

5. *Новоблаговещенская В.Я.* Большие резервы интегративного метода обучения в музыке / В.Я.Новоблаговещенская // Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом образовании. - М.: Флинта, 1999. - С. 204-208.
6. *Олексюк О.М.* Музично-педагогічний процес у вищій школі / О.М.Олексюк, М.М.Ткач.- К.: Знання України, 2009. – 123 с.
7. *Падалка Г. М.* Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. - 274 с.

УДК 786.2.071.2

Серік М. В.

ДО ПИТАННЯ УДОСКОНАЛЕННЯ МАЙСТЕРНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В данной статье рассматриваются некоторые пути усовершенствования мастерства концертмейстера-пианиста; раскрывается его работа в разных направлениях; большое внимание уделяется работе концертмейстера с партитурой.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, исполнитель-солист, ансамбль.

Одним з важливих видів діяльності будь-якого музиканта-виконавця є акомпанемент. У кінці ХХ століття поняття «акомпанемент», що в перекладі з французької мови означає «супроводжувати», розглядається у декількох значеннях: по-перше – це партія інструмента або партія ансамблю інструментів, яка супроводжує сольну партію вокаліста чи інструменталіста та допомагає їм точно виконати свою партію. По-друге – це та частина музичного твору, яка служить гармонічною та ритмічною опорою основного голосу, тобто мелодії. По-третє – це виконання музичного супроводу, мистецтво якого за своїм художнім значенням зближується з мистецтвом ансамблевого виконання [1, с. 12-13].

Концертмейстерську справу можна відобразити в багатьох аспектах: як діяльність музиканта-піаніста, який постійно виступає на концертній естраді партнером солістів, як діяльність піаніста, який розучує партії зі співаками у спеціальному класі, в оперному спектаклі та в опереті, а як діяльність піаніста, який акомпанує хореографам у спеціальному класі та у хореографічних постановках (балетах), а також як навчальна дисципліна на фортепіанних факультетах музичних учбових закладів.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що у вищих навчальних закладах не приділяється значна увага теоретичній підготовці концертмейстерів. В навчальних планах музичних коледжів, інститутів культури та мистецтв на концертмейстерський клас передбачено набагато менше часів ніж на спеціальний інструмент, тому далеко не всі студенти і не відразу розуміють, яке значення має клас акомпанементу. Але ж треба усвідомлювати, що тільки одиниці з випускників-піаністів після закінчення музичних навчальних закладів стануть солістами-виконавцями. Більша частина з їх випускників буде працювати концертмейстерами, оскільки є велика потреба в музикантах цієї спеціальності. З цих міркувань вважаємо за потрібне визначити деякі шляхи вдосконалення майстерності концертмейстера.

Цією проблемою займалися багато відомих педагогів-музикантів. Р. Верхолаз, К. Віноградов, Є. Кубанцева, М. Крючков, Б. Ломов, А. Люблінський, Р. Сулейманов, Н. Скоробагатько, Г. Шахов, Є. Шендерович та інші. Але залишаються питання, які вимагають свого вирішення.

У методичній літературі вважається, що різниця між поняттям «концертмейстер» та «акомпаніатор» полягає в тому, що: акомпаніатор повинен гарно знати свою партію і вміло вести ансамбль. Все, що стосується партії партнера, – справа самого партнера. На концертмейстері лежить більша відповідальність. Пройти із виконавцем досконально його партію, вивчити її [1, с. 111-134]. Але на практиці ця грань стирається, і слова «концертмейстер» та «акомпаніатор» стають синонімами.

У XVIII – XIX століттях акомпаніатор потрібен був лише для проведення домашніх репетицій. Зараз же концертмейстерська робота над клавіром проводиться не тільки в оперних театрах, а й у вищих навчальних закладах.

Можна сказати, що піаніст-акомпаніатор є фундаментом музичного твору. В його руках більша частина «музичного простору»: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту, словом, все, що сольна партія дати не може (хоча існують твори для скрипки, віолончелі, людського голосу соло тощо).

Майстерність концертмейстера вимірюється, звісно ж, не тільки синхронністю партії фортепіано з партією соліста, не тільки вивіреною балансом співвідношення звучності обох партій чи легкістю подолання чисто піаністичних труднощів. Головне – в створенні цілісної звукової картини-образу, який народжується у спільній творчій діяльності обох партнерів.

