

СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ ІЗ СОЛІСТОМ

У статті автор здійснює аналіз специфіки концертмейстерської роботи, наголошує на необхідності серйозного ставлення піаніста до роботи концертмейстером, як невід'ємної складової подальшого творчого розвитку після отримання вищої освіти. Розглядає особливості ансамблевого музикування, розкриває поняття «акомпаніатор» та «концертмейстер». Автор висвітлює основні методичні орієнтири в роботі акомпаніатора в інструментальних класах (скрипка, альт, віолончель), класах народних (домра, балалайка) та духових інструментів, класах хорового диригування та балету. У статті розкрита важливість роботи піаніста у вокальних класах, як подальшій школі виразного фразування, ладового інтонування та розширення світогляду. Автор робить екскурс в історію і розглядає еволюцію фортепіанного супроводу у вокальних творах.

Ключові слова: ансамблева взаємодія, піаніст – акомпаніатор, концертмейстерська майстерність.

Строчан Н. Н. Специфика концертмейстерской работы в контексте творческого сотрудничества с солистом. В статье автор осуществляет анализ специфики концертмейстерской работы, настаивает на необходимости серьезного отношения пианиста к работе концертмейстером, которая является неотъемлемой составляющей творческого развития после получения высшего образования. Рассматривает особенности ансамблевого музицирования, раскрывает понятия «аккомпаниатор» и «концертмейстер». Автор освещает основные методические ориентиры в работе аккомпаниатора в инструментальных классах (скрипка, альт, виолончель), классах народных (домра, балалайка) и духовых инструментов, классах хорового дирижирования и балета. В статье раскрывается важность работы пианиста в классах вокала, где он совершенствует умение выразительно фразировать, ладово интонировать и расширяет кругозор. Автор делает экскурс в историю и рассматривает эволюцию фортепианного сопровождения в вокальных сочинениях.

Ключевые слова: ансамблевое взаимодействие, пианист – аккомпаниатор, концертмейстерское мастерство.

Strochan N. Specificity of work as a concertmaster in creative cooperation with a soloist. In the article the author delivers the analysis of specificity of work as a concertmaster, emphasizes the need of a serious approach of the pianist to a work as a concertmaster, which presents an integral component of further creative development after receiving higher education. The article reviews the features of ensemble music and reveals the concept of "accompanist" and "concertmaster". The author focuses on the main methodological guidelines in the work of the accompanist in the instrumental classes (violin, viola, cello), classes of folk (domra, balalaika) and band instruments, choral conducting classes and ballet. The article highlights the importance of the work of the pianist in the vocal classes, in order to improve the abilities of expressive phrasing, intonation, and to broaden the overall outlook. The author gives an insight into the history and considers the evolution of the piano accompaniment in the vocal compositions.

Keywords: ensemble interaction, pianist – accompanist, accompaniment skills.

«Концертмейстера тому і називають майстром концерту, що він зосереджує в собі безпосереднє виконавське вміння та педагогічний талант побудови попередньої роботи з солістом...»
(В. Задерацький) [2, с. 10]

В умовах сучасної вищої музичної освіти зростає потреба у фахівцях, здатних вільно оперувати теорією і практикою виконавства і «заражати» учнів гуманістичною та виховною

ідеєю ансамблевого музикування. Щорічно десятки піаністів після закінчення середніх та вищих навчальних закладів розпочинають світ трудовий шлях, найчастіше як концертмейстери. Цей вид діяльності піаніста найбільш розповсюджений, адже без концертмейстера важко уявити навчальний процес у ДМШ, музичному училищі, ВНЗ, а також філармонії, театрі, радіо та інших закладах мистецтва. Створення та розвиток підрозділів (відділів та кафедр концертмейстерської підготовки), які займаються саме проблемами взаємодії між солістом та піаністом, підштовхнули до ґрунтовного вивчення специфіки цього виду виконавства. Численні теоретичні та практичні конференції сприяли написанню монографій, навчально-методичних посібників та енциклопедій, присвячених мистецтву ансамблю та яскравим виконавцям, які своїм життєвим та творчим досвідом підтвердили значущість і цінність майстерності ансамбіста. Проблема методики в цьому аспекті в різні часи займалися зарубіжні та вітчизняні піаністи – Дж.Мур, Є.Шендерович, К.Віноградов, М.Смірнов, Л.Ніколаєва, Т.Молчанова, С.Саварі, Н.Скоробогатько та інші.

