

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ВИХОВАННІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СПІВАКА У КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

THE ROLE OF THE ACCOMPANIST IN THE EDUCATION OF THE SINGER'S CREATIVE PERSONALITY IN THE CLASS OF VOICE PRODUCTION

Стаття присвячена одній з актуальних проблем – функції піаніста-концертмейстера в ансамблі з вокалістом, окреслено модель концертмейстерської діяльності, яка розкриває діалектику взаємодії концертмейстера із солістами, виявляє найважливіші межі його мистецтва як ансамбліста, теоретика, педагога, диригента музично-виконавського процесу, котрий відповідає за художнє втілення значущих життєвих ідеалів у спільній діяльності музикантів. Обґрунтовано, що системоутворюючою сутністю професії «концертмейстер» є педагогічна діяльність із виховання/прищеплення художньо-драматургічного («інтерпретаційного») мислення як єдиного змісту духовної діяльності композитора, виконавця і слухача, як цілі музичної педагогіки й методу пізнання музики; створено модель, котра розкриває гнучку взаємодію концертмейстера із солістами як ансамбліста, теоретика, педагога, представляє його диригентом музично-виконавчого процесу художнього втілення значущих життєвих ідеалів і смислів у спільній діяльності музикантів, яку визначає тільки драматургія художнього образу.

Сформульовано вихідні теоретичні положення виховання інтерпретаційного мислення й організації художньо-педагогічної діяльності піаніста-концертмейстера: 1) піаністична майстерність як засіб утілення виконавського задуму; 2) ансамблеве почуття; 3) множинність інтерпретацій як фактор осягнення моральної сутності твору; 4) інтонаційна виразність мови; 5) гра в ансамблі, підбір за слухом, читання з листа, транспонування – не власне концертмейстерські, а загальномузичні вміння й навички.

Доведено, що концертмейстерська компетентність є інтегративною здатністю особистості педагога-музиканта, яка забезпечує готовність та успішність здійснення ним акомпаніаторсько-виконавської діяльності.

Інформація статті як деталізований процес побудови теоретичної моделі професії «концертмейстер» може бути повністю використана для виховання методологічної культури педагога-музиканта у всіх сферах його підготовки й перепідготовки, вона впливає з теорії пізнання і природи мистецтва та принципів аналізу творів, є типологією для «інтерпретаційного мислення» й тому застосовується в будь-якій сфері музичної освіти.

Ключові слова: піаніст, музикант-концертмейстер, концертмейстерська майстерність, вокаліст, ансамбль, партитура, інтерпретація.

The article is devoted to one of the current problems – the functions of pianist-accompanist in the ensemble with the vocalist, outlines the model of concertmaster activity, which reveals the dialectic of interaction of the accompanist with soloists, reveals the most important limits of his art as an ensemble, theorist, teacher, conductor. artistic embodiment of significant life ideals in the joint activities of musicians. It is substantiated that the system-forming essence of the profession “accompanist” is pedagogical activity on education of artistic-dramatic (“interpretive”) thinking as the only content of spiritual activity of composer, performer and listener, as the purpose of music pedagogy and method of music cognition; created a model that reveals the flexible interaction of the accompanist with soloists as an ensemble player, theorist, teacher, presents him as a conductor of the musical-performing process of artistic embodiment of significant life ideals and meanings in the joint activities of musicians, determined only by the drama of the artistic image.

The initial theoretical provisions of education of interpretive thinking and organization of artistic and pedagogical activity of pianist-accompanist are formulated: 1) pianistic skill as a means of realization of the performance plan; 2) ensemble feeling; 3) the plurality of interpretations as a factor in understanding the moral essence of the work; 4) intonation expressiveness of speech; 5) playing in an ensemble, selection by ear, reading from a letter, transposition – not actually concertmasters, but general musical skills and abilities.

It is proved that the concertmaster's competence is an integrative ability of the teacher-musician's personality, which ensures the readiness and success of his accompaniment-performance activity.

These articles as a detailed process of constructing a theoretical, model of the profession of “accompanist” can be fully used to educate the methodological culture of a music teacher in all areas of his training and retraining, they follow from the theory of knowledge and nature of art and principles of analysis of works “thinking” and therefore used in any field of music education.

Key words: pianist, musician-accompanist, concertmaster's skill, vocalist, ensemble, score, interpretation.

