

## ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

4. Vyigotskiy, L.S. (1999). *Pedagogicheskaya psihologiya* [Pedagogical psychology]. (Ed.). V.V.Davyidov. Moscow: Pedagogika-Press, 536 p. [in Russian].
5. Grekova, I. Kafedra [Department]. [Electronic resource]. Available at: <https://lib.misto.kiev.ua/PROZA/GREKOWA/kafedra.dhtml> (Accessed 31 Jan. 2019). Title from the screen. [in Russian].
6. Leontev, A. A. (1996). *Pedagogicheskoe obschenie* [Pedagogical communication]. Moscow-Nalchik: El-Fa, 92 p. [in Russian].
7. Pavlov, I. P. (1952). *Polnoe sobranie sochineniy* [Collected works]. Moscow-Leningrad, Vol.6, 463 p. [in Russian].
8. Podolskaya, E. A. (2010). *Pedagogika i psihologiya vysshey shkoly* [Pedagogy and psychology of higher education]. Harkov: NUA, 316 p. [in Russian].
9. Psihologicheskii slovar-spravochnik rukovoditelya (1982). [Psychological dictionary of the director]. (Eds.) Kryilova, A. A., Sochivko V. P. Leningrad: Lenizdat, 431 p. [in Russian].
10. Stankin, M.I. (2007). *Yumor kak sredstvo psihologo-pedagogicheskogo vozdeystviya: ot smeshnogo do sereznogo – odin shag* [Humor as a means of psychological and pedagogical influence: one step from funny to serious]. Moscow: Moskovskiy psihologo-sotsialniy institut; Voronezh: MODEK, 157 p. [in Russian].
11. Starovoitenko, N. V. (2000). Vykorystannia humoru, yak pedahohichnoho zasobu [Use of humor as a pedagogical tool]. *Ridna shkola*, No.1, pp. 74–76. [in Ukrainian].
12. Freyd, Z. (1999). Ostroumie [Wittiness]. D.: Stalker, 349 p. [in Russian].
13. Shopengauer, A. (1993). *Mir kak volya i predstavlenie* [World as a freedom and imagination]. Moscow: Nauka, Vol.2, 672 p. [in Russian].
14. Deneire, M. (1995). Humour and Foreign Language Teaching. *Humour*, 8, pp. 285–298. [Electronic resource]. Available at: [https://www.researchgate.net/publication/249929519\\_Humor\\_and\\_Foreign\\_Language\\_Teaching](https://www.researchgate.net/publication/249929519_Humor_and_Foreign_Language_Teaching) (Accessed 31 Jan. 2019). Title from the screen. [in English].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2019

УДК: 78.071.2:37.018.54

DOI:

*Олена Переверзєва, викладач кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*

## ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

*У статті розглянуто процес професійної роботи концертмейстера в умовах дитячої школи мистецтв, досліджено своєрідність професійної діяльності концертмейстера в межах навчальних дисциплін, які частково або повністю виходять за межі академічного музичного навчання, систематизовано і конкретизовано професійні вимоги до концертмейстера для різних художніх спеціальностей дитячої школи мистецтв, узагальнено і сформульовано завдання професійної підготовки концертмейстера до роботи в умовах школи мистецтв, запропоновано деякі методичні аспекти підготовки концертмейстерів в умовах навчання у закладі вищої освіти.*

**Ключові слова:** концертмейстер; професійна діяльність; професійні вимоги; дитяча школа мистецтв; методика підготовки концертмейстера.

*Лит. 7.*

*Olena Pereverzyeva, Lecturer of the Theory and Methodology of Music Education and Choreography Department, Melitopol Bohdan Khmelnytskyi Pedagogical University*

## POLYFUNCTIONALITY OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF CONCERTMASTERS AS A PEDAGOGICAL PROBLEM

*The proposed article has unconditional relevance. This is largely due to the fact that in the network of educational institutions there are new structures of their own specificity – the children's arts schools. Study profiles in these schools differ significantly from traditional music schools. There are unusual professional skills for musical schools, such as choreography, literary and drama studios, the children's theater collectives, and so on. In practically all of these areas, musical support is foreseen, and, as a consequence, the presence of a concertmaster. Since in higher education institutions the preparation of pianists to the concertmaster's work has never been conducted in such conditions, there is a pedagogical problem has been arrived - how to adapt pianists with standard academic preparation for concert work in the conditions of the children's art school.*