У науковій літературі та творчому спілкуванні поняття «акомпаніатор» та «концертмейстер» заміщають одне одного. У тлумачному словарі В.Даля термін «акомпанемент» перекладається, як підголосок, супровід, підігрування. У ХХ сторіччі цей термін набув більш чіткого значення. Під ним розуміють: музичний супровід, який доповнює головну мелодію, стає гармонічною і ритмічною опорою солісту, поглиблюючи художній зміст твору, а також партію інструмента чи ансамбля інструментів, які супроводжують сольну партію і виконання музичного супроводу, яке здійснює піаніст – акомпаніатор.

Терміном «концертмейстер» (в перекладі з німецької мови «майстер концерту») позначають назву першого скрипаля оркестру, який перевіряє настройку інструментів оркестру і може за необхідністю замінити диригента, музиканта, який очолює кожен з груп інструментів симфонічного чи оперного оркестру і, нарешті, піаніста, який вивчає з солістом його репертуар і акомпанує йому в концертах. Співпадання творчих завдань обох цих понять (вивчення і виконання) наближує їх зміст і дає право на заміщення.

Підіймати статус акомпаніатора почали ще у ХІХ сторіччі композитори, які активно виступали в ансамблях зі співаками та інструменталістами. Це Й. Брамс, Е. Гріг, М. Мусоргський, М. Лисенко. У ХХ ст. їх справу підхопили С.Рахманінов, В. Косенко, Ф. Надененко, В.Барвинський та інші. Мистецтву акомпанементу присвятили своє творче життя відомі зарубіжні піаністи-ансамбісти Дж. Мур, Дж. Ньюмарк, Е. Спірі, російські – М. Біхтер, О. Єрохін, А. Макаров, В. Чачава, Л. Могилевська, українські – Л. Острін, Е. Пірадова, Н. Скоробогатько, А. Кухарев та багато-багато інших.

У наш час вже майже не виникає дискусій з приводу того, що діяльність піаніста-акомпаніатора заслуговує поваги. «Діяльність акомпаніатора є не менш почесною, ніж діяльність естрадного піаніста, – відмічає професор Ленінградської консерваторії М. Барінова. – Талант піаніста, якщо такий є, проявиться яскраво і в акомпаніатора; якщо ж таланту не має, то й естрада піаніста на вбереже.» [5, с. 5]. На думку піаніста Є. Шендеровича, професора кафедри концертмейстерства Ленінградської та Московської консерваторій «навчитися добре акомпанувати не менш складно, ніж навчитися добре грати на роялі. Специфіка сольної і акомпаніаторської діяльності настільки між собою різняться, що не важко назвати багатьох солістів-піаністів, досить значних концертантів, які майже не володіють мистецтвом акомпанементу і, навпаки, піаністів, відомих саме високою майстерністю та художнім рівнем акомпанементу, які ніяк не виявили себе в амплуа соліста.» [5, с. 4].

Акомпаніаторство, як кожна творча професія, передбачає наявність у піаніста комплексу навичок та знань. Особлива специфіка акомпанементу полягає в тому, що піаніст завжди підкорює свою гру художнім задачам і смаку партнера (чи ансамбля, який він супроводжує). Динаміка фортепіанної партії, деякі ритмічні моменти, агогіка, виразність штрихів, педалізація – все повинно відповідати реальному виконанню соліста не тільки «по вертикалі», а і «по горизонталі». Великий французський композитор Франсуа Куперен (1668 – 1732) зауважив: «Не має нічого приємнішого, ніж бути хорошим акомпаніатором. Ніщо не поєднує нас так з іншими музикантами, як спільне виконання різноманітних творів. А

акомпанемент – фундамент соліста.» [4, с. 7]. За цими трохи жартівливими словами відчувається великий досвід музиканта, його неабияке знання предмету розмови і самовіддане служіння Музиці.

