

становлення кожного підлітка як суб'єкта художньо-виконавської діяльності, взаємодіючого з іншими рівноправними суб'єктами.

Відносно підліткового віку проблема формування артистизму досить актуальна, тому що характеризує спрямованість на розвиток розуміння людиною власного «Я», своїх творчих можливостей, допомагає в рішенні значимих для цього вікового періоду питань розширення й оптимізації спілкування. У підлітка ефективність процесу формування артистизму підкріплюється тим, що емоційні процеси, переживання ще досить яскраво проявляють себе, однак уже можуть бути контрольовані й регульовані самим підлітком. Найважливішим виховним завданням стає створення для підлітка таких художньо-педагогічних умов, у яких формування артистизму відбувається в контексті розвитку ціннісних установок особистості. У художньо-педагогічних умовах хорового театру у якості орієнтирів, що свідчать про ціннісний підхід, виступають значимість художньо-виконавської діяльності, її соціальна й особистісна затребуваність і духовно-змістовна наповненість, а також система організації дитячого колективу хорового театру як педагогічної форми, що культивує принципи гуманістичного виховання особистості в колективі.

Подальші пошуки у контексті зазначеної проблеми ми вбачаємо у формуванні артистизму підлітків в інших формах хорового виконавства та видах творчої діяльності школярів, формування інших творчих якостей засобами хорового виконавства.

Література

1. **Загвязинский В. А.** Педагогическое творчество учителя / Загвязинский В. А. – М. : [б. и.] , 1987. – 37 с.
2. **Булатова О. С.** Педагогический артистизм : учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. заведений / О. С. Булатова. – М. : Академия, 2001. – 240 с.
3. **Станиславский К. С.** Работа актера над собой / К. С. Станиславский / Собрания сочинений : в 8-ми т. Т. 3. – М. : [б. и.], 1985. – 625 с.
4. **Кривицкая Е.** Хоровой театр Бориса Певзнера / Е. Кривицкая // Музыкальная жизнь. – 2007. – № 4.
5. **Новиков А. М.** Методология художественной деятельности / А. М. Новиков. - М. : Изд-во «Эгвес», 2008. – 72 с.
6. **Слободчиков В. И.** Антропологическая перспектива отечественного образования. Екатеринбург: Издат. отдел Екатеринбург. епархии, 2009. 264 с.

УДК 78.071.2

Л. І. Дашицька

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО КОЛЕДЖУ

В статтє освещены методические особенности концертмейстерской подготовки студентов-инструменталистов педагогического колледжа. Выявлено специфику аккордеона как аккомпанирующего инструмента. Затронута проблема активизации музыкального мышления, представления, внимания, ритмической свободы, звукопроизношения, баланса звучания студента-аккордеониста в ансамбле с солистом.

Ключевые слова: *аккомпаниатор, аккомпанемент, концертмейстер, ансамбль, солист, инструментальная подготовка.*

The article deals with the methodical peculiarities of the concertmaster training of musical students of the pedagogical college. It describes the qualities of the accordion as an accompanying instrument. The article considers the problem of the activization of musical thinking, attention, rhythmical freedom, articulation, the ensample balance of the accordion students and the soloist in the ensample.

Keywords: *accompanist, accompaniment, concertmaster, ensemble, soloist, instrumental training.*

Загальноосвітня школа XXI століття ставить перед учителем музики актуальні завдання духовного та естетичного виховання молоді, вимагає неординарних інтелектуальних і музичних здібностей, високого рівня професійних навичок та вмінь. Дійсно, майбутній вчитель, крім педагогічної культури повинен володіти творчими навичками співака, хормейстера, виконавця-інструменталіста, акомпаніатора. Остання в творчо-педагогічній діяльності музиканта-педагога відіграє особливо важливу роль.