*The article examines the process of the concertmaster professional work in the children's art school conditions, explores the originality of the concertmaster's professional activity within academic disciplines, which partially or*

*completely go beyond academic music education, and formulated the problem of the concertmasters professional training to work in the arts school, some methodical accompanists' aspects in terms of training in high school.*

*The problem of this work is the contradiction between the official status of the concertmaster and the real functions of his professional activity. By the content of his work, he is a full complement of the creative and pedagogical process, while the "auxiliary" staff statute creates an incorrect orientation and causes some underestimation of the concertmaster's work. The purpose of this work is to substantiate the true value of the concertmaster activity in the musical-pedagogical process and to form the concept of the concertmaster's professional work in the modern musical-pedagogical process. The article subject is related to everyday pedagogical practice and it is stipulated.*

**Keywords:** *a concertmaster; professional activity; professional requirements; children's art school; methodology of concertmaster's preparation.*

**П**остановка проблеми. Актуальність обраної теми пояснюється певними змінами в умовах професійної діяльності концертмейстерів. Значною мірою це пов'язано з тим, що в мережі освітянських навчальних закладів з'являються нові за своєю специфікою структури, зокрема дитячі школи мистецтв. Профілі навчання в цих школах суттєво відрізняються від традиційних музичних шкіл. В них з'являються незвичні для ДМШ фахові напрямки, такі, як хореографія, літературно-драматичні студії, дитячі театральні колективи і т.ін. Практично в кожному з цих напрямків передбачається музична підтримка, і, як наслідок, – присутність концертмейстера. Оскільки у закладах вищої освіти підготовка піаністів до концертмейстерської роботи саме в таких умовах ніколи не проводилась, виникає педагогічна проблема – як адаптувати піаністів зі стандартною академічною підготовкою до концертмейстерської роботи в умовах ДШМ. Пошукам вирішення цього питання і присвячена дана стаття.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Мистецтву акомпанемента і питанням концертмейстерської діяльності присвячені дослідження Н. Крюкова "Искусство акомпанемента как предмет обучения", А. Люблінського "Теория и практика акомпанемента" і Є. Шендеровича "В концертмейстерском классе". Ці автори детально висвітлюють важливі для акомпаніатора методичні аспекти роботи над читанням з листа і транспонуванням. Багато цінного матеріалу, зокрема практичних порад концертмейстерам, міститься у відомій книзі Джеральда Мура "Певец и акомпаниатор". Концертмейстерської майстерності піаніста присвячена робота М. Воротної [3].

Корисні рекомендації концертмейстерам, що працюють з вокалістами, і докладний виконавський аналіз вокальних творів видатних композиторів є в статтях Л. Живої, Т. Чернишової, Є. Кубанцевої, І. Радіної, К. Виноградова [2]. Ці автори ставлять своєю задачею допомогти роботі молодого концертмейстера над втіленням художніх образів музичних творів, надати можливі

варіанти їх виконавських трактувань. При цьому увага звертається на зміст, композиційну структуру, характер фактури, особливості поетичного тексту, специфічність партії співака. Методам формування імпровізаційних умінь студентів в процесі концертмейстерської підготовки присвячена робота І. Крюкової [4].

Статті про особливості роботи концертмейстера з солістами-інструменталістами – одиничні. Так, про концертмейстерство в класі струнних смичкових інструментів ведуть мову Є. Шендерович [7], С. Уриваєва, Г. Брикіна. Специфіка діяльності концертмейстера в роботі з хором майже не висвітлена в літературі. Тут можна зазначити дуже короткі замітки, що належать А. Осиповій, О. Абрамовій [1], Т. Стрельцовій, Є. Кубанцевій [5]. Творчі та педагогічні аспекти діяльності концертмейстера хореографічних класів і колективів в музикознавчій літературі практично не розкрито. Нам відома методична робота Т. Хайкиної [6], де вона висвітлює задачі концертмейстера в класі хореографії. Наукові і методичні роботи, які цілеспрямовано присвячені діяльності концертмейстера школи мистецтв, нам невідомі.

**Мета статті** – обґрунтувати загальний статут концертмейстера як рівноправного учасника художньо-виконавського і педагогічного процесу; висвітлити специфічні аспекти роботи концертмейстера в умовах школи мистецтв, які в межах типового навчального процесу залишаються поза увагою; обґрунтувати необхідність певних змін та доповнень у професійній підготовці концертмейстерів та виявити можливі шляхи вдосконалення процесу професійної підготовки концертмейстерів у вищих навчальних закладах.