Виконавська майстерність піаніста передбачає сформованість навичок ансамблевої гри і вмінь акомпанувати голосу та різним інструментам, знання творів різних стилів і особливості їх виконання, прояву вольових та емоційних якостей особистості. Під час концерту від піаніста – концертмейстера часто залежить уміння створити контакт з аудиторією і без перешкоди здійснити художній задум разом із солістом. Робота концертмейстера потребує від піаніста універсальності у володінні своїм інструментом. Необхідні знання і кругозір розширюються спочатку на уроках концертмейстерського класу, а потім... протягом усього професійного життя.

Крім загальних вищезазначених вимог до піаніста-акомпаніатора, існують особливості для кожного типу голосу (якщо іде робота з вокалістом) або інструментів (струнні, духові, тощо), з якими працює піаніст і які він має враховувати під час сумісної творчої співпраці; володіти майстерністю піаніста, яка доповнена сформованими навичками ансамблевої гри і вмінням акомпанувати голосу та різним інструментам; знати твори різних стилів і особливості їх виконання; бути вольовою та емоційною людиною.

Найбільш зручними вважаються інструментальні акомпанементи, хоча в технічному відношенні вони значно складніші вокальних. Незважаючи на різну природу звуковидобуття струнних та фортепіано, цей вид ансамблю найбільш популярний і має необмежений репертуар. Це і численні великі і малі пьєси (від ліричних до концертно-віртуозних), і безліч інструментальних концертів різних епох і стилів, які вивчаються струнниками під акомпанемент фортепіано. Це постійна практика підготовки скрипалів, альтистів, віолончелістів в навчальних закладах усіх ступенів.

Головна вимога до піаніста – ясно уявляти реальний об'єм звучання роялю, який набагато яскравіший і перекриває всі звукові можливості будь якого струнного інструмента. Навіть «королева» оркестру – скрипка – в основному грає однострунну мелодію, найбільш яскраво звучить у верхньому регістрі на дзвінких струнах «ля» і «мі». В нижньому регістрі скрипка грає не голосно, а м'яко і глибоко.

Ще складніше супроводжувати гру альтиста. Займаючи проміжне місце між скрипкою та віолончеллю, альт не такий віртуозний і голосний, як скрипка, хоча і має більш насичений тембр.

Звучання віолончелі не має собі рівних, коли треба передати в музиці скорботу, жаль та сум. Це віртуозний інструмент з великим діапазоном звучання.

Для струнних інструментів характерна розвинена техніка штрихів. За звичай вони поділяються на дві групи: роздільні та зв'язні. Все це повинен знати піаніст, аби в процесі гри корегувати агогіку і співпадати з солістом по «вертикалі».

Граючи клавирі струнних концертів разом із солістом, піаніст стикається з необхідністю «забути» про звук фортепіано і якомога яскравіше передавати темброве забарвлення інструментів симфонічного оркестру. Сам розвиток музичного матеріалу концерту будується на протиставленні гри соліста і оркестра. Задача піаніста – яскраво виявити цей контраст, чергуючи ініціативу епізодів оркестру і обережність під час супроводу соліста. Тут на допомогу проходить фортепіанна педаль – насичена в програшах і обережна в акомпанементі. Піаніст повинен знати, які інструменти оркестру грають супровід і передавати на роялі їх звукові особливості.

Народні інструменти – домра і балалайка – теж задіяні на естраді, як концертні у супроводі фортепіано. Домра дуже віртуозний інструмент з красивим теплим звуком невеликої сили. Має квартовий стрій, чотири її струни співпадають із скрипковими. Це дає можливість домристам, крім оригінальних творів, грати значну кількість скрипкового репертуару, частіше віртуозного характеру. На швидкості звучання домри стає ще тихішим і більш політним, не достатньо чутним піаністу. Акомпаніатор повинен грати не голосно, рел'єфно виявляючи фактуру, якісно підкреслюючи баси для ритмічної єдності, педаль має бути аскетичною. Торкатися клавирів треба дуже активними кінчиками пальців, легко і

виразно. Складний і важливий одночасний початок звучання домри і фортепіано, права рука домриста дуже наближена до струни, не робить помітних піаністу рухів, схожих на замахи у струнників. Для координації ансамблю краще всього попросити колегу кивнути головою перед початком.