У роботі з вокалістами піаніст-концертмейстер є, так би мовити, «правою рукою», наставником, «тренером», на якому лежить велика доля відповідальності не тільки у повсякденній роботі, але й в загальній підготовці вокаліста, в тому числі й в галузі дикції, в якій часто проявляються значні недоліки [4, с. 160].

При роботі з вокалістами концертмейстеру необхідно відчувати як дихає співак (якщо йому не вистачає дихання, то концертмейстер може прискорювати темп, тобто вести виконавця за собою) [4, с. 294-330].

Піаніст-акомпаніатор зустрічається з різними музикантами і вокалістами: студентами, артистами філармонії, оперних театрів, балету, цирку, оперети, інструменталістами, з учасниками художньої самодіяльності. У його концертній практиці зустрічаються оперні арії, сцени, інструментальні концерти та інші п'єси, в яких фортепіанна партія є перекладом оркестрової партитури. При цьому специфіка фортепіанних партій в клавірах опер та концертів визначається наступними факторами: 1) переважанням фактури; 2) значною кількістю незручних для виконання місць.

Відповідно, піаністу доводиться спрощувати фактуру (жертвуючи деякими елементами музики) [5, с. 4].

Полегшення, за яких фортепіанна партія майже не змінюється (наприклад, зручне розташування рук), можуть бути внесені в текст виконавцем (не фіксуючи цього на папері). Їх також можна визначити з досвіду видатних концертмейстерів та з власного досвіду. До них відносяться:

1. Розподіл рук. Якщо гармонічна фактура розподіляється між партіями рук у рівних пропорціях і до того ж у партії правої руки проходить основна мелодія, то дозволяється акомпанемент віддати повністю перевести у партію лівої руки.

2. Коли зустрічаються скачки на великі відстані, можна поміняти фактуру, щоб важлива для мелодії нота стала зручною для виконання.

3. Коли плавність мелодичного ходу порушується незручностями аплікатури, то можливе чергування рук.

4. Ноти, що повторюються, виконувати як тремоло.

5. Ломані октави у партії однієї руки розподілити між партіями обох рук.

6. Послідовності з інтервалів: терції, октави, сексти у партії однієї руки розподілити між партіями обох рук, в октавах грати один з голосів, акорди спрощувати або переміщати.

7. Тремоло можна полегшувати таким чином: збільшити тривалість його найменшої моторної частини (тобто якщо тремоло йде тридцять другими нотами, то грати можна шістнадцятими).

8. Перетворення або не виконання підголосків та мелізмів.

9. Перетворення розложених гармонічних фігурацій в основну гармонічну функцію

10. Перетворення ритмічно важких послідовностей на елементарну пульсацію [3, с. 96].

В цілому, на заняттях з концертмейстерського класу необхідним є володіння підбором музики по слуху, читання нотного тексту з аркуша, виконання вокальної партії під власний акомпанемент, транспонування на тон чи пів тона вверх або вниз, уміння імпровізувати [1, с. 52].

Коли кажуть про те, що піаніст гарно читає з аркуша, то мають на увазі високоякісне у технічному та художньому відношенні виконання твору без попередньої підготовки. То ж зупинимось на деяких аспектах читання з листа: піаніст за одну дві хвилини має уявити собі форму твору, його стиль, динаміку, темпи, звучання в цілому, підібрати зручну аплікатуру, а потім починати виконання на роялі.

Типовими помилками при читанні з аркуша вважаються наступні: 1) установка на поелементне сприйняття нотного тексту; 2) сприйняття нотного тексту за строками (окремо партії лівої руки, окремо партії правої руки) ; 3) установка на надмірну участь зору для знаходження клавів.

Багато музикантів вважає, що чим більше розбирати творів під час домашніх тренувань, тим краще будеш читати з аркуша. Але на жаль, практика не підтверджує цієї прямої залежності.

Акомпанемент з листа деякою мірою є більш складним завданням, ніж читка з аркуша сольних фортепіанних творів. Перед піаністом виникає завдання ансамблевого характеру. Причини, що гальмують виникнення ансамблю, можуть бути різноманітними (важкість фактури, ритму, інтерпретації твору солістом). Щоб полегшити собі завдання, можна знайти «опорні моменти» у фортепіанній фактурі (ритмічно грати початкову ноту кожної чверті), швидко проаналізувати пасажі і

з'єднати їх в акорд, в гармонічну схему, швидко проаналізувати гармонію, уявити собі динаміку звучання.

