

УДК 372.878:78.071.2

**ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ
ПІАНІСТА–КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА****PEDAGOGICAL MASTERY
OF PIANIST–CONCERTMASTER****Зорін В. В.,**

провідний концертмейстер кафедри хореографії, Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв» (Миколаїв, Україна), e-mail: vasilizorin777@gmail.com, ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2791-6241>

Zorin V. V.,

Leading Concertmaster of the Chair of Choreography, Separated Subdivision «Mykolaiv Branch of the Kyiv National University of Culture and Arts» (Mykolaiv, Ukraine), e-mail: vasilizorin777@gmail.com, ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2791-6241>

Стаття присвячена дослідженню майстерності концертмейстера як професії, що втілює у собі як мистецтво, так і ремесло. Майстром стає талановитий піаніст, який грає роль «першої скрипки», виконує організаційську функцію щодо колективу. У такій співпраці піаніста–концертмейстера та музичного ансамблю необхідно приділяти увагу не лише технічним моментам, але й психологічним. Складність та багатогранність даної області музичного виконавства обумовлена тим, що концертмейстер має самостійно тлумачити твір, розуміти його бачення солістом, усвідомлювати особливості роботи з оркестром та володіти мистецтвом втілення цілісного художнього твору. Метою дослідження є висвітлення педагогічної майстерності та методології діяльності піаніста–концертмейстера.

Ключові слова: піаніст, концертмейстер, методологія виконавства, соліст, музичний колектив, піаніст–концертмейстер, концертмейстерська майстерність.

The article is devoted to the study of the mastery of the concertmaster as a profession embodying both art and crafts. The master is a talented pianist who plays the role of «the first violin», performs an organizing function in relation to the team. In such a collaboration, a pianist–concertmaster and a musical ensemble must pay attention not only to technical points, but also to psychological. The complexity and versatility of this area of music performance is due to the fact that the concertmaster must independently interpret the work, understand his vision of the soloist, to understand the peculiarities of working with the orchestra and to master the art of the embodiment of a complete artistic work. The purpose of the study is to highlight the pedagogical skill and methodology of the pianist–concertmaster.

Keywords: pianist, concertmaster, performance methodology, soloist, musical collective, pianist–concertmaster, concertmaster's skill.

Постановка проблеми. Концертмейстер – професія, яка є у своєму роді є унікальною. Його мистецтво та майстерність відрізняється від вправності піаніста, який бере участь у концертах. У більшості країн слово «concertmaster» означає «перша скрипка в оркестрі», а значенню слова «концертмейстер» як педагога, що допомагає учням–музикантам розумівати власні партії, акомпанувати інструменталістам і вокалістам, відповідає термін «pianist», що підкреслює його рівноправність у якості учасника єдиного ансамблю. Що стосується концертно–виконавської діяльності, то за кордоном паритетність концертмейстера в ансамблі також забезпечується оголошенням його імені в афіші як «піаніста» («pianist») поряд з іншими учасниками тим же розміром шрифту, а не згадуванням його побіжно. актуальність звернення до даної теми обумовлена тим, що вітчизняна

практика характеризується применшенням ролі концертмейстера, нівелюванням факту, що дана професія об'єднує у собі майстерність виконавця, педагога, а також розуміння основ співпраці з солістами та інструменталістами, оскільки за кордоном, для прикладу, концертмейстерська праця шанується та цінується, особливо коли мова йде про навантаження педагога в музичному навчальному закладі, де концертмейстери приходять грати лише на репетиції, виступи, іспити чи заліки. аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сучасна система музичної освіти відрізняється сформованою традицією навчання майстерності концертмейстера. Проблеми концертмейстерської діяльності та концертмейстерської майстерності присвячені праці таких дослідників як Є. Васильєв, В. Каліцький, М. Кравець, Т. Молчанова, О. Юдін, але зроблений в них аналіз стосувався головним чином виконавських аспектів проблеми, специфіка педагогічної майстерності у процесі взаємодії концертмейстера–піаніста, оркестру та соліста, як комплексна проблема окремо не розглядалась.

Метою дослідження є висвітлення педагогічної майстерності та методології діяльності піаніста–концертмейстера.