Звучання 3х-струнної балалайки темброво простіше, але більш різке, ніж у домри. Динамічні можливості їх майже однакові. В репертуарі балалайки варіації і фантазії на народні теми, салонні п'єси. Сучасні композитори використовують штрихові пройоми балалайки у творах нового стилю. Гра супроводу співпадає з акомпанементом для домри.

Велику групу концертних інструментів становлять духові – дерев'яні та мідні. Сама назва розкриває прийоми звукотворення через регульоване дихання і наближує до вокалістів, але вдихають повітря духовики скоріше і активніше, ніж співаки. Атака звуку майже у всіх інструментів конкретна. Виконавці-духовики, як струнники, можуть динамічно і тембрально маніпулювати довгими звуками. В партії супроводу у цих випадках композитори пишуть пасажі, акорди, мелодичні підголоски. Окраса духових – це їх різноманітна віртуозність. Вишукані технічні прийоми, виразна агогіка використовують повну гаму звучання фортепіано. Репертуар духових багатий і різноманітний. Для піаніста це блискуча можливість проявити своє володіння роялем, пам'ятаючи в загальних рисах, що флейті, гобою, валторні і фаготу треба грати, трохи стримуючи масу фортепіанного звуку, а трубі, тромбону, кларнету, саксофону, в цілому, можна грати сміливіше, рел'єфно і яскраво. Концертмейстеру також потрібно знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів – позначення флажолетів, різних мелізмів, ключів тощо.

Співпраця з вокалістами – найбільш поширена форма роботи концертмейстера і найбільш складний вид ансамблевого музикування. Не випадково програма класу концертмейстерської підготовки базується, в основному, на роботі зі співаками. «Приоритет вокального мистецтва пояснюється просто. Воно, паралельно з танцем, стало першоджерелом усіх мистецтв, і якщо спростити історичну картину розвитку музики, спів дав людству мелодію, а танок – ритм.» [4, с. 12] - зауважує С.Саварі, нар.арт.України, професор класу концертмейстерської підготовки.

Тільки слухаючи першокласних вокалістів та вивчаючи перлини камерно-вокальної музики, піаніст отримує справжню уяву про співоче поєднання звуків, про виразне фразування, ладове інтонування, пов'язане з емоційною вимовою слова, розширює світогляд, знайомиться з різними типами голосів та їх технічними можливостями, з поняттями діапазон, регістр, теситура. Акомпануючи співакові, піаніст привчається пам'ятати про виразне значення цезур, які дають можливість вільного взяття дихання і допомагають створити яскраву інтерпретацію твору. З якими шедеврами поезії стикається піаніст, вивчаючи камерно-вокальний репертуар. Достатньо пригадати імена Г.Гейне, О.Пушкіна, Т.Шевченко, І.Франка, Л.Українки і багато-багато інших.

Деякі слова необхідно сказати про еволюцію фортепіаної партії у вокальних творах, яка пройшла шлях від простої гармонічної опори мелодії через творчість класиків (Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена), котрі почали повністю записувати акомпанемент до епохи романтизму. Ця епоха перетворила фортепіанний супровід у повноцінну партію ансамблю, що яскраво виявилось у творчості Ф.Шуберта, Р.Шумана, Е.Гріга, Й.Брамса, П.Чайковського, М.Лисенка та інших. Акомпанемент почав виконувати нові виразні функції: підкреслювати і поглиблювати психологічний та драматичний зміст музики, створювати виразний та ілюстраційний фон. Ці творчі здобутки композиторів підняли на незрівняну вишину піаніста – партнера співака. Він стає рівноправним учасником вокально-фортепіанного дуету. У фортепіанній партії з'являються такі високохудожні розділи форми, як вступ (який викладається інколи композитором, як самостійна п'єса), різноманітні інтерлюдії в середині романсів (вони використовуються автором, як зв'язуючий місток для переходу в інший психологічний стан) та заключення, постлюдія (де розкривається ідея автора, його відношення до теми, підсумовується розвиток подій). Концертмейстер повинен не тільки високохудожньо виконати цей матеріал, щоб з перших звуків виник психологічний образ