УДК 372.878

DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2020/25-2.26>

Павлічук В.І.,

викладач-методист
Луцького педагогічного коледжу

Чайка В.А.,

викладач
Луцького педагогічного коледжу

Тишкевич Н.П.,

викладач-методист
Волинського державного коледжу
культури і мистецтва
імені І.Ф. Стравінського

Постановка проблеми в загальному вигляді.

У сучасному художньому середовищі професія музиканта-концертмейстера є однією з найпопулярніших і затребуваних. Це підтверджено дедалі більшим інтересом широкої публіки до вокальних конкурсів і соціокультурних проєктів, до професійного оволодіння мистецтвом музики, а особливо це визначається, перш за все, багатофункціональ-

ністю фортепіано. Динамічний характер сучасного життя зумовлює високі вимоги до розвитку професійних компетенцій у майбутніх вокалістів, а також формуванню їх особистісних і соціально-значущих якостей у процесі навчання.

Принципово важливими є теоретичні положення і практичні рекомендації щодо спільної діяльності концертмейстера й вокаліста. Це, без

перебільшення, основа їхньої роботи, тож питання має бути розроблено якнайдокладніше.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концептуальні напрями розвитку особистості в системі музичної освіти розробляли Е.Б. Абдуллін, Б.В. Асаф'єв, Д.Б. Кабалевський, А.С. Петелін, В.Г. Ражніков, Г.М. Ципін, В.А. Школяр та інші. Специфіку формування вокальної культури майбутніх фахівців музичного мистецтва досліджували В. Антонюк, Л. Василенко, М. Донець-Тессейр, В. Ємельянов, Н. Овчаренко, Д. Огороднов, Г. Стулова та інші. Розвитку обдарованості у процесі концертно-виконавської практики присвятили свої роботи такі видатні музиканти-піаністи: А.Б. Гольденвейзер, І. Гофман, К.М. Ігумнов, Г.М. Коган, Г.Г. Нейгауз. Частково цю проблематику сформульовано в роботах Н.А. Крючкова, А.А. Люблінського, Е.М. Шендеровича, О.В. Рафалович, М.А. Смирнова, М.А. Овчинникова, Л.І. Винокур, З.С. Квасниці, В.І. Пустовіт, І.М. Одинокова, Т.І. Карнауховаї.

Питання ролі концертмейстера у вихованні творчої особистості співака у класі постановки голосу розглядаються такими відомими педагогами, як П.В. Голубєв, З.Ю. Ліхтман, Ю. Мірлас, Е. Економова.

Мета статті – розглянути сутність особистісного аспекту у процесі спілкування в музичній діяльності, розкрити роль концертмейстера у вихованні творчої особистості співака у класі постановки голосу.

Завдання статті – розкрити специфіку ансамблевих відносин співака та концертмейстера у спільній навчальній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстерство в його різних проявах визрівало та формувалось у глибинах фортепіанної культури в тісному спілкуванні з оперною, вокальною, інструментальною музикою. пов'язане з ними виконавство поступово набуло статусу цілком самостійної специфічної діяльності. Її особливість впливає зі співіснування двох функціонально різних партій – клавішного акомпанементу і соло голосу (інструменту), їх особливої ансамблевої взаємодії.

Поняття «музикант-концертмейстер» містить у собі комплексну інтегральну характеристику особистості, яка базується на когнітивно-діяльничному фундаменті музичних знань, виконавських умінь і навичок, передбачає емоційно-артистичну реактивність, соціально-творчу адаптивність, поліфункціональної й багатопрофільної діяльності концертмейстера [12, с. 142].

Сучасні тенденції розвитку освіти, професійні вимоги до особистості концертмейстера викликали необхідність становлення його творчої індивідуальності, які сприятимуть розвитку творчих здібностей та індивідуального стилю співака у класі вокалу. Ідея сценічної поведінкової варіативності забезпечує ефективне формування творчої осо-

бистості, стимулює пошук засобів, що забезпечують розвиток професійно значущих властивостей музиканта-виконавця [16, с. 67].

Музика як вид мистецтва поєднує в собі чуттєве і раціональне начало, їй належить особливе місце серед виконавських мистецтв, які затвердили в європейській культурі субстанцію художнього твору як специфічно вибудованого втілення духовно значимого змісту у формах, що забезпечують його адекватне сприйняття слухачами [10, с. 125]. Виділення виконавства у специфічний вид музично-творчої діяльності зажадало досягнення результатів художньої діяльності автора музичного твору, пошуку способів оптимізації спрямованості його втілення на слухача у процесі публічного виступу. У процесі оптимізації навчального процесу виникає необхідність постійного вдосконалення концертмейстерської діяльності, оскільки якість успішного навчання студента у класах постановки голосу залежить від якості виконавської гри концертмейстера.