Результати дослідження. Піаніста–концертмейстера можна назвати одною з найважливіших фігур майже у всіх виконавських класах. Робота піаніста в класі симфонічного диригування є одним з найбільш важких, відповідальних і, разом з тим, цікавих різновидів діяльності. Дослідник М. Кравець зазначає, що «концертмейстер повинен до тонкощів знати мелодійну лінію, щоб зуміти передбачити будь–який нюанс... створити певний настрій твору, описати місце дії ще до того, як співак відкриє рот, а фортепіано має винести на своїх плечах весь тягар сенсу» [3, с. 5]. Практика показує, що не кожний, навіть дуже обдарований, професійний і «технічно» досконалий піаніст наважується присвятити себе цій роботі, так як ця професія вимагає від музиканта, щоб він, залишаючись в повній мірі піаністом–віртуозом, став також диригентом, виконавцем оркестру і педагогом. Великий та мінливий репертуар оркестрового класу висуває підвищені вимоги до здатності музиканта грати найскладніші твори з листа, а на другий–третій раз вже виконувати їх у практично закінченому вигляді. Окрім того, що це нелегко, такий рівень майстерності вимагає від музиканта великої мобільності й витривалості [1, с. 126]. Звертаючись до історії, можна точно сказати, коли саме концертмейстерське мистецтво завойовує автономію: «Процес виокремлення акомпаніаторства–концертмейстерства у самостійний різновид фахової діяльності піаніста розпочався лише у другій половині XIX ст., а завершився у XX ст. виокремленню концертмейстерства у самостійний різновид сприяли і деякі акомпаніатори–концертмейстери, які писали твори для співаків (Ф. Кенеман, Е. Бруно, Б. Собінов, О. Цфасман, І. Жак, Л. Острін, Б. Дрималик та ін.). Нині мистецтво піаніста–концертмейстера постає особливим різновидом

спільного музикування, яке базується на двох детермінантах – самоцінність як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету та єдність загального музичного простору для обох, визначена... як «праця у взаємодії» [5, с. 7]. Спільна робота концертмейстера і соліста будується на взаємній узгодженості дій, на двосторонньому впливі та врахуванні пошуку шляхів взаємодії. Разом з тим цей процес передбачає розуміння намірів партнера, але не без прояву власної індивідуальності кожного, оскільки спільне виконання – це не простий акт співтворчості, а єдине духовне усвідомлення твору музикантами, дифузія їхніх думок та відчуття композиції. Такий творчий тандем можна інтерпретувати як «мистецтво діалогу», в якому поєднуються різні творчі індивідуальності з метою втілення спільних мистецьких завдань і створення нового формату музичного твору, і чим більше точок дотику в індивідуальних прочитаннях виконавців, тим більше реалізуються їхні зусилля і тим органічніше постає перед слухачами даний виконавський союз. Коли цей момент відсутній, виконання перетворюється на формальне відтворення авторського тексту шляхом механічного з'єднання партій. Стверджуючи необхідність паритетності описаного вище тандему, слід відхилити й назавжди попроситися з поширеною думкою обмежувати обов'язки концертмейстера лише функцією підтримки намірів соліста та його ролі. Пропонуючи свій погляд, власну інтерпретацію, концертмейстер тим самим може не тільки розширити сферу художнього втілення, а й скоригувати, збагатити прочитання твору солістом. Іноді в фортепіанній партії зустрічаються ритмічні фігурації, що визначають зміну характеру руху мелодії в партії соліста. у цьому випадку домінуючу роль повинен взяти на себе концертмейстер, який наділяється владою організації стрімкого потоку мелодійного руху в сольній партії та підпорядкування його загальному ритму виконання музичного твору. Проблеми метроритмічної неузгодженості можуть виникати і в частинах з наявністю поліритмії, коли на певному відрізьку музичного тексту обидві партії отримують абсолютно самостійний розвиток. Провідним критерієм в цьому випадку може стати вибір певної одиниці пульсації для єдиного відчуття метроритмічного руху, що, відповідно, додасть виконанню ритмічної стійкості, а також допоможе поєднати дрібні тривалості та зорганізувати їхні пасажі, особливо в моментах темпових відхилень. «Спільне виконання стає процесом діалогічної взаємодії суб'єктів (у заявленому контексті – двох), скерованим на реалізацію художньо-виконавського потенціалу музичного твору, що відбувається через спільну ритмічну дисципліну, грамотну редакцію» [6], – зазначає Т. Молчанова у праці «Системні механізми творчої лабораторії піаніста–концертмейстера і соліста». Така лабораторія передбачає наявність специфіки у роботі концертмейстера із солістом та

