

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ НАВИКІВ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАНІСТА

У статті розглянуто специфіку формування роботи концертмейстера з різними виконавцями. Підкреслено, що вимоги до піаністів висуваються досить подібні та більше того – тотожні у багатьох пунктах. Робота концертмейстера передбачає вміння адаптуватись під вимоги виконавців, з якими вони працюють. Крім цього, неабияку роль у професійній діяльності піаніста-концертмейстера відіграє потреба підлаштовуватись під манеру викладача з фаху. Зазначено, що робота з вокалістами (академічний спів та естрадний спів), з інструменталістами-солістами, диригентами має низку сутнісних відмінностей. Концертмейстер має звертати увагу на створення дуету та співдомірного поєднання вокального та інструментального начал, сюди відносяться дотримання динамічного балансу, необхідності підтримки вокаліста, виділенні ключових тонів, які б допомогли співаку. До проблем, які постають перед концертмейстерами-піаністами, можна віднести постійно зростаючий репертуар, який треба майстерно грати, необхідність поєднувати функції піаніста та викладача. Під час роботи з симфонічними диригентами концертмейстер мусить мати надзвичайно великий слуховий досвід, знаючи й у практичному вимірі багато різних творів для симфонічного оркестру. Причому спрямування цього досвіду має поєднуватись з умінням відтворити потрібне темброве звучання.

Ключові слова: концертмейстер, піаніст, вокаліст, диригент, методика, слуховий досвід, ансамбль.

Майстерність фактично будь-яких виконавців проявляється під час колективної гри. Сольні твори, хоча й складають основу репертуару вокалістів (як тренувальний матеріал), інструменталістів, як-от твори для флейти соло чи кларнета, проте набагато частіше можна зустріти гру ансамблю. Так, камерно-вокальні твори виконуються дуєтом голосу та фортепіано. Чимало інструментальних опусів передбачають поєднання одного чи декількох інструментів з фортепіано. Подібна практика не є випадковою, адже фортепіано є інструментом, що має значні можливості у передачі різних образних сфер, може використовувати різні динамічні відтінки у всіх регістрах, виконувати пасажи, акордові послідовності, інтервали, вести мелодичну лінію. Але всі ці позитивні аспекти цього інструменту, який у сучасному вигляді сформувався лише в XVIII столітті, не стали обмеженням для написання творів для інших виконавських складів. Різноманіття наявних інструментів, що відрізняються за тембровим, регістровим чинниками, за способом звуковидобування, продовжують приваблювати композиторів. Беручи до уваги, що у роботі над твором та під час концертних виступів більшість виконавців потребують допомоги концертмейстера-піаніста, можна казати про універсальність такого типу виконавства. Одним із нагальних питань є окреслення тих вимог, що висуваються перед концертмейстером під час роботи з різними типами виконавських складів.

У музикознавстві та музичній педагогіці сьогодні є низка праць, пов'язаних з роллю концертмейстера у сучасній культурі. В поле інтересу О. Васильової постає робота піаніста-концертмейстера у класі оркестрового диригування. О. Короткова прагне обґрунтувати професію концертмейстера-піаніста з позиції її історичного становлення. Методичне розроблення В. Новикової демонструє у досить невеликому форматі можливість розділити певні вимоги, які пов'язані з акомпануванням духовим, струнним та вокалістам. Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста є інтересом наукового дослідження саме А. Хлопотова, В. Юрчук, С. Олейнікова.

Метою статті є окреслення методичних аспектів формування навичок професійної діяльності концертмейстера-піаніста з різними виконавцями – солістами-вокалістами, інструменталістами, хоровими колективами.

Якщо спробувати зазначити особливості діяльності піаніста-концертмейстера, то найбільш доречним буде наголошення на універсальному характері подібної роботи. Робота концертмейстера передбачає вміння адаптуватись під вимоги виконавців, з якими вони працюють. Крім цього, неабияку роль у професійній діяльності піаніста-концертмейстера відіграє потреба підлаштовуватись під манеру викладача з фаху. «Концертмейстеру доводиться пристосовуватись до творчої манери багатьох викладачів, в класах яких він працює. Різноманіття вимог підвищує його професійну компетентність. Концертмейстер має бути готовий до всього: всіляких імпровізацій, підказки забутого слова, підігрування мелодії (якщо соліст не тримає тональність), проведення уроку з учнем без викладача за фахом» [3, с. 10].