Найбільший вплив на формування співака, крім його основного педагога, має концертмейстер класу постановки голосу. Від розумної погодженості в роботі цих людей значною мірою залежить успіх навчального процесу.

Чимало педагогів-вокалістів, день у день працюючи з концертмейстерами, на жаль, не приділяють їм достатньої уваги, не завжди свідомо і правильно спрямовують їх діяльність. Здебільшого робота концертмейстера вважається чорною, технічною, котра не заслуговує на серйозну увагу, тоді як значення концертмейстера, його вплив на творчий розвиток студента важко переоцінити. В оптимальних же умовах – це найближчий помічник педагога в закріпленні всіх його вокально-технічних виконавських настанов.

Бувши помічником педагога-вокаліста, концертмейстер не тільки вчить зі студентом репертуар, але й допомагає йому засвоювати вказівки педагога. Чим більше працює концертмейстер у класі одного педагога, тим міцніше встановлюється між ними взаєморозуміння, навіть «робоча термінологія» в них стає спільною [11, с. 85]. Концертмейстер може також доповнити педагога щодо аспектів інформації про цей та інші твори композитора, стилістику його інструментальної музики. Роботу над вокально-технічною стороною твору та художнім образом проводить педагог.

Перш за все, концертмейстер повинен усвідомити, що він є посередником між педагогом-вокалістом та студентом і не має права втручатись у суто вокальні, «вузько технологічні» питання. Піаніст-концертмейстер у процесі індивідуальних занять формує у співаків виконавські навички, сприяє розвитку в них художнього смаку, розширенню музично-образних уявлень та вихованню творчої індивідуальності. Він забезпечує професійне виконання

музичного матеріалу на концертах, прищеплює вокалістам навички ансамблевого виконавства.

До обов'язків піаніста-концертмейстера вокального класу, крім акомпанування співакам на концертах, уходить допомога учням у підготовці нового репертуару. Щодо цього функції концертмейстера носять значною мірою педагогічний характер. Ця педагогічна сторона концертмейстерської роботи вимагає від піаніста, крім фортепіанної підготовки та акомпаніаторського досвіду, низки специфічних знань і навичок, і передусім – уміння коригувати співака як щодо точності інтонування, так і щодо багатьох інших якостей виконавства.

Водночас різко підвищується роль внутрішнього слуху в концертмейстерській роботі. Працюючи з вокалістом, концертмейстер повинен вникнути не тільки в музичний, а й у поетичний текст, адже емоційний лад й образний зміст вокального твору розкриваються не тільки через музику, а й через слово [14].

Розучуючи з учнем програмний твір, концертмейстер спостерігає за виконанням співаком указівок його педагога з вокалу. Він повинен стежити за точністю відтворення співаком звуковисотного й ритмічного малюнка мелодії, чіткістю дикції, осмисленого фразування, доцільною розстановкою дихання. Для цього концертмейстер повинен бути знайомий з основами вокалу – особливостями співочого дихання, правильної артикуляцією, діапазонами голосів, характерними для голосів теситурою, особливостями співочого дихання тощо.

У процесі роботи зі співаком концертмейстер повинен урахувати, що від точно знайденої фортепіанної звучності часом залежить і звучання сольної партії. Наприклад, грубий, стукали звук акомпанементу викликає форсування звуку вокалістом, м'яке «спів» фортепіано привчає соліста до правильного звуковедення, оберігає його від «крику». Починаючи роботу з учнем-вокалістом, концертмейстер повинен спочатку надати йому можливість почути твір загалом. Для цього піаніст або інтонує голосом вокальну партію, акомпануючи собі, або відтворює вокальну партію на фортепіано разом з акомпанементом. Водночас можна поступитись деталями фактури.

Твір краще виконати кілька разів, щоб учень із першого ж уроку зрозумів задум композитора, основний характер, розвиток, кульмінацію. Важливо захопити й зацікавити співака музикою й поетичним текстом, можливостями їх вокального втілення. Якщо юний співак ще не володіє навичками сольфеджування за нотами, піаніст повинен зіграти йому мелодію пісні або романсу на фортепіано й попросити відтворити її голосом. Для полегшення цієї роботи всю вокальну партію можна розучувати послідовно за фразами, пропозиціями, періодами.