з виконавцями–інструменталістами. у першому випадку грає роль психологічна складова індивідуальної взаємодії, тоді як у другому – технічна та організаційна. одночасно й там, і там виявляється увага до дихання, яке є однаково важливим як для солістів, так і для інструменталістів. За час навчання в класі концертмейстерської майстерності студенту необхідно набути навичок у різних видах акомпаніаторської професійної діяльності і, не в останню чергу, отримати уявлення про те, з якого роду труднощами йому доведеться зустрітися в подальшому. В ряду таких складнощів можливі проблеми психологічного характеру, пов'язані також з недооцінкою співаком ролі піаніста в ансамблі. уміння будувати взаємини з партнерами у творчому, позитивному руслі, як і більшість інших професійних навичок концертмейстера, виробляється з досвідом. У зв'язку з цим, на заняттях з учнями піаністами–концертмейстерами викладачеві важливо планомірно, в делікатній формі готувати їх до вибудовування певного роду взаємин зі своїми партнерами–солістами. Можна також сміливо робити висновки про необхідність ретельної підготовки професійного концертмейстера у системі «школа – училище – заклад вищої освіти (ЗВО)», що включає не тільки розвиток основних навичок (читання з листа, транспонування, одночасна гра декількох партій), але й спеціальну підготовку з розвитку темброво-акустичного слуху, читання партитури, орієнтування в дисциплінах з інструментування, знання іноземних мов (особливо це положення актуально при роботі з вокалістами). Сюди входить також обізнаність щодо базових основ гри на інструментах симфонічного оркестру, принципи утворення голосу. важливим є вироблення вміння слухати й чути наміри партнерів, а також володіння мистецтвом антиципації. все це вимагає від концертмейстера невтомної роботи, результатом якої є художня, цілісна інтерпретація музичного твору [2, с. 77]. Спільний виконавський процес потребує також регуляції моменту загального вступу (якщо такий передбачається) та закінчення. На думку Т. Молчанової, «у концертмейстера і соліста має бути єдине сприйняття вступу, хоча спосіб його досягнення у кожного виконавця свій, оскільки залежить від знань законів володіння своїм інструментом» [4, с. 107]. У цьому випадку вирішальне значення має ауфтакт (спільний «подих») і момент актуалізації (тобто, початку звучання) нотного тексту, які передбачають формування музичного образу, технічне оволодіння твором і виконавську реалізацію кінцевого результату. Концертмейстерську майстерність складно розглядати у відриві від процесу підготовки акомпаніаторів, який складається з багатьох складових. Перш за все, це безпосередня концертмейстерська практика з солістом (співаком або інструменталістами), освоєння програм, що включають в себе твори різних стилів і жанрів. за традицією, що склалася, в якості солістів в переважній більшості випадків виступають

вокалісти. Даний вид концертмейстерської роботи є для піаністів одним із найскладніших, адже співочий голос як найбільш «крихкий» з «музичних інструментів» найбільшою мірою схильний до мінливості й залежить від безлічі несприятливих факторів, що носять як об'єктивний, так і суб'єктивний характер. Відомо, що найменші негативні зміни в стані здоров'я або настрої співака безпосередньо впливають на його виконавські можливості, негативно позначаються на процесі розкриття музичного змісту в сценічних умовах. У цьому випадку піаністу–концертмейстеру необхідно володіти швидкою реакцією, витримкою, вмінням діяти блискавично, що дозволить йому «врятувати становище» та оперативно відкоригувати і належним чином упорядкувати усі нюанси протягом виконавського процесу. Це найважливіші якості, що формуються в класі акомпанементу: вони мають на меті підготувати студента до вирішення багатьох проблем, з якими він зіткнеться надалі у своїй професійній діяльності [7, с. 104–105]. Другою важливою складовою підготовки піаністів–концертмейстерів є напрацювання ними навичок читання з листа й транспонування. Як відомо, найчастіше в роботі зі співаками виникають ситуації, коли піаніст змушений супроводжувати невідомий йому твір у класі, а іноді музикант отримує ноти безпосередньо перед виходом на сцену, тобто не маючи можливості заздалегідь ознайомитися ні з нотним текстом, ні з особливостями його музичного трактування солістом. Більш того, рішення цього завдання нерідко ускладнюється необхідністю акомпанувати твір у тональності, відмінній від авторської. вирішення даного кола питань передбачає необхідність цілеспрямованих і систематичних (протягом усіх років навчання) занять зі студентами для формування та розвитку навичок читання з листа й транспонування, в тому числі за допомогою моделювання умов, близьких до реальної обстановки роботи учня з солістом. надзвичайно важливим є обов'язкове введення цих форм роботи в зміст контрольних заходів (маються на увазі заліки та іспити), що проводяться не рідше двох разів на рік. Сучасна система початкової й середньої музичної освіти не завжди передбачає подібну практику, і така ситуація створює ряд проблем при продовженні навчання у ЗВО, а також у подальшій самостійній професійній роботі піаніста. динамічна трансформація музичного середовища викликає додаткові труднощі у професійній підготовці студентів–концертмейстерів. Програма навчання у ЗВО побудована з урахуванням ускладнення художніх, ансамблевих, стилістичних і піаністичних завдань, у необхідності набуття навичок акомпанементу, але педагоги все частіше стикаються з великими лакунами в області музичного кругозору, зі стилістичною «неписьменністю» й піаністичною безпорадністю студентів, причини яких криються у навчанні на попередніх ланках музичної освіти – музичній школі та середньому ступеню підготовки музиканта. Велика кількість фестивалів, різноманітних