Сучасні реалії роботи концертмейстерів у рамках вищих та середніх навчальних закладів мистецького спрямування створюють умови, коли один концертмейстер-піаніст працює з абсолютно різними виконавськими складами. Так, можлива робота з виконавцями-інструменталістами, диригентами (як оркестровими, так і хоровими), солістами-вокалістами, хором. Проте робота з кожним виконавцем (маються на увазі й диригенти) має низку сутнісних відмінностей.

Насамперед, розглянемо специфіку роботи піаніста-концертмейстера з вокалістами. Якщо йдеться про акомпанування співакам, що працюють у напрямі «академічний спів», то концертмейстер має, насамперед, звертати увагу на створення дуету та співдомірного поєднання вокального та інструментального начал. Завдання концертмейстера полягає у дотриманні динамічного балансу, необхідності підтримки вокаліста,

виділенні ключових тонів, які б допомогли співаку у разі необхідності повернутись до потрібного тону. Необхідним є врахування аспектів вокальної агогіки, звернення уваги на потребу брати дихання.

Набагато більше вимог до піаніста-концертмейстера накладає завдання акомпанувати вокалістам, що співають у естрадній манері. Залишаються актуальними вимоги, які наявні під час дуєтного виконання з академічним співаком. Проте додаються також й інші. Піаніст має займатись розшифровуванням записів аудіофайлів, адже джазові стандарти та естрадні пісні досить рідко записані у нотному тексті. Коли піаніст буде здатний відтворити ключові аспекти музичного твору, може виникнути питання зміни стильового напрямку, в якому він буде виконуватись. Відповідно, актуалізується також потреба знання різних стильових напрямів джазової музики, в кожному з яких є певні моделі фактури супроводу. Крім цього, часом концертмейстер-піаніст супроводжує вокаліста лише у репетиційному процесі, а виконуватись твір має з оркестром. Тоді у партії фортепіано мають відтворюватись усі лінії фактури, вказуватись елементи вступу різних інструментів, що входять до ансамблю, та імітуватись їх тембральне забарвлення. Досить спірним питанням є правильне фразування. Саме в естрадних напрямках звичне для академічної манери фразування відсутнє. Натомість вокаліст може здійснювати це на власний розсуд, прагнучи обминати чіткість метричної структури. Отже, перед концертмейстером постає аналітична задача, яка полягатиме у слуханні варіантів стандартів, їх аналізі та виборі найбільш доцільного. «Необхідно зауважити, що у джазовому мистецтві на відміну від академічного немає можливості записувати точне позначення фразування, так само як і важко це зробити вербально. Найкраще його можна зрозуміти шляхом прослуховування зразків гарних виконавських версій. Задля створення правильного фразування концертмейстер має прослухати декілька варіантів одного джазового стандарту, проаналізувати їх, виокремивши найбільш придатні до тієї версії, яку буде виконувати соліст-інструменталіст чи вокаліст, та відтворити її» [4, с.188].

Так само індивідуально забарвлений характер буде мати інтерпретування фактури твору. За рахунок того, що стильовий напрям буде визначати ритмічну організацію в творі, на цьому треба сконцентрувати увагу піаністам. «Якщо йдеться про свінгування, то у стандартах зі швидким темпом використовується випередження ритмічне, а у повільних – навпаки, відбувається певне ритмічне запізнення, яке буде супроводжуватись витонченим та тонким фразуванням мелодичних ліній» [4, с.189]. Так само неможливо уявити джазовий твір, в якому б не було імпровізації. Концертмейстер має створювати цілісне звучання твору, де б поєднувались усі компоненти, причому у належному стилі. «Це здатність правильно відтворювати ритмічні тривалості, здійснювати фразування, яке буде залежати від обраного стильового напрямку джазової музики. Формою прояву творчого потенціалу концертмейстера є створення імпровізацій, підготовчим етапом до якого буде прослуховування найкращих «класичних» зразків, їх аналіз та вже потім формування власної» [4, с. 190].