У роботі зі співаком на концертмейстера покладено обов'язок не тільки становлення ансамблю, але й допомога співакові у вивченні ним своєї партії, досягненні точної інтонації, правильному формуванні фрази, в найбільш виразній передачі слів тексту через інтонації композитора [8, с. 72].

Піаніст повинен знати таке: твори різних епох, стилів та жанрів; методику проведення занять і репетицій; основи вокальної педагогіки; правила читання нот із листа, транспонування.

Проводячи заняття у класі, концертмейстер не тільки допомагає педагогу в підготовці співака до виступу, але й сам ретельно працює над своєю партією, адже в момент виступу на сцені (або іспиті) він є творчим партнером соліста. У період підготовки твору студент і концертмейстер спільно проходять низку стадій: кількаразове повторення цілого твору й деталей, зупинки в найбільш складних епізодах, апробування різних темпів, аналіз характеру твору, координацію динаміки.

Створюючи під час вивчення разом зі співаком виконавську форму, концертмейстер нарівні з вокалістом повинен проникати у драматургію поетичного тексту [14]. Основною художньою метою акомпанування є досягнення загального ансамблю. Хороший ансамбль зумовлюється єдністю художніх намірів обох партнерів – соліста й піаніста – й одночасного розумінням кожним із них своїх функцій у втіленні змісту музичного твору.

Професійно важливі якості піаністів-концертмейстерів – це музична обдарованість, вокальний слух, здатність довго та зосереджено працювати, відчувати й розуміти стилі, жанри музики, артистизм, комунікабельність. Творча участь концертмейстера особливо яскраво проявляється в тих місцях, у яких партія рояля виступає самотійно. Тут концертмейстер нарівні із солістом бере участь у розвитку музичного змісту твору.

Дж. Мур, маестро концертмейстерської справи, писав: «Акомпаніатор – рівноцінний партнер, котрий поділяє радість, тугу, пристрасть, захоплення, спокій, розлюченість у музичному творі. Він – джерело натхнення для співака, його гра повинна сяяти в чудових вступках і закінченнях» [8, с. 25].

Важливою є швидка реакція, яка впливає з уміння слухати партнера під час спільного музикування. Постійна увага і гранична зосередженість повинні дотримуватись однаково. Взаєморозуміння, творча злагожденість породжують ту високу художню взаємодію ансамблю, котра без повного симбіозу партнерів немислима. Ф. Шаліпін говорив: «Коли Рахманінов сидить за фортепіано, варто говорити не «я співаю», а «ми співаємо» [2, с. 279]. Якщо концертмейстер не просто підіграє, а є повноцінним партнером, він може інколи навіть вести за собою соліста, спрямову-

вати загальний рух. Тому більшість музичних творів побудовано так, що розпочинає їх саме піаніст: грає вступ, показуючи темп, характер фразування.

Узагалі діяльність концертмейстера потребує таких якостей, як чуйність до партнера, психологічна підтримка перед виступом і музична – на виступі. Адже співак від хвилювання може забути слова, вийти з тональності. І тоді концертмейстер надає допомогу: пошепки підказує слова, не перестаючи грати; награв мелодію вокальної партії, повторює або розтягує свій вступ, якщо співак запізнюється. Але цю допомогу надає так, щоб не було помітно для слухачів. Тому під час виступу піаніст повинен особливо уважно ставитись до вокаліста [9, с. 51].

Установити творчий контакт із солістом – завдання дуже важливе, але необхідно володіти й комунікативними здібностями. Тому в роботі концертмейстера із солістом необхідна повна довіра. Співак має бути впевнений, що піаніст знає його можливості, переваги й недоліки, допоможе та підтримає в разі виникнення будь-яких проблем під час виконання. Соліст чекає від свого концертмейстера не лише музичної майстерності, але й людської чуйності. Адже успіх вокаліста багато в чому залежить від професіоналізму концертмейстера, який не лише досконало володіє технікою, але й разом із виконавцем здатний створити музичні образи, їх інтерпретувати, створити власне трактування композиторського задуму, відібрати варіант найбільш удалого звукового втілення, донести до аудиторії художній зміст твору, захопити своїм мистецтвом [3, с. 78].