**Виклад основного матеріалу.** Концертмейстер і акомпаніатор – найпоширеніша професія серед піаністів. Солоїст і піаніст (аккомпаніатор) в художньому значенні є учасниками єдиного, цілісного музичного організму. Більш того – концертмейстерське мистецтво дається далеко не всім піаністам. Воно вимагає високої музичної майстерності, художньої культури і особливого покликання. Майже всі видатні композитори займалися акомпанементом. Варто пригадати

## ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

яскраві приклади співпраці Ф. Шуберта з І. Фогелем, М. Мусоргського з Д. Леоновою, С. Рахманінова з Ф. Шаляпіним, М. Метнера з Е. Шварцкопф.

У великому полі діяльності піаніста-концертмейстера робота в дитячій музичній школі і школі мистецтв займає почесне місце. Робота концертмейстера у цих закладах, в зв'язку з віковими особливостями дитячого виконання, відрізняється рядом додаткових труднощів і особливою відповідальністю. Своєрідність школи мистецтв як навчального закладу полягає в тому, що вона, на відміну від суто музичних шкіл, має надзвичайно багато профільну підготовку – весь традиційний комплекс музичних дисциплін, хореографію, ритміку, різні варіанти театральності і т.ін. Практично всі перелічені напрямки підготовки передбачають участь в педагогічному процесі концертмейстера. Оскільки художній зміст, музична сутність і професійні вимоги до концертмейстера в межах різних дисциплін дуже відрізняються, а утримувати повний штат професійно орієнтованих концертмейстерів на кожну окрему дисципліну практично неможливо, постає питання – як підготувати концертмейстера до роботи в усьому різноманітті профілів та спеціалізацій мистецької підготовки. Будь яких серйозних, змістовних публікацій на цю тему нам знайти не вдалось.

Концертмейстер – піаніст, що допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії і акомпануючий їм на репетиціях і в концертах. Діяльність акомпаніатора-піаніста має метою, звичайно, лише концертну роботу, тоді як поняття концертмейстера включає щось більше: розучування з солістами їх партій, уміння контролювати якість їх виконання, знання їх виконавської специфіки і причин виникнення труднощів у виконанні, уміння підказати вірний шлях до виправлення тих або інших недоліків. Таким чином, в діяльності концертмейстера об'єднуються творчі, педагогічні і психологічні функції і їх важко відокремити одну від одної в учбових, концертних і конкурсних ситуаціях.

Якими ж якостями і навичками повинен володіти піаніст, щоби бути хорошим концертмейстером? Перш за все, він повинен добре володіти роялем – як в технічному, так і в музичному плані. Поганий піаніст ніколи не стане професійним концертмейстером, і навпаки – навіть досвідчений піаніст не досягне значних результатів в акомпанементі, доки не засвоїть законів ансамблевих співвідношень, не розвине в собі чуйність до партнера, не відчує художньої єдності та взаємодії між партією соліста та партією акомпанементу Концертмейстеру

доводиться пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери соліста, але необхідно, зберегти при цьому також і своє індивідуальне обличчя.

При всій багатогранності діяльності концертмейстера, в центрі його уваги знаходяться, безумовно, творчі аспекти. Необхідною умовою творчого процесу концертмейстера є наявність задуму і його втілення. Реалізація задуму органічно пов'язана з активним пошуком, який виражається в розкритті, коректуванні і уточненні художнього образу твору, закладеного в нотному тексті і відтвореного, перш за все, у внутрішньому уявленні виконавця.

Концертмейстер повинен володіти рядом позитивних психологічних якостей. Так, увага концертмейстера – це увага абсолютно особливого роду. Вона багатоплощинна: її треба розподіляти не тільки між двома власними руками, але і відносити до соліста – головної дійової особи. Мобільність, швидкість і активність реакції також дуже важливі для професійної діяльності концертмейстера. У випадку, коли соліст на концерті або іспиті переплутає музичний текст (що часто трапляється в дитячому виконанні), він забов'язаний, не припиняючи гри, вчасно підхопити соліста і благополучно довести твір до кінця. Досвідчений акомпаніатор завжди може зняти неконтрольоване хвилювання і нервову напругу соліста перед естрадним виступом. Кращий засіб для цього – сама музика: особливо виразна гра акомпанементу, підвищений тонус виконання. Творче натхнення передається партнеру і допомагає йому знайти упевненість, психологічну, а за нею і м'язову свободу.