У самому значенні слова «акомпаніатор» відображена специфіка професії. Французьке слово *accompagnement* утворене від дієслова *accompagner*, що означає «супроводжувати», тобто вчитель-акордеоніст виконує функції і акомпаніатора, і концертмейстера. Він повинен досягнути єднання всіх компонентів музичного твору для поглибленого висвітлення художнього змісту. Взагалі вчитель-акомпаніатор є і концертмейстером у конкретному розумінні цього слова, бо одне із значень німецького слова *Konzertmeister* вказує на те, що це піаніст, який допомагає виконавцям розучувати партії і акомпанує їм на концертах. Так і вчитель-акордеоніст працює з солістом чи хором на репетиціях, розробляючи художню концепцію інтерпретації музичного твору та вникаючи у кожну деталь звукової палітри, і разом із виконавцем виходить на публічний виступ.

Глибоко специфічне мистецтво акомпанементу вимагає від учителя-акордеоніста високого артистизму, різнобічних музичних здібностей, широких і поглиблених знань вокальної та інструментальної літератури, тонкого розуміння специфіки звучання і технічних можливостей різних сольних інструментів, впевненого уміння керуватися законами колективного виконавства та принципами синтезу музики і літератури. Сутність акомпанементу полягає у створенні ансамблю з вокалістом (хором) або інструменталістом. Відсутність довершеного ансамблю в музично-педагогічній творчості веде до хаосу, а в хаосі не може бути мистецтва, яке за своєю природою є взірцем упорядкованості. Майстерність гри в ансамблі та артистизм відшліфовується на сцені під час публічного виконання.

Робота акордеоніста-акомпаніатора вимагає свідомого розуміння того, що гармонія художнього ансамблю утворюється через відчуття безперервного творчого контакту з солістом, намагання жити почуттями і думками співака, бути «разом з ним». У дуеті із солістом акомпаніатор виступає не блідою тінню соліста, а рівноцінним партнером, який поділяє радість і смуток, пристрасть і захоплення. Він – джерело натхнення співака або інструменталіста.

Важливе значення у творчій переконливості вчителя-акордеоніста як акомпаніатора відіграє сила музичного уявлення. Ніякі природні фізичні дані – технічна довершеність ігрового апарату чи гарний голос – не замінять звукового уявлення: якщо його немає, неможливо і думати про художній вплив на аудиторію. Тільки завдяки уявленню акордеоніст створює пластичний, довершений музичний образ, який пульсує, віддає теплом, мов живий організм. Тільки вміння будувати творчий процес на основі бачення цілого, вільно слухати й уявляти всю партитуру в її реальному звучанні, відчувати метро-ритмічну пульсацію та внутрішню динаміку допоможе акомпаніатору розкрити підтекст зовнішньої дії та її підводні течії, глибше проникнути у художній зміст музичного твору і поставити його у найкращі умови для творчого відтворення. Тут доцільно пригадати слова радянського музикознавця Б. Асаф'єва: «Виконавська культура має два відгалуження: або вона співтворча композитору, або вона механічно репродукує за створеними нормами техніки нотний запис. Між цими гранями безліч відтінків, тому існують два основних розряди виконавців: одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її в собі до відтворення; інші вивчають твір очима, аналізуючи його конструкцію, і чують тільки тоді, коли вона звучить у голосах або інструментах» [1, с. 297].

Слухове уявлення іде пліч-о-пліч з іншою властивістю вчителя-акордеоніста – незаперечною вірою у вимисел ідеї музичного твору. Уявлення звукових барв творить художні образи, віра виконавця у їх реальність мовби підхоплює ці образи і заново

відтворює. Так, радянський психолог Б. Теплов зазначає: «Загальний образ не може бути нічим іншим, як симультанним образом сукцесивного процесу музичного звучання» [7, с. 245]. Це підтверджується висловом професора філософії С. Раппопорта: «Істинний художник перш за все мислить» [6, с. 133].

Слід підкреслити, що акордеоніст-соліст і акордеоніст-акомпаніатор мають малопомітну, але суттєву різницю у специфіці функціонування музичного мислення. Перший мислить як виконавець-соліст, керує одночасно і основним голосом (мелосом), і фоном акомпанементом, маючи більш широку імпровізаторську і творчу свободу, ніж другий. Акордеоніст-акомпаніатор підпорядковується художньо-інтонувальному процесу вокаліста, конструктивним схемам його мотивів, розгорнутим структурним формам фраз, речень і періодів, спрямованості соліста в темпі, агогіці, акцентуації і доповнює його, мовби «йде за ним». Практика супроводу вимагає інших видів навичок із опорним метричним басом та залізним ритмом «функціональної» механізованої гармонії.