Концертне виконання – підсумок і кульмінаційний момент усієї роботи піаніста й вокаліста. Його головна мета – спільно із солістом розкрити музично-художній задум твору за найвищої культури виконання.

Слухачів захоплює майстерність концертмейстера, його витончено-вдумливе відчуття індивідуального стилю кожного композитора й особливостей кожного твору, його чутливе ставлення до вокаліста й активна співучасть у створенні музичних образів. Усе це значною мірою сприяє перетворенню виступів співака й концертмейстера на справжнє свято музики.

Формування комплексу вмінь, пов'язаних із координацією виконавських дій концертмейстера із солістом, містить такі основні компоненти: докладне вивчення піаністом основ вокального виконання, а також прийомів, традиційно використовуваних у діяльності концертмейстера; його детальне ознайомлення з поетичним і музичним текстом сольної партії незнайомого вокального твору, а також її інтонування з дотриманням виконавських указівок у нотах, побажань та вимог педагога з постановки голосу.

Концертмейстер повинен володіти професійними навичками виконавської майстерності,

знати основи педагогіки, психології й фізіології, мати необхідні всебічні знання з естетики, широкий кругозір у сфері художньої культури та в інших видах мистецтв.

Музиканти виділяють два види діяльності: сольну й ансамблеву. Концертмейстер здійснює функцію акомпанування будь-якому інструменту чи голосу, а це – завжди ансамбль. В ансамблі з вокалістами робота концертмейстера має свою специфіку. Якщо у взаємодії концертмейстера й керівника хору є така особливість, як розуміння концертмейстером диригентських жестів, для чого він повинен знати основні прийоми диригування; вивчити рухи, котрі позначають афтакт, дихання, зняття звука та інше; жести, які позначають штрихи та відтінки, то в роботі з вокалістом рука диригента відсутня. Це створює додаткові труднощі у спілкуванні зі співаком. Концертмейстер у цьому разі повинен сам здогадуватись про наміри соліста. Якщо в хорі диригент відповідає за якість звука (він бере участь у його формуванні), то, працюючи зі співаком, концертмейстер повинен інтуїтивно відчувати, коли повинен прозвучати звук і коли соліст візьме дихання. Концертмейстерові доводиться зосереджувати своє музичне відчуття [4, с. 67].

Уміти слухати, грати в ансамблі з партнером, творчо співпереживати – все це необхідне у процесі спільного виконання та є важливою деталлю професійної майстерності піаніста. Природа вокального звука прямо протилежна фортепіанному. Звук, народжений голосом, здатний динамічно розвиватись, фортепіанний – приречений на згасання. Таку невідповідність вокального та інструментального звуків також можна назвати проблемним моментом в ансамблевому звучанні. Особливого значення набуває звуковий баланс. Соліст і піаніст виступають членами єдиного музикального організму. Співак і піаніст – це ансамбль, у якому фортепіано відведена далеко не другорядна роль, це не просто гармонічна та ритмічна підтримка соліста.

Для успішної організації навчального процесу педагог вокалу й концертмейстер повинні бути одностайними, в такому разі концертмейстер для викладача є помічником, а для студента – педагогом-наставником і другом. Концертмейстер, як і педагог, повинен уважно вивчити індивідуальні особливості вокального апарата, його недоліки та переваги. Розвитку співочого голосу у практиці хорової роботи приділяється мало уваги.

Уроки вокалу – це благодатний ґрунт для виховання співочо-правильного, здорового голосу. Як уважають спеціалісти, голос можна й потрібно розвивати. Важлива роль водночас належить концертмейстеру, якому доводиться займатись зі співаком самостійно, наприклад, у разі хвороби чи відрядження викладача. Працюючи з вокалістом, концертмейстер повинен знати особливості розвитку голосу студента, відповідно до постав-

лених до нього вимог, ураховувати його вікові можливості. За період навчання голос студента змінюється і проходить декілька етапів. Концертмейстеру, як і педагогу з вокалу, необхідно піклуватись про дотримання співацьких норм та режиму. Знання таких тонкощів допоможе концертмейстеру професійно підійти до питання утворення звукового балансу. Концертмейстеру потрібно добре знати голос студента, тому що необхідна звукова рівновага залежить від сили й тембру голосу [16, с. 88].