твору, а і підкорити свої художні можливості і виконавські дії загальному змістовному плану, який вони обговорили з партнером.

Потребує згадки і робота піаніста в класі балету. Як зазначає О.Соколова: «Балетний концертмейстер – це особливий спосіб мислення. Для цього потрібно щиро любити театр, досконало знати всі балетні спектаклі, володіти спеціальною термінологією, знати назви рухів і особливості їх виконання.» [2, с. 417]. Для набуття такого рівня гри потрібно витратити роки. Починаючи роботу у балетному класі, акомпаніатор повинен бути готовим активно працювати під час щоденного «екзерсісу», спеціальних вправ для розігріву м'язів та тіла танцівників. Музика для цих вправ має вступ, чіткий розмір та кількість тактів. Музичні видавництва випускають спеціальні збірки музичних уривків, пристосованих для роботи в балетному класі.

Широко використовується допомога піаніста в роботі з хоровим колективом. Цей вид концертмейстерської діяльності постає трудомістким і багаторівневим, оскільки звучання роялю стає прообразом майбутнього хорового колективу. Це і групові репетиції, і вивчення партій, і програвання повністю хорової партитури для знайомства з новим репертуаром. У вищих навчальних закладах на заняттях хорових диригентів працюють два концертмейстера, розподіляючи між собою складну партитуру чи партію хору і оркестру.

Підсумовуючи, важливо зазначити, що акомпанування є важливою складовою в системі музичної культури, адже воно здатне поглибити інтерпретацію партнера – соліста, збагатити цого творчий задум. Тож всебічне вивчення питань, пов'язаних з концертмейстерським та акомпаніаторським мистецтвом, є необхідною ланкою при підготовці молодих піаністів до подальшого творчого життя.

Література

1. Кубанцева Є. Концертмейстерський клас. Учебное пособие. – Москва: Academia, 2002. – 192 с.
2. Молчанова Т. Мистецтво піаніста - концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика. Монографія. – Львів: Ліга Прес, 2015. – 558 с.
3. Мурр Дж. Співак і акомпаніатор. Спогади. Роздуми про музику. – Москва: «Радуга», 1987. – 432 с.
4. Саварі С. Азбука акомпаніатора. Учебный пособие. – Донецьк, 2005. – 71 с.
5. Шендерович Є. У концертмейстерському класі. – Москва: «Музыка», 1996. – 206 с.

УДК 378.011.3 – 051.786.2

Сяо Лі, Полатайко О. М.

ДІАЛЕКТИЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

У статті висвітлено діалектичний аспект формування поліфонічного мислення майбутніх вчителів музики. Поліфонія розуміється як засіб становлення філософського, тобто діалектичного мислення людини. Стверджується, що єдність у різноманітті та боротьба протилежностей, різні види розвитку музичного полотна з переходом від кількості до нової якості відбиваються у композиційних властивостях музичних творів, зокрема, через констелятивні відносини між голосами поліфонічної тканини. Представлено педагогічні умови формування поліфонічного мислення студентів-музикантів педагогічного профілю у процесі теоретичної підготовки: слухацького опанування поліфонічної форми на всіх етапах історичного розвитку музичного мистецтва, застосування методу діалектичної логіки у процесі їх аналізу, висвітлення композиційних властивостей композиторського поліфонічного мислення. Стверджується, що засвоєння студентами різних форм поліфонічної музики може активізуватися не лише з урахуванням методологічного досвіду класичної, а й некласичної діалектики.