Разом із тим, акомпаніатор-акордеоніст повинен володіти абсолютно особливим видом слухо-моторної уваги, яка характеризується багатоплановістю розподілу: її необхідно мобілізувати не тільки між власними руками, а й між своєю грою та слуханням співаків солістів або хору. Довершеність указаної уваги вимагає напруження всіх духовних і фізичних сил.

Студенти-інструменталісти педагогічного коледжу повинні розуміти, що життя музичного твору – в реалізації композиторської ідеї, в живому відтворенні уявлених звучань, в розкритті художнього змісту. Усвідомлене звучання виражається в інтонації. Інтонація – універсальна якість, яка проявляється у всіх видах музики. Термін «інтонація» походить від латинського *intonare*, що означає «голосно промовляти», тобто те, що зумовлює манеру і характер вимовлення. На важливе значення інтонації у музично-виконавському мистецтві вказували Б. Асаф'єв, М. Гарбузов, П. Казальс, М. Майкапар, Г. Нейгауз, К. Станіславський, Б. Яворський та інші. Усім відомі крилаті вислови Б. Асаф'єва: «Музика – це перш за все мистецтво інтонації» [1, с. 275] та К. Станіславського: «Інтонація – ключ до образу, його суть, а пошук інтонації – зерно» [3, с. 74]. Оволодіння майстерністю мікроструктурного інтонування, виконавським баченням логіки формул музичної структури є першоджерелом виховання професійної культури акордеоніста-акомпаніатора.

Звучання в ансамблі вокаліста з акордеоністом характеризується різницею тембрів голосу та акордеону, різним рівнем гучності сольної партії і супроводу, різницею ритмічного і мелодичного малюнків тощо. У співі текст настільки зосереджує увагу слухачів на сольній партії, що вокаліст часто турбується тільки про інтонаційну чистоту та виразність своєї партії. Виразне інтонування вокальної партії у зонному строї не тільки не створює конфлікту з темперованим строєм акордеону, а навпаки, збагачує звучання загального ансамблю. В умовах співу під супровід акордеону майже завжди зберігається свобода інтонування.

Слід наголосити, що вокалісти поставлені в ансамблі з акордеоністом у більш сприятливі умови для творчого інтонування, ніж скрипалі. Цьому сприяє вербальний текст. Він переключає увагу слухачів на сприйняття змістовного значення літературної фрази і узгоджує вокальну партію з темперованим супроводом акордеону. Хоч акомпаніатор-акордеоніст і підпорядковує власну творчу індивідуальність волі співака, звучання його партії не повинно бути приглушеним. Інколи злиття двох абсолютно протилежних і яскравих індивідуальностей дає зовсім несподіваний виконавський синтез. Так, артист Конрад В. Бос, коли акомпанував співаку Раймонду фон Цур Мюлену, почув наступні слова подяки: «Ви сьогодні гарно грали, тому я Вас не помітив» [4, с. 24].

Такий вислів має певну рацію, оскільки співак направляє свій голос у зал і концертмейстер не чує його так само, як публіка. Але справа не тільки в цьому. У вокальному ансамблі всю відповідальність за цілісність звучання несе акомпаніатор. До того часу, поки майбутній вчитель музики не набуде досвіду, він намагатиметься грати якомога тихіше, аби чути голос співака ясніше, ніж звук власного інструменту. При цьому акомпаніатор буде впевнений, що досягнув золотої середини, але подібне виконання не задовольнить ні залу, ні співака, який залишився без необхідної підтримки. У даному

випадку мова йде не про «рівність прав для голосу й акордеону, а про звуковий баланс». Тут доцільно навести думку британського піаніста Джеральда Мура, який згадує: «Як би голосно я не грав, я завжди чую голос співака крізь звук мого роялю, яким би слабким не здавався цей голос. І ніякої суперечності тут немає» [4, с. 131].