Концертмейстер разом із педагогом бере участь у виборі навчальної програми. Підбираючи репертуар, необхідно враховувати багато критеріїв: діапазон голосу, завдання, які педагог ставить перед студентом, його інтереси, індивідуальні якості та інше. На цьому етапі перечитується багато нотної літератури. Концертмейстер має в цей час програвати багато музичних творів різної складності, тому йому необхідно вміти добре читати з листа, віртуозно володіти інструментом.

Одним із важливих моментів є психологічна сумісність. Кожен студент має свій характер, темперамент, звички. Відповідно до свого віку не завжди може контролювати свої дії й мову. В ці моменти концертмейстер, як і викладач, повинен проявляти педагогічний такт, терпіння, витримку, доброту, вміти розуміти настрій студента [12, с. 66].

На уроках вокалу необхідно дотримуватись інтегрованого взаємозв'язку всіх учасників освітнього процесу: концертмейстера – педагога – студента відповідно, володіти комунікативними навичками.

На початку навчання студенти не мають поняття про основи правильного звукоутворення, володіння диханням. Для постановки голосу й формування вокальних навичок студентів доводиться співати багато розспівок, виконувати багато вправ. Тут концертмейстер може проявити свої творчі здібності. На допомогу викладачеві концертмейстер може сам підібрати музичний матеріал за умови правильно поставленого завдання педагогом. Він може також придумати до нього різний акомпанемент. Це урізноманітнює звичайне повторення вправ, виховує гармонічний слух, розвиває почуття стилю й жанру.

Інтерпретація творів не може носити вільний характер. Із перших кроків у студентів необхідно виховувати здатність відчувати лад, інтонацію, стиль, ритмічну побудову, вимагати обов'язкового знання тональності, розміру, темпу. Якщо викладач чи студент із будь-яких причин порушують ці принципи, концертмейстер зобов'язаний у тактовній формі нагадати, що не варто змінювати замисел автора.

На перших етапах навчання студента співу, коли ми тільки починаємо знайомити його з теоретичними поняттями, значна відповідальність лягає на концертмейстера [13, с. 182]. Його ясна, точна, виразна гра допоможе співаку сприй-

мати форму, розмір, лад на емоційному рівні. В майбутньому концертмейстер разом із викладачем здійснює музично-теоретичне навчання студента. Музично неграмотний співак, який не здатний розуміти й вивчати музику, аналізувати зміст, форму, визначити характер твору, не зможе самостійно працювати, й завжди буде залежати від педагога чи концертмейстера.

Більшість піаністів просто читають ноти з листа. Водночас фактура твору буває не повністю озвучена – якась частина важких у технічному аспекті пасажів – пропущені, неточно зіграні; не завжди відповідає задуму композитора динаміка й нюансування. Піаніст зазвичай читає з аркуша в домашніх умовах, коли просто знайомиться з новим твором. Але варто перед музикантом поставити конкретну мету – за найкоротший термін вивчити твір для виконання на концерті – як увага його відразу ж активізується. Акомпанемент із листа являє собою ще більш складне явище, ніж читання з листа сольних фортепіанних творів [14]. Крім високохудожнього виконання фортепіанної партії, перед піаністом виникають завдання суто ансамблевого характеру. Акомпаніатор, незалежно від партнера, повинен бути дуже чуйним до його музичних намірів, відчувати й виконувати твір у єдиному з ним «емоційному ключі». Залишаючись художником, піаніст не повинен бути активнішим соліста, – а навпаки, прагнути підтримувати його, скласти з ним цілісний ансамбль, бути максимально гнучким у процесі виконання.

Ці якості ансамбліста створюють сприятливі умови для яскравого розкриття творчих намірів соліста, що, в кінцевому рахунку, вирішує успіх виступу.

Студенту, виключаючи дуже рідкі випадки, пригатаманна сором'язливість, невпевненість, він може розгубитись у будь-який момент. Концертмейстер допомагає йому здолати ці та інші якості особистості, які заважають виконанню, особливо на сцені, де співак найбільше хвилюється [15, с. 48]. Це недосвідченого артиста можуть відволікати зовнішні подразники: шум у залі та інше. Він може забути слова, сфальшивити інтонацію, неточно відтворити ритмічний малюнок, не витримати метро-ритмічні межі. Концертмейстер повинен моментально «підхопити» студента, якщо він перескочив на інший епізод, допомогти продовжити й закінчити твір, повернути впевненість у собі. Для цього концертмейстерові необхідно володіти швидкою реакцією – ця якість дуже важлива у професійній діяльності. Досвідчений педагог-концертмейстер може допомогти зняти напругу студента перед концертом, а під час концерту – позбутись зайвого хвилювання своєю виразною грою, яка захопить соліста й допоможе йому вникнути у зміст твору, підведе до відчуття динамічних нюансів, штрихів. Уміння володіти собою також необхідне для

концертмейстера, він повинен знати, що помилок і виправлень під час виступу не повинно бути, недопустимі також мімічні вирази.