Якщо йдеться про акомпанування виконавцям, які грають на духових інструментах, то виникають дещо інші вимоги до концертмейстерів-піаністів. Під час акомпанування велику роль будуть відігравати типи штрихів, які застосовує соліст. Концертмейстер має враховувати основи інтонування на духових інструментах, бути обізнаним у похідних моментах, пов'язаних зі звукоутворенням, тобто атакою, артикуляцією, штрихами. Як і у роботі з вокалістами, найважливішим буде орієнтування на виконавське дихання духовика. Так само як і у разі попередніх розглянутих типів солістів, мають зберігатись ритмічна та темпова відповідність. Досить влучні зауваження стосовно концертмейстерської діяльності, пов'язаної із супроводом духових інструментів, надає В. Новікова: «Духові інструменти відрізняються особливостями конструкції, специфікою акустичної природи, тому одні з них відрізняються більш широким динамічним діапазоном, інші – більш вузьким. Великими динамічними можливостями володіють мідні духові інструменти. Виразними динамічними можливостями володіють кларнет і флейта» [3 с. 5].

Одним із найскладніших типів акомпанування для концертмейстера виступає робота у класі диригування. На думку концертмейстерів-практиків та низки дослідників, подібна діяльність вимагає додаткових зусиль порівняно з акомпануванням іншим виконавцям. О. Васильєва зазначає потребу концертмейстеру перебирати часом на себе функції диригента. «Практика показує, що кожен, навіть дуже обдарований, професійний і «технічний» піаніст вирішує присвятити себе цій роботі, оскільки вона вимагає від музиканта, щоб він, залишаючись повною мірою піаністом-віртуозом, став також диригентом, виконавцем оркестру і педагогом» [1, с.126]. До проблем, які постають перед концертмейстерами, можна віднести постійно зростаючий репертуар. Причому в класі диригування, особливо симфонічного, він може досить швидко змінюватись, отже, піаніст має добре читати з листа. А вже після декількох репетицій необхідно знати матеріал майже бездоганно.

О. Васильєва відзначає, що за роботи у класі диригування найкращими умовами є наявність двох концертмейстерів, які на двох інструментах будуть відтворювати текст партитури. Таким чином можливе створення ефекту наявності двох джерел звуку, яке буде більш наближене до звучання декількох виконавців у оркестрі. Також досить позитивним є вивільнення концертмейстерів від необхідності відтворювати переважану фактуру, де буде важко виділити певні лінії, без втрат у звучанні інших голосів. Коли йдеться про гру двох концертмейстерів, то вони мають грати подібно до фортепіанного дуєту, що буде включати спектр вимог, актуальних для створення ансамблевого звучання, тобто метроритмічної точності, динамічного балансу тощо. Але все-таки гра двох концертмейстерів має й істотну відмінність, яка полягає у тому, що вони будуть

грати не партії, розраховані на можливості фортепіано. Натомість вони грають партії інструментів оркестру, прагнучи уподібнюватись ним. «Різниця лише у тім, що у фортепіанному дуєті кожен з піаністів виконує власну партію в усіх регістрах фортепіано; концертмейстери ж постійно зображають: один – переважно верхні рівні партитури, другий – переважно нижні. Ті ж вимоги, що висуваються до єдиного почуття руху, дихання, метру; необхідно дотриматись звукового балансу, уважно слухати один одного» [1, с. 197–198]. Проте, як правило, в умовах недостатньої кількості кадрів зазвичай лише один піаніст-концертмейстер працює у класі оркестрового диригування. Відповідно, його завдання ускладнюється потребою грати всі лінії. «Дворучні перекладання вимагають ретельної виучки тексту після попереднього аналізу. На наш погляд, читання таких клавирів з листа ніколи не може мати успіх. Тут необхідний тверезий розрахунок: який матеріал є найбільш важливим, які голоси другорядні, які є фоном, де можна спростити або випустити, наприклад, октавні подвоєння в швидких темпах» [1, с. 127].

У роботі з симфонічними диригентами концертмейстер мусить мати надзвичайно великий слуховий досвід, знаючи й у практичному вимірі багато різних творів для симфонічного оркестру. Причому спрямування цього досвіду має поєднуватись з умінням відтворити потрібне темброве звучання. Виникає запитання стосовно того, як саме можна видобути потрібне темброве наповнення на фортепіано? Потрібно пам'ятати сам тембр інструменту, який треба відтворити концертмейстерові. Для створення ефекту гри на флейті та на кларнеті треба домагатись цього за рахунок використання штрихів. Так, у струнних інструментів звучання буде більш плинним та цілісним, у духових – пов'язане з більш короткими фразами, які виникають за рахунок потреби взяття повітря. «Тут допомогти може тільки уява, внутрішній слух і диригента, і піаніста, і слухача: якщо ми не можемо зробити нічого, що допомогло б нам по-різному зобразити кларнет і гобой, то ми можемо принаймні не робити нічого такого, що заважало б слухачеві і диригенту уявити звучання цих інструментів. Наприклад, не грати надто яскравим, дзвінким, «зубастим» звуком, не рвати довгі, виконувани на одному диханні фрази; там, де зустрічається *staccato*, не використовувати *staccato* щипкове, занадто гостре, не властиве інструментам, пов'язаним з людським диханням» [1, с. 132].