Дійсно, проблема балансу звучання повинна бути однією з провідних у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики. Він не може встановити свою міру динаміки, він не може сказати: «Ось моє *forte* і моє *fortissimo*, а це – моє *piano* і моє *pianissimo*». Динаміка звучання акомпаніатора змінюється відповідно до стилю музики і залежить від суб'єктивної сили голосу кожного співака, акустичних даних концертного залу, якості інструменту тощо. Тільки витончений смак, професіоналізм і творча уява стають надійними порадиниками, які можуть підказати, як вирішити дану проблему. Акомпануючи солісту, студент-акордеоніст повинен врахувати вказані зовнішні і внутрішні аспекти динаміки, уважно прислухатися до голосу співака, надавати своєму партнеру максимальну підтримку. Необхідно також прагнути, щоб темброве та інтонаційне поєднання звучання обох учасників ансамблю взаємно доповнювало один одного, щоб вокальний звук і звук інструменту доходили до слухачів у найкращому співвідношенні.

У процесі роботи з вокалістом студенти-інструменталісти повинні розробляти драматургічний, динамічний і фразувальний план виконання музичного твору (Л. Цейтлін); володіти власною манерою (стилем) гри і здатністю до співучого музикування, інтонаційного відбору, одухотвореного виконання (відчувати тон в туше) та «вокального», «вагомого» відчуття напруженості інтервалів мелодії (Б. Асаф'єв, В. Бруно, Ф. Ліст); усвідомлювати старовинне правило Г. Бюлова: «*crescendo* означає *piano*, а *diminuendo* означає *forte*» [2, с. 151]; враховувати масштаб голосу та теситуру вокальної партії; знати, що виразність побудови мелодичної лінії підпорядковується природному зв'язку висхідного руху мелосу з нарощуванням динамічного напруження, а низхідного – зі спадом, заспокоєнням напруження (С. Шлезінгер).

Важливою умовою концертмейстерської підготовки студентів-інструменталістів педагогічного коледжу є ритмічна свобода. Темпоритм, як джерело життєвої сили музики, зумовлюється в ансамблі не тільки пульсацією звичайної, живої мови звуків. Свобода та гнучкість залежить від сприйняття самої музики студентами, від їх проникнення в задум композитора. Зрозуміло, що проти темпу, вказаного автором, не може бути ніяких заперечень. Він визначає здатність співака вміщувати фразу в одне дихання. Але у співаків є різні можливості щодо розвитку дихального апарату, тому акомпаніатору необхідно відчувати ці особливості і враховувати їх у процесі виконання. Загальний єдиний ритм дихання між співаком і акомпаніатором допомагає усвідомити темпоритм і структурну форму музичної тканини, відчуті паузи, цезури, динамічні та агогічні нюанси тощо. Він створює той взаємний контакт, який сміливо можна назвати творчим ансамблем.

Свобода виконання співака й акомпаніатора залежить також від майстерності володіння індивідуальною і неповторною грою *rubato* як засобу музичної виразності. Проблема використання *tempo rubato* студентами педагогічного коледжу зумовлюється проблемою формування їх художнього інтелекту та загальної музичної культури в процесі навчання (Г. Ципін); усвідомленням ритмо-динамічної логіки фрази та початковим ритмічно рівним і точним виконанням (Я. Флієр); збалансованістю прискорень та уповільнень на основі закону справедливої компенсації К. Ігумнова: «скільки взяв у позику, стільки і віддай» [2, с. 158].

Дійсно, ритмотворчість *flessibile* як гнучкого коливання у рамках досить твердого ритму (М. Лонг) вносить у музичну тканину розмаїття додаткових барв. Проте, не потрібно наполягати на використанні навмисно розрахованого, не відповідного істинному смислу музичного твору *tempo rubato* завжди, будь-якою ціною. Вокальні твори потрібно виконувати в строгому, точному темпі. Але музикант із тонким сприйняттям, прослуховуючи особистий запис, може з подивом виявити, як часто він хоч трішечки відхиляється від строгої точності пульсації темпу. Відхилення це дуже незначне, цілком прийнятне і непомітне. Воно є результатом безпосереднього музичного пульсу виконавця

(І. Гофман).