Таким чином, специфіка роботи концертмейстера з вокалістами полягає в тому, що він повинен добре знати природу співочого голосу, основи вокального співу та секрети взаємодії інструмента та голосу. У професії концертмейстера особисті якості невіддільні від професійних. Основними з них є: віртуозне володіння інструментом, методикою, педагогічною майстерністю, освітніми технологіями, організаційними навичками, загальна ерудиція, врівноваженість характеру, почуття гумору [16, с. 127].

Особливо варто звернути увагу на значимість фортепіанного супроводу та загалом на ансамбль співака та піаніста.

Гра концертмейстера завжди впливає на техніку співака, на розвиток музичного смаку, на музично-художню культуру вокаліста загалом. Піаніст виховує співака своїм туше, плавністю голосоведення, умінням проникнути в настрій твору, виконавським темпераментом. Усе це у процесі навчання, день за днем, мимоволі впливає на студента. Вплив концертмейстера на співака помітно і в умовах класної роботи, котра протікає під контролем викладача вокалу. Навіть у процесі супроводу вправ характер звука інструменту впливає на голосоутворення співака.

Варто зауважити, що постійне прагнення піаніста «вести» співака сковує художню індивідуальність останнього. Викладач вокалу й піаніст повинні знати, коли необхідно пропонувати співакові власну ініціативу.

Педагог повинен бути дуже вимогливим до якісного фортепіанного супроводу [12, с. 56]. Свою активну роль у процесі навчання й виховання співака піаніст у всіх деталях з'ясовує з педагогом.

Важливо підкреслити, що як педагог, так і піаніст повинні завжди робити все відповідально. Будь-яке не тільки зовнішнє, але і внутрішнє відволікання від виконуваного відразу ж відображається на співакові: відволікання чи незібраність відразу відображаються на звукові фортепіано, який мимоволі сприймається співаком як момент, що порушує його активний співочий стан. Навпаки, активний творчий стан педагога й піаніста на уроці позитивно впливає на тонус співака, на його внутрішню й зовнішню зібраність.

Педагог не повинен забувати, що інструмент – значний засіб додаткового як вокально-технічного, так і художнього впливу на студента. Тому якщо педагог більш-менш володіє фортепіано, він повинен повноцінно використати його з метою впливу на студента. Якщо ж викладач володіє інструментом погано, йому необхідно відмовитись від використання рояля, пам'ятаючи про шкідливий вплив його гри на студента. Слух студента вловлює всі ці

тонкощі й мимоволі впливає на голосову функцію, з якою слух тісно пов'язаний.

Здавна побутує думка про те, що навчитись добре акомпанувати неможливо: концертмейстерське вміння – «дар Божий», «врожений талант». Така думка побутує тоді, коли те чи інше вміння є емпіричною навичкою, коли ще не розроблені методичні шляхи освоєння [14].

Багаторічна виконавська й педагогічна практика в області акомпанементу переконує в тому, що з найбільшою ймовірністю й об'єктивністю процес побудови музичальної форми («морфологія» форми) пов'язаний зі змістом, прослідковується в музиці вокальній – єдності словесного тексту, голосу соліста і всього комплексу його супроводу. Акомпанемент вокального твору є важливим фактором, який допомагає глибше проникнути у природу музичального змісту.

Таким є завдання методології та її сутність, що націлена на реалізацію теорії у практиці, вона йде від загального до особистого; формує правило, зважаючи від конкретних спостережень, воно перевіряє і збагачує саму теорію, долає шлях від особистого до загального [14].

У дедуктивному та індуктивному методі дослідження автор бачить можливість побороти розмежування між естетико-теоретичним аналізом і методикою виконання. В інших випадках під поняттям «акомпанемент» чи «супровід» розуміють увесь музичний матеріал, окрім соліста, тобто і ритмогармонічну опору, і мелодичні підголоски, і поліфонічні проведення, а також пре-, інтер-, пост-люди.