Одним із важливих аспектів діяльності концертмейстера є здатність вільно читати нотні тексти “з листа”, тобто без попередньої підготовки. Не можна стати професійним концертмейстером, якщо не володієш цим навиком. В учбовій практиці часто трапляються ситуації, коли у акомпаніатора немає часу для попереднього ознайомлення з текстом. До того ж, великий обсяг репертуару, який знаходиться в постійному оберті під час роботи з учнями різних спеціальностей, не створює умов для заучування текстів, і тому їх доводиться грати завжди по нотах. Від піаніста потрібна швидкість орієнтування в нотному тексті, чуйність і увага до фразування соліста, уміння відразу охопити характер і настрої твору.

Перш ніж почати акомпанувати з листа на фортепіано, піаніст повинен в думках пригадати весь нотний і літературний текст, уявити собі

характер і настрої музики, визначити основну тональність і темп, звернути увагу на зміни темпу, розміру, тональності, на динамічні градації, вказані автором як в партії фортепіано, так і в партії соліста (треба враховувати, що деякі вказівки, наприклад *tenuto*, даються інший раз тільки у вокальній партії, і не відображаються в партії фортепіано). Уважне прочитання матеріалу є ефективним методом для оволодіння навичками читання з листа.

Фактично втілення тільки що прочитаного тексту відбувається нібито напам'ять, оскільки увага весь час повинна бути зосереджена на наступних фразах. Невипадково досвідчений акомпаніатор перевертає сторінку за один або два такти до того, як дограє її до кінця. При читанні нот з листа виконавець повинен настільки добре орієнтуватися в клавіатурі, щоб йому не було потрібно часто на неї поглядати, і він міг би мобілізувати всю свою увагу на безперервному усвідомленні нотного тексту. Особливо повинне враховуватися при цьому значення точного охопту басової лінії, бо неввірно взятий бас, спотворюючи основу звучання і руйнуючи тональність, може дезорієнтувати і просто збити соліста.

Концертмейстер повинен постійно тренуватися в читанні з листа, з тим, щоб довести ці уміння до автоматизму. Проте, читання з листа не тотожне розбору твору, бо означає цілком художнє виконання відразу, без підготовки. Оволодіння навичками читання з листа пов'язане з розвитком не тільки внутрішнього слуху, але і музичної свідомості, аналітичних здібностей. Важливо швидко зрозуміти художнє значення твору, уловити найхарактерніше в його змісті, внутрішню лінію розкриття музичного образу; необхідно добре орієнтуватися в музичній формі, гармонічній і метроритмічній структурі твору, уміти відділити головне від другорядного в будь-якому матеріалі. Прочитання нотного тексту повинне бути одночасне з прочитанням музичного змісту, укладеного в цьому тексті. Для цього читання повинне вестися згідно з музично-сисловою структурою, починаючи від простих інтонаційних формувань (мотивів, послівок) і закінчуючи музичними фразами, періодами і т.ін. Піаніст повинен уміти швидко групувати ноти за їх смисловою належністю (мелодичною, гармонічною) і саме в такому зв'язку їх сприймати. Таке сприйняття відразу активізує музичне мислення, музичну пам'ять, і цим дає імпульс творчій уяві музиканта.

На етапах тренування читання акомпанементу з листа вельми ефективним є прийом стиснення розвиненої фактури в акордову послідовність, щоб

наочніше представити логіку і динаміку розвитку гармонії. Послідовність корисно програти з точним дотриманням тривалості кожного акорду, без повторень одного і того ж акорду на метричних долях. Це є однією з найважливіших умов швидкого орієнтування в тексті нового твору. Для читання нотного тексту, викладеного на трьох і більш нотних станах, (у вокальних і інструментальних творах з супроводом рояля) швидко визначення гармонічної основи складає необхідну вимогу.

Для впевненого орієнтування в нотному тексті акомпаніатор повинен сформувавши комплексне уявлення і відносно мелодичних зв'язків. Мелодичний рух скоріше сприймається, якщо ноти в думках групуються відповідно до їх музично-сислової належності. Слухові уявлення, що утворюються при цьому, легко асоціюються із зоровими уявленнями клавіш і м'язово-тактильними відчуттями. У повторній зустрічі з подібною інтонацією піаніст легко її впізнає, і вторинний розбір тексту стає майже непотрібним. Одноразовий охват мелодичних утворень, починаючи від простих інтонаційних побудов до розгорнутих мелодій, особливо важливий при прочитанні поліфонізованої тканини, яка зустрічається в акомпанементі досить часто.