У грі концертмейстера у класі підготовки хорових та симфонічних диригентів можуть виникати також питання, які пов'язані з тим, чи треба у всьому слідувати за студентом. Звісно, на початку навчання диригента найчастіше він не буде майстерним. Проте концертмейстер має грати за його рукою, адже в протилежному випадку це створить проблему, що навчання не буде здійснюватись, адже учень не буде відчувати власної можливості керувати процесом відтворення музики. Концертмейстер має обрати таку виконавську методику, яка б демонструвала дещо кращий варіант, ніж той, що запропонував студент. О. Васильєва відзначає: «На наш погляд, грати слід строго за рукою студента, щоб не втрачався сенс цього процесу, оскільки ми приходимо в клас заради навчання диригента, але грати все-таки потрібно на кілька шаблів краще, ніж поки він потребує. Тут потрібно проявити тонке педагогічне чуття і не нав'язувати свою музичну логіку і розуміння твору. Необхідно постійно бути з диригентом у творчому діалозі, будити його поки ще скуті емоції, тренувати диригентську волю і розум» [1, с. 137].

Висновки. Отже, як ми могли пересвідчитися, концертмейстерська діяльність включає багато аспектів, пов'язаних з роботою з різними виконавцями. Під час гри з вокалістами, особливо з естрадними, важливе звернення уваги на проблему дихання, можливості розгортання музичної тканини у потрібному темпі, знанні різних джазових стилів. Так само неоднозначним є акомпанування диригентам, насамперед оркестровим. Усі багатоаспектні потреби виступають підтвердженням універсальності виконавців, що присвячують себе вихованню різних навиків у класі з фаху. «Акомпаніатор-концертмейстер високого рівня має бути всебічно розвиненою й обізнаною у найрізноманітніших галузях виконавського мистецтва особистістю. Будучи відмінним піаністом, він більше ніж його колеги-солісти має знати репертуар різних виконавців, особливості гри на різних інструментах, їхні можливості й недоліки, основні принципи психології колективної взаємодії, вміння не тільки переборювати естрадне хвилювання, але й допомогти в цьому партнерові» [2, с. 54].

Використана література:

1. Васильєва Е. В. О роли пианиста-концертмейстера в классе оркестрового дирижирования / Е. В. Васильєва // ТРУДЫ СПБГИК. – 2011. – № 191 – С. 126–137.
2. Короткова О. В. Деякі історичні аспекти становлення професії акомпаніатора-концертмейстера / О. В. Короткова // Молодий вчений. – 2017. – № 8. – С. 52–55.
3. Новикова В. С. Специфика работы концертмейстера в классах духовых инструментов, скрипки, вокала. Методическая работа / В. С. Новикова. – Серов, 2015. – 11 с.
4. Хлопотова А. А. Интерпретация джазовых стандартов у концертмейстерской деятельности пианиста / А. А. Хлопотова, В. В. Юрчук, С. О. Олейников // Молодий вчений. – 2018. – № 1. – С. 187–190.

References:

1. Vasil'eva E. V. O roli pianista-koncertmejestera v klasse orkestrovogo dirizhirovanija / E. V. Vasil'eva // TRUDY SPBGIK. – 2011. – № 191 – S. 126–137.
2. Korotkova O. V. Deiaki istorychni aspekty stanovlennia profesii akompaniatora-kontsertmejestera / O. V. Korotkova // Molodyi vchenyi. – 2017. – № 8. – S. 52–55.

3. Novykova V. S. Spetsyfyka raboty kontsertmeistera v klassakh dukhovnykh ynstrumentov, skrypky, vokala. Metodicheskaia rabota / V. S. Novykova. – Serov, 2015. – 11 s.
4. Hlopotova A. A. Interpretacija dzhazovih standartiv u koncertmejsters'kij dijalnosti pianista / A. A. Hlopotova, V. V. Jurchuk, S. O. Olejnikov // Molodij vchenij. – 2018. – № 1. – S.187–190.