Майбутні вчителі музики повинні усвідомлювати значення ілюстративного характеру акомпанементу, його провідну властивість, яка відображає розмаїття літературного тексту. Варіанти акомпанементу не суперечать змісту партії соліста, а виявляють і підкреслюють закладені в ній особливості. В більшості випадків характер акомпанементу зберігається незалежно від того, скільки разів проходить мелодія. Однак, це не означає його незмінності. Звичайно, він змінюється, але так, що виділяється одна і та ж сама особливість змісту мелодії вокаліста. Досягається це шляхом використання гармонічних фігурацій, прохідних і допоміжних звуків, підголосків тощо.

Залежно від того, як написано акомпанемент, незмінна мелодія партії соліста отримує нові риси. Одну і ту ж мелодію можна гармонізувати по-різному, тому що зміна гармонії змінює характер мелодії. Композитори різних епох за допомогою зміни гармонії і ритму акомпанементу вміли надавати вокальній мелодії різних відтінків, тобто акомпанемент змінювався на початку кожного нового куплета. Так, видатний російський композитор М. Мусоргський у пісні Варлама «Как во городе было во Казани» з опери «Борис Годунов» п'ять разів проводить незмінну мелодію у партії соліста, але, відповідно до нового тексту, в кожному куплеті змінює її акомпанемент.

В ансамблі акордеоніста-акомпаніатора з вокалістом важливо позбавлятися різкого, незібраного звучання, яке заважає правильному сприйняттю висоти звучання того звука, що завжди буде підсвідомо нервувати співака і викликати в нього відповідну реакцію. Звук акордеону за всіх обставин повинен бути наспівним, повним, глибоким: тільки тоді співаку по-справжньому буде легко співати. З цього приводу можна нагадати думку радянського диригента А. Пазовського, який писав: «Якщо співаки повинні наслідувати «нескінченному диханню» видатних виконавців на струнних інструментах, то інструменталісти повинні вчитися у видатних співаків тієї ж довершеної плинності пружного потоку, яким вони досконало володіють у межах людського голосу» [5, с. 359].

Майстерність гри акордеоніста-акомпаніатора залежить від якісного рівня його виконавської культури, вміння володіти атакою звука, мануально-міховою технікою, прийомами звуковедення, м'язовою чутливістю лівої руки тощо. Студенти-інструменталісти педагогічного коледжу повинні відчувати тиск (об'єм) повітря в камері міха, його опору, напруження голосу планки під час всієї тривалості звука. Атака звука на клавіатурах акордеону повинна характеризуватися вмінням студентів миттєво передчувати ступінь і характер звукоутворюючого напруження тону голосу у відповідності до поставленого уявного звучання на основі явища антиципації.

Багато перешкод виникає внаслідок того, що студенти-інструменталісти педагогічного коледжу недостатньо володіють технікою виконання мелодичної фрази у всій її динамічній, інтонаційній, тембровій, агогічній і темпоритмічній різноманітності. Порушення мікроструктуро-інтонаційної і темпоритмічної ліній фрази – один із недоліків, який властивий також і досвідченим виконавцям. Взагалі це порушення виражається в тому, що акордеоніст-акомпаніатор не володіє елементарними навичками звуковимовлення передікту, ікту та післяікту, що відповідає логіці мелодичної структури, не вибудовує інтонаційні опорні точки, не виграє слабкі долі такту і прохідні ноти, прискорює закінчення фраз внаслідок невірною чуття внутрішнього ритму музичного твору тощо. Цей недолік стає особливо відчутним, коли студенти мають справу зі складними ритмами. Намагаючись досягти динамічної і темпоритмічної рівності музичної тканини, студенти грають ноти рівно, забуваючи про логіку побудови та гнучкість руху мелодичних горизонтальних і гармонічних вертикальних ліній.

Логіка побудови і гнучкість музичної фрази залежить, перш за все, від оволодіння майбутніми вчителями музики м'якою, еластичною кантиленою, яка дозволяє керуватися усіма витонченими інтонаціями і тембровими барвами звучання, а також від умілого використання логічного музично-ритмічного наголосу (акценту, опорності, тонічності), який надає фразі ясності, стрункості і осмисленості. Логічний музичний наголос – це виділення центрального головного звука (інтонаційної опорної точки) мелодії, який визначає зміст

фрази. Акордеоніст-акомпаніатор повинен грати злагоджено, без зайвого підкреслення окремих нот і разом із тим слідкувати, щоб жоден звук мелодії не випадав динамічно і ритмічно із загального цілісного звучання ансамблю.