Гра з листа нотного тексту є однією з найскладніших форм читання взагалі. Крім напруженої діяльності зору, в читанні бере активну участь слух, контролюючий логіку музичного розвитку, створюючий уявлення про найближче продовження музичного матеріалу. Виникаючий в свідомості виконавця звуковий образ вимагає негайного реального відтворення. Це досягається мобілізацією ігрового апарату. Таким чином, в роботу музиканта включаються слухові, зорові, рухові, розумові і психологічні процеси.

При читанні акомпанементу досвідчений концертмейстер знає, що в первинному варіанті частину прикрас можна опустити; можна брати неповні акорди і не грати октавні подвоєння, але неприпустимі втрати ритмічно і гармонічно необхідних басових нот. По мірі розвитку навиків читання з листа фактурні спрощення зводяться до мінімуму.

Все вищесказане можна віднести до уміння грати з листа як такого. Але задачі концертмейстера мають ще і свої специфічні особливості, які обумовлюються наявністю соліста. Концертмейстер повинен швидко і точно підтримати соліста в його намірах, створити єдину з ним виконавську концепцію твору, підтримати в кульмінаціях, але, разом з тим, при необхідності,

бути непомітним і завжди чуйним його помічником. Розвиток цих навиків можливий при розвиненому відчутті ритму і відчутті ритмічної пульсації, єдиної для всіх учасників ансамблю.

Концертмейстеру школи мистецтв, крім читання з листа, конче необхідне вміння транспонувати музику в інші тональності. Уміння транспонувати вважається необхідною навичкою, яка визначає кваліфікаційний рівень і професійну придатність концертмейстера. У вокальному або хоровому класі ДШМ концертмейстеру можуть запропонувати зіграти акомпанемент не в тій тональності, в якій надруковані ноти. Це пояснюється теситурними можливостями голосів, а також станом голосового апарату дітей на даний момент. Крім того, в класі вокала концертмейстер супроводжує своєю грою моменти розспівування, коли учень виконує не художню мелодію, а невеличкий мелодичний фрагмент, який багаторазово повторюється в різних тональностях. Для підготовки до цієї роботи піаніст повинен добре засвоїти курс гармонії і мати навички виконання гармонічних послідовностей на фортепіано в різних тональностях.

Основною умовою правильного транспонування є уявне відтворення п'єси в новій тональності. У разі транспонування на півтон, що становить інтервал збільшеної прими (наприклад, з до мінору в до-дієз мінор), достатньо в думках проставити інші ключові знаки і виробити по ходу виконання заміну випадкових знаків.

Транспонування на інтервал малої секунди в деяких випадках можна представити як перехід в тональність, яка здвинута на збільшену приму (наприклад, перехід з до мажору в ре-бемоль мажор, який мислиться піаністом як до-дієз мажор). На інтервал секунди транспонувати важче, оскільки позначення читаних нот не відповідає їх реальному звучанню на клавіатурі. У даній ситуації вирішальну роль набуває внутрішнє відчуття твору, що транспонується, ясне усвідомлення всіх модуляцій і відхилень, функціональних змін, структури акордів і їх розташування, інтервальних співвідношень і взаємозв'язків – як по горизонталі, так і по вертикалі.

В процесі транспонування з листа немає часу для усвідомленого пересування кожного звуку на тон нижче або вище. Тому величезне значення набуває вміння акомпаніатора миттєво визначити тип акорду (тризвук, сектакорд, септакорд в обертанні і т.ін.), його розв'язання, інтервал мелодійного стрибка, характер тональної спорідненості і т.ін.

При транспонуванні музичного твору, як і при читанні з листа, важливо, перш ніж почати гру, чітко уявити собі звучання твору (хоча б в основній тональності), внутрішню логічну схему його розвитку, лінію мелодико-гармонічного руху. Важливо, в думках, опинитися в новій тональності, пригадати, як будуються в ній основні акорди (на клавіатурі). Необхідно бачити і чути не окремі ізольовані звуки, а їхні комплекси, гармонічне значення, функцію акордів. При транспонуванні акомпанементу дуже важливим є етап попереднього перегляду нотного тексту, під час якого піаністу треба постаратися мобілізувати свої аналітичні здібності і почути музику внутрішнім слухом.