концертів, завантаженість у загальноосвітній школі забирають можливість скрупульозно та послідовно вивчати ази професії піаніста. У хід йдуть методи швидкісного навчання (такий собі музичний бліцкриг): вироблення психологічної стійкості за рахунок багаторазового обіграння, автоматизація (як наслідок – недостатня усвідомленість процесу виконання). в емоційній сфері акцент робиться на природній стихійності учня та його музичних здібностях. це працює протягом певного часу, але з ускладненням завдань і умінь учень починає розуміти, що суто технічного володіння інструментом недостатньо для його майбутньої професійної діяльності. доводиться визнати, що деякі студенти не можуть самостійно працювати над текстом, обирати зручну аплікатуру, визначити фразування, «грамотно» користуватися педаллю. Багато виконавців, що навчаються, вбачають труднощі у досконалому знанні партії соліста або вокального рядку з поетичним текстом. разом з тим осмислене й виразне проспівування мелодії допомагає піаністу знайти вірну, рельєфну інтонацію фортепіанної партії (існує навіть порада для концертмейстерів: грати так, ніби вони співають словами). На жаль, інтонація як основне поняття процесу виконання нерідко відходить на другий план на догоду віртуозності та зовнішнім ефектам. до того ж, згідно з дослідженнями, інтонаційне поле академічної композиторської музики сприймається набагато гірше, ніж інтонаційне поле масової культури, у зв'язку з більшою доступністю й легкістю запам'ятовування масової інтонації [4]. Одна з головних задач концертмейстера полягає у знаходженні необхідної інтонації, налагодженні рухової та мовної координації, прищепленні вміння мислити, а не просто програвати механічно завчений текст. добре навчені піаністи усвідомлено підходять до тексту, читають і розуміють його сенс, без особливих зусиль освоюють труднощі. але тих, хто так чи інакше пристосовується, «виграється» чисто механічно, тобто несвідомо, набагато більше. На це йдуть марно витрачені години занять, нерідко призводячи до розчарування у професії. «антихудожній механічний метод осягнення динамічного балансу тощо) і сприятливий психологічний клімат на репетиціях і в процесі концертних виступів. Це обумовлює необхідність оволодіння концертмейстером педагогічними прийомами роботи з музичним матеріалом, основами диригентського мистецтва, а часто й режисерськими навичками, знаннями в області музичної психології та культури творчого спілкування. Важливо, щоб з найперших занять

Висновки. Таким чином, концертмейстер у своїй роботі завжди має виконувати одночасно кілька функцій. Крім власне виконання партії фортепіано, він також несе відповідальність за якість самого музичного ансамблю (досягнення ним логіки розгортання музичної ідеї, підтримання динамічного балансу тощо) і сприятливий психологічний клімат на репетиціях і в процесі концертних виступів. Це обумовлює необхідність оволодіння концертмейстером педагогічними прийомами роботи з музичним матеріалом, основами диригентського мистецтва, а часто й режисерськими навичками, знаннями в області музичної психології та культури творчого спілкування. Важливо, щоб з найперших занять

