (in Russian).
5. Kravets M. V., Borisova E. N. Psikhologo-pedagogicheskii aspekt podgotovki budushchego pianista-kontsertmeistera v kontekste professional'noi kommunikativnoi sredy [Psychological and Pedagogical Aspect of Training a Future Concertmaster in the Context of a Professional Communicative Environment]. *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal "Kontsept"*. 2017, no. 3, pp. 126–133. Available at: <http://e-koncept.ru/2017/170067.htm> (accessed: 31.03.2021) (in Russian).
6. Malinkovskaya A. V. Author's Comments in the Conceptual Space of Musical Text: to the Methodology of Research of Musician Teacher. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 3, pp. 9–29 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29.
7. Petrova V. A., Sotnikova T. V. *Shedevry bel'kanto. Khrestomatiya dlya pevtsov i kontsertmeisterov: dlya studentov fortepiannykh fakul'tetov muzykal'nykh kolledzhei i VUZov* [Masterpieces of Bel Canto. Anthology for Singers and Concertmasters: for Students of Piano Faculties of Music Colleges and Universities]. Moscow: Buki Vedi Publ., 2016. 150 p. (in Russian).
8. Pazovsky A. M. *Zapiski dirizhera* [Notes by Conductor]. Moscow: Muzyka Publ., 1966. 562 p. (in Russian).
9. Shkapa E. A. About Expressive Opportunities of Musical Tempo: Studying the Relationship of Author Text and Performance Interpretation in Music and Theoretical Education. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 1, pp. 59–72 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-59-72.

10. Kuznetsov N. I. *Stsenicheskoe masterstvo opernogo aktera: Dvadsat' shagov k opernomu iskusstvu* [Stage Skills of an Opera Actor: Twenty Steps to the Art of Opera]. Moscow: GITIS Publ., 2018. 217 p. (in Russian).
11. Shenderovich E. M. *V kontsertmeisterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga* [In the Concertmaster Class: Reflections of a Teacher]. Moscow: Muzyka Publ., 1996. 214 p. (in Russian).
12. Nyrkova V. D. *Put' v professiyu* [Path to the Profession]. Moscow: Pero Publ., 2018. 93 p. (in Russian).
13. Stanislavsky K. S. Tempo-ritm [Tempo-Rhythm]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] (in 8 volumes). Vol. 3. Part 2. *Rabota aktera nad soboi v tvorcheskoy protsesse voploshcheniya* [The Actor's Work on Himself in the Creative Process of Embodiment]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1955, pp. 140–191 (in Russian).
14. Shenderovich E. M. *O preodolenii pianisticheskikh trudnostei v klavirakh: Sovety akkompaniatora* [On Overcoming Piano Difficulties in Claviers: Tips of an Accompanist]. Moscow: Muzyka Publ., 1987. 60 p. (in Russian).
15. Rimsky-Korsakov N. A. "Tsarskaya nevesta" ["The Tsar's Bride"]. Opera in 4 Acts. Libretto by N. A. Rimsky-Korsakov and I. F. Tyumenev after L. A. Mei's Play of the Same Title. Vocal Score by A. N. Shefer. Clavier. Moscow: Muzyka Publ., 2000. 275 p. (in Russian).
16. Tchaikovsky P. I. "Evgenii Onegin" ["Eugene Onegin"]. Op. 24. Lyric Scenes in 3 Acts, 7 Tableaux. Libretto by P. I. Tchaikovsky and K. S. Shilovsky on the Subject of A. S. Pushkin's Novel of the Same Title. Clavier. Vocal Score. Moscow: Muzyka Publ., 1999. 294 p. (in Russian).
17. Molina L. V. Zolotyie stranitsy opernoi klassiki v zhanre muzykal'nogo puteshestviya [Golden Pages of Opera Classics in the Genre of Musical Journey]. *Iskusstvo v shkole* [Art at School]. 2020, no. 5, pp. 56–58 (in Russian).
18. Molina L. V. Muzykal'noe puteshestvie po stranitsam opery A. P. Borodina "Knyaz' Igor'" [A Musical Journey through the Pages of the Opera "Prince Igor" by A. P. Borodin]. *Iskusstvo v shkole* [Art at School]. 2021, no. 1, pp. 57–62 (in Russian).
19. Ariya Lyubashi iz opery N. A. Rimskogo-Korsakova "Tsarskaya nevesta" [Lyubasha's Aria from the Opera "The Tsar's Bride" by N. A. Rimsky-Korsakov]. Performers: Lyubov' Molina (contralto), Valeria Petrova (piano). Available at: <https://youtu.be/hT4IRg6fLEI> (accessed: 31.03.2021) (in Russian).
20. Neigauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [About the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. Moscow: Muzyka Publ., 1988. 240 p. (in Russian).

Submitted 03.04.2021; revised 12.05.2021.

About the author:

Valeria A. Petrova, Associate Professor at the Department of Concertmaster Training, Federal State Educational Institution of Higher Education "The Gnesins Russian Academy of Music" (Povarskaya St., 30–36, Moscow, Russian Federation, 121069), Concertmaster of the Galina Vishnevskaya Opera Centre (Ostozhenka St., 25/1, Moscow, Russian Federation, 119034), lerapetrova@list.ru

The author has read and approved the final manuscript.