Специфіка роботи концертмейстера в школі мистецтв передбачає бажаність, а в деяких випадках і необхідність володіння такими вміннями, як підбір по слуху супроводу до мелодії, елементарна імпровізація вступу, відіграшів, закінчень, варіювання фортепіанної фактури акомпанементу при повтореннях куплетів і т.ін. Такі вміння знадобляться у вокальному класі, коли при розучуванні народних та популярних дитячих пісень відсутні ноти з повною фактурою. Концертмейстер ДШМ, як правило, бере участь в численних культурно-виховних заходах школи, де йому доводиться акомпанувати на слух мелодіям неklasичного репертуару, грати імпровізації до сценок, що театралізуються. Ця діяльність складає частину професійних обов'язків концертмейстера і вписується в план виховної роботи навчального закладу.

Концертмейстеру хореографічного класу вміння грати по слуху дає можливість звільнити увагу (відірвати очі від нот) для того, щоб тримати танцюристів у полі свого зору. За наявністю суперечності між грою по нотах і необхідністю постійного зорового контролю за виконавським колективом концертмейстер полегшує собі задачу, акомпануючи по слуху, частково імпровізуючи авторський і власний варіант супроводу, що позбавляє його залежності від нотного тексту. Уміння імпровізувати музичні вставки, вступи, заключення (для моментів виходу, перебудови танцювальної групи, зміни позицій і т.ін.) в характері і жанрі виконуваного конкретного твору абсолютно необхідно для успішного проведення занять хореографії.

Специфіка концертмейстерської роботи на заняттях в ДШМ вимагає від концертмейстера мобільності, гнучкого відношення до виконуваної фактури, вміння користуватися її зручними варіантами, аранжуванням. Здатність підбирати супровід, акомпанувати по слуху припускає

## ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

наявність у концертмейстера імпровізаційних умінь. Підбір акомпанементу по слуху є не репродуктивним, а творчим процесом, особливо якщо концертмейстер не знайомий з оригінальним нотним текстом супроводу. В цьому випадку він створює власний варіант фактури, що вимагає від нього самостійних музично-творчих дій.

Конкретне фактурне оформлення імпровізованого супроводу повинно відображати два головні показники змісту мелодії – її жанр і характер. Концертмейстер повинен освоїти фактурні формули супроводу мелодій, що мають яскраво виражений жанровий характер (марш, вальс, полька, баркарола, народні танці, лірична пісня і т.ін.). Беззаперечною основою супроводу багатьох повільних протяжних, а також маршових мелодій є акордова вертикаль, пісень-польок – традиційна формула “бас-акорд”. Концертмейстер повинен також досконало оволодіти навичкою дублювання вокальної мелодії фортепіанною партією. Це вимагає значної перебудови всієї фактури і часто потрібно в роботі з маленькими вокалістами, які не мають стійкої інтонації, на етапі розучування пісень і вокалізів.

**Висновки.** Результати проведеного дослідження дають підставу сформулювати такі висновки. Концертмейстерська діяльність в умовах ДШМ суттєво відрізняється від загальної традиції. Специфіка цієї роботи полягає в тому, що вона:

- потребує від концертмейстера особливого універсальності, мобільності, уміння швидко перемикатися на роботу з учнями різних спеціальностей;

- передбачає як принципову необхідність ґрунтовного ознайомлення концертмейстера з технологією усіх видів мистецтв, а також з конкретними особливостями їх викладання;

- вимагає від концертмейстера глибокого знання музичного репертуару з усіх дисциплін, що викладаються в ДШМ;

- потребує надзвичайної чутливості до всіх професійних дій виконавців (темпу і динаміки співу, колективних та індивідуальних танцювальних рухів, виразної декламаційності словесних текстів);

- робить необхідною наявність особливої емоційної чутливості, вміння розуміти емоційний стан учнів і корегувати в залежності від нього свої виконавські дії;

- передбачає наявність у концертмейстера певного педагогічного знання, досвіду, і, навіть, таланту, щоб мати можливість виконувати функції рівноправного учасника не тільки виконавського, а й загалом педагогічного процесу.