студент усвідомлював складність, багатогранність професії і вже в студентські роки готував себе й до концертмейстерської діяльності. Підготовка майбутнього піаніста–концертмейстера вимагає врахування особливостей його професійної діяльності. В умовах професійного та освітнього комунікативного середовища необхідно розвивати такі психолого–педагогічні якості, як, творча увага, увага, інтуїція, здатність до антиципації та втілення звукового образу, імпровізації, соціальної та музичної комунікації з різноманітними партнерами по ансамблю. Розвиток даних якостей в повній мірі може здійснюватися лише за умови безперервного самовдосконалення і здійснення самостійної роботи, в тому числі на основі включення інформаційних, освітніх та інших видів ресурсів.

Список використаних джерел

1. Васильєва, ЕВ., 2011. 'О роли пианиста–концертмейстера в классе оркестрового дирижирования', *Труды Санкт–Петербургского государственного института культуры*, Т.191, с.126–137.
2. Калицкий, ВВ., 2017. 'Методологические основы практической работы пианиста–концертмейстера', *Издательство «Грамота»: Искусствоведение*, №10 (84), с.74–77.
3. Кравец, МВ., 2017. 'Психолого–педагогический аспект подготовки будущего пианиста–концертмейстера в контексте профессиональной коммуникативной среды', *Научно–методический электронный журнал «Концепт»*, №3 (март). URL: <http://ekconcept.ru/2017/170067.htm>. (дата просмотра: 03.04.2019).
4. Молчанова, ТО., 2013. 'Инвариантность параметров совместного исполнения пианиста–концертмейстера и солиста', *GESJ: Musicology and Cultural Science*, №1 (19), с.104–108.
5. Молчанова, ТО., 2014. 'Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст–концертмейстер–соліст»', *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, №2, с.3–9.
6. Молчанова, ТО., 2013. 'Системні механізми творчої лабораторії піаніста–концертмейстера і соліста', *Науковий вісник Донбасу*, №4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_4_45. (дата звернення: 29.03.2019).
7. Юдин, АН., 2016. 'Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности', *Музыкальное исполнительство и образование*, №4, с.103–112.

References

1. Vasil'eva, EV., 2011. 'O roli pianista–koncertmejestera v klasse orkestrrovogo dirizhirovanija (On the role of concert pianist in the class of orchestral conducting)', *Trudy Sankt–Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, T.191, s.126–137.
2. Kalickij, VV., 2017. 'Metodologicheskie osnovy prakticheskoj raboty pianista–koncertmejestera (Methodological foundations of the practical work of the pianist–accompanist)', *Izdatel'stvo «Gramota»: Iskustvovedenie*, №10 (84), s.74–77.
3. Kravec, MV., 2017. 'Psihologo–pedagogicheskij aspekt podgotovki budushhego pianista–koncertmejestera v kontekste professional'noj kommunikativnoj sredy (Psychological and pedagogical aspect of preparing a future pianist–accompanist in the context of a professional communication environment)', *Nauchno–metodicheskij jelektronnyj zhurnal «Koncept»*, №3 (mart). URL: <http://ekconcept.ru/2017/170067.htm>. (data prosmotra: 03.04.2019).
4. Molchanova, TO., 2013. 'Invariantnost' parametrov sovmestnogo ispolnenija pianista–koncertmejestera i solista (Invariance of parameters of joint performance of the pianist–accompanist and soloist)', *GESJ: Musicology and Cultural Science*, №1 (19), s.104–108.
5. Molchanova, TO., 2014. 'Mira i proporcijnist' vykonavs'kogo tandemu «pianist–koncertmejester–solist» (Measure and Proportionality of the Performing Tandem «Pianist–Concert–Soloist»)', *Naukovi zapysky. Serija: Mystectvoznavstvo*, №2, s.3–9.
6. Molchanova, TO., 2013. 'Systemni mehanizmy tvorchoi laboratorii' pianista–koncertmejestera i solista (System mechanisms

of the creative laboratory of pianist–concertmaster and soloist)', *Naukovyj visnyk Donbasu*, №4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_4_45. (data zvernennja: 29.03.2019).

7. Judin, AN., 2016. 'Aktual'nye voprosy podgotovki pianistov k koncertmejesterskoj dejatel'nosti (Topical issues of preparing pianists for accompaniment activities)', *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i obrazovanie*, №4, s.103–112.

* * *