Реалізація головної мети виконавського процесу в ансамблі здійснюється в результаті глибокого аналізу студентами характеру вокальної фрази – плавної, стрибкоподібної, спокійної, стрімкої і динаміки смислового інтонування партії соліста. Це допомагає осмислити загальний образ, стиль, тип фактури, форму, особливості акомпанементу і гармонії, встановити аплікатуру, підібрати інструментально-виражальні засоби і технічні прийоми, які найбільшою мірою відповідають внутрішній сутності виконуваного твору, сприяють розкриттю і втіленню композиторського задуму, активізують емоційний вплив на слухача. Лише тоді акордеоніст-акомпаніатор як незмінний музичний супутник співака допоможе йому регулювати весь вокальний процес.

Важливо також визначити аспекти, які полегшують активізацію творчого процесу студентів-інструменталістів в ансамблі. Безумовно, майбутнім педагогам-музикантам необхідно орієнтуватися у питаннях вокального мистецтва, знати основи вокальної техніки і фізіології співочого голосу, розуміти сутність таких понять, як опора звука, опора дихання, атака і філірування звука, дикція, регістри, теситура, перехідні звуки, резонатори тощо. Студенти-акордеоністи також повинні вміти встановити характер звучності, правильні позиції і аплікатуру, принцип зміни фактури відповідно до виразності декламаційного тексту і виявлень кульмінацій, особливості фонетики, ритму вірша і строфічного ділення, врахувати зовнішні і внутрішні аспекти динаміки, знайти кульмінаційний момент, визначити динамічний діапазон, правильно збалансувати як очевидно контрастні, так і ледь відчутні на фоні один одного динамічні нюанси.

Головне – в центрі уваги вчителя-акордеоніста повинна бути вокальна партія як основний елемент музичного цілого, котрий визначається при цілісному плануванні виконання акомпанементу. Тоді загальний ансамбль буде підпорядкований єдиному завданню музично-драматичної виразності з безмежною пластичністю музичної думки. Акордеоніст-концертмейстер повинен «повторювати про себе, разом з солістом» кожен музичний звук, мати

природне чуття передбачення, що є душею акомпанементу. Для досягнення необхідного рівня ансамблевої синхронності (тим більше, коли в якості «соліста» виступає школяр або шкільний ансамбль) педагогу-акордеоністу і концертмейстеру доцільно використовувати метод транспонування і спрощення фактури нотного тексту акомпанементу без нанесення суттєвої шкоди семантиці і художній формі музичного твору.

Таким чином, робота студентів-інструменталістів педагогічного коледжу над формуванням навичок і вмінь мистецтва акомпанементу є важливим чинником і необхідною умовою професійної концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музики.

Література

1. **Асаф'єв, Б.** Музыкальная форма как процесс : книга первая и вторая / Борис Владимирович Асаф'єв. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вопросы фортепианного исполнительства : Очерки. Статьи. Воспоминания. / под общ. ред. М. Г. Соколова. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – 246 с.
3. **Кристи, Г. В. К.** Станиславский – реформатор оперного искусства / Григорий Владимирович Кристи. – М. : Музыка, 1983. – 384 с.
4. **Мурр, Д.** Певец и аккомпаниатор. / Джеральд Мурр. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
5. **Пазовский, А. М.** Записки дирижера / Арий Моисеевич Пазовский ; вступ. статья В. Кухарского и В. Тольби. – 2-е изд. – М. : Советский композитор, 1968. – 558 с.
6. **Раппопорт, С. Х.** Искусство и эмоции / Семен Хасикевич Раппопорт. – М. : Музыка, 1972. – 168 с.
7. **Теплов, Б. М.** Психология музыкальных способностей / Борис Михайлович Теплов. – М.-Л., издат. Академии пед. наук РСФСР, 1947. – 335 с.