Специфічна особливість умов роботи

концертмейстера в ДШМ обумовлює необхідність певних змін в стратегії і методиці його професійної підготовки:

- у процесі загально-піаністичного розвитку майбутніх концертмейстерів доцільно перенести акцент з підготовки концертних програм суто фортепіанного типу на майстерність читання з листа, транспонування та формування максимально широкої слухової ерудиції;

- під час занять в класі фортепіано майбутньому концертмейстеру необхідно пройти своєрідний психолого-виконавський тренінг для того, щоб сформувати в себе навичку миттєво реагувати на будь-які несподівані зміни в діях соліста, в тому числі і нелогічні виконавські рішення, і повні зупинки;

- необхідно в межах педагогічної практики отримувати досвід безпосередньої роботи з танцюристами, що вимагає від концертмейстера специфічної уваги не тільки до голосу або диригентського жесту, а ще й до професійних рухів, жестів та поз учасників хореографічних колективів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении. Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной Конференции преподавателей и аспирантов. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина. 2000. С. 71–72.

2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. Музыкальное исполнительство и современность. Сборник статей. Сост. М.А.Смирнов. М.: Музыка, 1988. С.156–181.

3. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе. Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов Науч. ред. Н.К. Терентьева. СПб., РГПУ им. А.И.Герцена, 1999. Вып. 2. С. 66–70.

4. Крюкова И.А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки. Вопросы фортепианной педагогики. М., 1980. С.124–131.

5. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. Музыка в школе. 2001. № 5. С.72–75.

6. Хайкина Т.Я. Задачи концертмейстера-пианиста хореографического класса. Итоги смотря методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства за 1995–96 учебный год. Тамбов, 1997. С.110–112.

7. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 207 с.

#### REFERENCES

1. Abramova O.A. (2000) *Nekotorye osobennosti raboty kontsertmeystera v klasse spetsialnogo dirizhirovaniya na dirizhersko-khorovom otdelenii* [Some features of the accompanist's work in the class of special conducting in the conducting and choir department]. Derzhavin readings. Art history. Socio-cultural activities: Materials of the teachers and graduate students scientific conference. Tambov: Izd-vo TGU im. G.R. Derzhavina. pp. 71–72. [in Russian].
2. Vinogradov K. (1988) *O spetsifike tvorcheskikh vzaimootnosheniy pianista-kontsertmeystera i pevtsa* [On the specifics of the creative relationship of the pianist-accompanist and singer]. Musical performance and modernity. Digest of articles. (Ed.). M.A.Smirnov. Moscow: Muzyka pp.156–181. [in Russian].
3. Vorotnoy M.V. (1999) *O kontsertmeysterskom masterstve pianista: k probleme polucheniya kvalifikatsii v Vuze* [Concerning the accompanist skills of a pianist: on the problem of obtaining qualifications in high school]. Problems of musical

education and pedagogy: Collection of scientific papers. (Ed.) N.K. Terenteva. – Вып. 2. – pp. 66–70. [in Russian].

4. Kryukova I.A. (1980) *Metody formirovaniya improvizatsionnykh umeniy studentov v protsesse kontsertmeysterskoy podgotovki* [Methods of forming improvisational skills of students in the process of accompaniment training]. Questions of piano pedagogy. Moscow. pp.124–131. [in Russian].

5. Kubantseva Ye.I. (2001) *Protsess uchebnoy raboty kontsertmeystera s solistom i khorom* [The process of academic work of the accompanist with a soloist and choir]. Music at school. No. 5. pp.72–75. [in Russian].

6. Khaykina T.Ya. (0997) *Zadachi kontsertmeystera-pianista khoreograficheskogo klassa* [Tasks of the accompanist-pianist of the choreographic class]. The review results of the teachers methodological works of the culture and art educational institutions for the 1995-96 academic year. Tambov. pp.110–112. [in Russian].

7. Shenderovich Ye.M. (1996) *V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga* [In concertmaster class: Teacher's thoughts]. Moscow: Muzyka. 207 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.01.2019



*“Навряд чи взагалі є щось гідніше, як вдосконалювати свій дух, увічнювати себе в своїх творіннях і дарувати їх нащадкам”.*

Олесь Гончар  
український письменник, літературний критик

*“Творець художнього твору майбутнього є не хто інший, як художник теперішнього часу”.*

Вагнер Ріхард  
німецький композитор

*У тому, що стосується майбутнього, я повторюю одне: за що б ви не взялися, головне – будьте віддані своїй справі до кінця. Не обов'язково досягати якогось зоряного успіху, але бути чесним перед самим собою в обраній професії – обов'язково”.*

Роберт де Ніро  
американський кіноактор, режисер, продюсер