Боровицкая А. Н., Ключева С. В. Методические аспекты формирования навыков работы концертмейстера-пианиста

В статье рассмотрена специфика формирования работы концертмейстера с различными исполнителями. Подчеркнуто, что требования к пианистам выдвигаются довольно похожие и более того – тождественные во многих пунктах. Работа концертмейстера предполагает умение адаптироваться под требования исполнителей, с которыми они работают. Кроме этого, большую роль в профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера играет потребность подстраиваться под манеру преподавателя по специальности. Отмечено, что работа с вокалистами (академическое пение и эстрадное пение), с инструменталистами-солистами, дирижерами имеет ряд существенных различий. Концертмейстер должен обращать внимание на создание дуэта и соразмерное сочетание вокального и инструментального начал, сюда относятся соблюдение динамического баланса, необходимость поддержки вокалиста, выделение ключевых тонов, которые помогли бы певцу. К проблемам, которые возникают перед концертмейстерами-пианистами, можно отнести постоянно растущий репертуар, который надо мастерски играть, необходимость совмещать функции пианиста и преподавателя. При работе с симфоническими дирижерами концертмейстер должен иметь очень большой слуховой опыт, зная и в практическом измерении много различных произведений для симфонического оркестра. Причем направление этого опыта должно сочетаться с умением воссоздать нужное тембровое звучание.

Ключевые слова: концертмейстер, пианист, вокалист, дирижер, методика, слуховой опыт, ансамбль.

Borovitskaya O. M., Klyueva S. V. Methodological aspects of formation of work of concertmaster-pianist work

The article deals with the specifics of the formation of the concertmaster with different performers. It is emphasized that requirements for pianists are quite similar and moreover – identical in many points. The work of the concertmaster involves the ability to adapt to the requirements of the performers with whom they work. In addition, the role of the professional pianist-concertmaster plays is important in the need to adapt to the style of a specialist teacher. It is noted, that work with vocalists (academic singing and pop singing), with instrumentalists-soloists, conductors has a number of essential differences. Concertmaster should pay attention to the creation of a duet and joint combination of vocal and instrumental principles, including the observance of the dynamic balance, the need to support the vocalist, the selection of key tones that would help the singer. The problems faced by pianist concertmasters include the constantly growing repertoire, which needs to be skillfully played, the need to combine the functions of a pianist and a teacher. When working with symphonic conductors, the concertmaster must have an extremely great auditory experience, knowing in practical terms many different works for the symphony orchestra. Moreover, the direction of this experience should be combined with the ability to reproduce the desired tone sound.

Key words: concertmaster, pianist, vocalist, conductor, methodology, auditory experience, ensemble.

УДК 378.147.091.33:613.954]:005.336.2

Бутенко В. Г.

**СУЧАСНИЙ СТАН ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ
ДО ФОРМУВАННЯ ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДОШКІЛЬНИКІВ
ЗАСОБАМИ ІГРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Стаття присвячена аналізу нормативних документів підготовки майбутніх вихователів до формування здоров'язбережувальної компетентності дошкільників засобами ігрової діяльності: Стандарту вищої освіти в Україні, навчального плану підготовки, робочих програм навчальних дисциплін за спеціальністю 012 «Дошкільна освіта». Визначено, що навчальні дисципліни професійно орієнтованого і вибіркового циклу, пов'язані з тематикою дослідження, спрямовані на формування, збереження та зміцнення здоров'я дошкільників частково і фрагментарно, оскільки не мають першочергового завдання. Здійснено моніторинг формування здоров'язбережувальної компетентності дошкільників засобами ігрової діяльності в освітньому процесі закладів дошкільної освіти. Зумовлено актуальність розроблення та впровадження в систему підготовки майбутніх вихователів спецкурсу «Формування здоров'язбережувальної компетентності дошкільників засобами ігрової діяльності».

Ключові слова: підготовка майбутніх вихователів, здоров'язбережувальна компетентність, дошкільники, ігрова діяльність, Стандарт вищої освіти, навчальний план, робоча програма.

Сучасна система освіти має на меті виховання здорової особистості, яка дбає про власне здоров'я та здоров'я оточуючих, прагне вести здоровий спосіб життя і формувати його в молодого покоління. Водночас в останні роки спостерігається значне погіршення стану здоров'я дітей. Кількість абсолютно здорових дітей