Навчити студента, який не має від природи здатності ідеально акомпанувати з листа, важко. Але все ж таки, якщо він буде кожного дня вправлятися у цій сфері, причому у «концертних умовах», проявляти до себе вимогливість, він зможе досягти значних результатів. Можна виконувати твір з початку до кінця без зупинок та уповільнень, з нюансами, як на концерті, потім – повторити його. На наступний день – знову читати з аркуша той же твір [1, с. 88-111].

Вивчаючи оперні арії, сцени з опер, концерти та твори для різних інструментів, концертмейстер має справу з перекладанням оркестрових партитур, а це не тільки зобов'язує його до імітації звучання оркестрових інструментів, а й потребує більшої ігрової дисципліни в темпах, в використанні педалі, в точності артикуляції (штрихів), в почутті метру (володіння тим, що називаються *tempo giusto*, не менш важливе, ніж володіння *tempo rubato*), в різниці динамічних відтінків (наприклад, *forte* може призначатись для *tutti* оркестру, для *tutti* якоїсь окремої його групи, для *solo* скрипки чи тромбону і т. п.). Вивчення партитури розвиває також відчуття пауз і цезур.

Виконання фортепіанної партії повинно нагадувати слухачеві оркестр з його багатоголоссям та різноманіттям тембрів (щоб досягти цього, потрібно мати зручну фортепіанну фактуру) [5, с. 10-21]. Прийоми звуковідтворення виходять з бажання втілити на роялі тембри різних груп оркестру: 1) звучність струнно-смичкових інструментів (пом'якшувати атаку звука, гра на роялі повинна бути без жорсткої фіксації пальців та кисті); 2) акорди дерев'яних духових інструментів (при грі фіксувати пальці та кисть, застосовувати педаль строго обмежено); 3) звучність мідних духових інструментів (валторни звучать м'якше труб, при звучанні валторни використовувати ліву педаль при щільності правої педалі, потрібно знати, що тромбони мають широкий діапазон динамічних можливостей) і т.д. [5, с. 23-50].

Також помилкою є невідповідність між динамічними відтінками в партитурі та механічне перенесення цих динамічних відтінків до клавіру. Так *f* труби та *f* альтів, *p* тромбонів та *p* віолончелей і т.п. – це поняття зовсім різні [5, с. 23-50].

Кожен концерт викликає багато різноманітних несподіванок. Але компонентами, які є спільними для всіх концертних номерів є чіткий ритм, вміння виділяти основне (гармонію, характер, інтонації), слухова й зорова увага [1, с. 88-111].

Питання про концертмейстерське мистецтво завжди актуальне – кожна епоха та кожна соціальне середовище вирішує його завжди по-новому.

Підсумовуючи все вище сказане, можна зробити висновок про те, що концертмейстер повинен володіти універсальними якостями. Перш за все, він повинен добре володіти роялем – як в технічному, так і в музичному плані. Концертмейстерська галузь музикування передбачає володіння як всім арсеналом піаністичної майстерності, так і безліччю додаткових умінь, як то: навик „вбудувати вертикаль” партитури, виявити індивідуальну красу сколюючої партії, забезпечити „живу пульсацію” музичної тканини і т.п. Акомпаніатор повинен володіти гарним музичним слухом, уявою, вмінням охопити образну сутність та форму твору, артистизмом, вмінням образно втілити задум автора у концертному виконанні.

Звісно, що далеко не всі проблеми концертмейстерської роботи вдалося охопити в даній статті. Тут ще залишаються певні прогалини, а отже — і поле діяльності для пошуків наступних дослідників.

Література

1. **О работе концертмейстера:** учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / редактор-составитель М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 159 с.
2. **Люблінський О.** Теорія і практика акомпанементу. Методологічні основи. / Олександр Олександрович Люблінський. – Л.: Музыка, 1972. – 80 с. з нотними ілюстраціями.
3. **Кубанцев Е. И.** Концертмейстерский класс: Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. / Елена Ивановна Кубанцева. – М.: Академия, 2002. – 192 с.
4. **Скоробагатько Н.** Нотатки оперного концертмейстера. К.: Музична Україна, 1973. – 329 с.
5. **Шендерович Е. М.** О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. / Евгений Михайлович Шендерович. – 2е издание, исправленное и дополненное. – М.: Музыка, 1987. 58, [2] с.