Нашим завданням є, по-перше, більш точна й детальна характеристика супроводу з музично-психологічної сторони; по-друге, розгляд форм супроводу (від елементарно простих до більш складних) у їх художньо-виражальній суті; по-третє, аналіз характерних і необхідних для мистецтва акомпанування виконавських засобів в аспекті їх обумовленого змісту.

Акомпанемент як частина музичного твору є складним комплексом виражальних засобів, у яких міститься виразність гармонічної опори, її ритмічна пульсація, мелодія, тембр. Тому високий рівень супроводу визначає розподіл матеріалу музичного твору між двома (й більше) виконавцями – солістом і концертмейстером.

Розгляд типових форм акомпанементу повинен зосередити увагу виконавця на низці важливих моментів: змістовність фактур і їх зміна; роль покрової основи в супроводі, особливо в танцювальних формах; процес виникнення мелосу в русі гармонічної опори. Ці загальні завдання варто доповнити розглядом основних виражальних засобів, котрі найбільш яскраво ілюструють принцип конкретизації музичного змісту у виконанні, а саме: артикуляції, агогіці, динаміці. Якщо в інструментальній музиці той чи інший відтінок

визначається знанням стилю й жанру, відчуттям загальних музичних закономірностей, індивідуальними асоціаціями, темпераментом і смаком виконання, то в музиці вокального виконання підпорядковується також і більш об'єктивним і точним критеріям логіки [4, с. 77]. Момент розуміння образу, втілення його поетом і композитором, ролі того чи іншого виконавського засобу, особливостей технології «вокальної мови» є необхідною опорою художнього супроводу й ансамблевого контакту.

Розгляд акомпанементу як системи виражально-змістових засобів веде до більш узагальненої проблеми – відносини партнерів у спільному створенні цілісного художнього образу.

У гомофонному стилі з індивідуалізацією й суб'єктивізацією головного голосу решта голосів лише підтримуються посиленням його виразності. Вони беруть участь, сприяють за суттю своєї природи. Цю роль гармонії Асаф'єв визначає терміном «резонатор мелодії». Однак у процесі подальшого розвитку початкова форма «співчуття» виявляє значні потенційні можливості розкриття психологічного й зображувального контексту. Принцип «співіснування», «співпереживання», втілюється в новій, більш високій якості. Якщо мелодія найбільше відповідає особистому висловлюванню, то наявність мелодії говорить про особистість [5, с. 76].

Асоціативний зв'язок є і в супроводі. Чим більша інтонаційно-мелодична виразність підлеглих голосів, тим більше супровід виражає особистість. Чим інтонаційно багатший супровід, тим яскравіший образ другого «персонажа». Це одна з головних проблем артистичного перевтілення концертмейстера-художника. Психологічний настрій співпраці, співпереживання, пильної уваги до всіх перипетій, подій, передача відтінків мови втілюваного солістом персонажа – аж до повного злиття з ним – створює високу якість ансамблю. Так зване «акомпаніаторське чуття» є не ремісничим умінням наслідувати соліста, синхронно й динамічно, але сприяти відчуттю замислу й наміру соліста трактувати свою партію.

Різноманітним і більш безпосереднім є акомпанування на фортепіано загалом. Зазначимо найбільш вагомні моменти:

- 1) конкретизація образу й постановка виконавської мети; розвиток музично-поетичної фантазії;
- 2) значне посилення відчуття інтонації (мелосу); переборювання інтонаційної «інертності», пов'язаної із клавішною технологією фортепіано;
- 3) розвиток дихання, цезур, пунктуації;
- 4) розвиток розуміння змістово-виражальної функції акомпанементу загалом;
- 5) чітке уявлення виражального різноманіття, притаманного різним фактурам акомпанементу: гармонічної фігурації, акордової пульсації, танцювального ритму;

6) усвідомлення постійної інтонаційно-мелодичної тенденції в русі гармонійних комплексів (кристалізація мелодійних наспівів, мотивів, фраз, виникнення других голосів, зокрема басової опори);

7) розуміння органічної основи відступів;

8) уточнення критерію динамічного рівня й динамічних амплітуд;

9) розуміння артикуляції, вироблення точної «міри» і збагачення штриха [14].

Акомпанемент, як бачимо, впливає на психічну й технологічну сторони фортепіанного виконання. Ці результати спостерігаємо в багаторічному колективному педагогічному досвіді.

Змістовність, ідейність – головні риси мистецтва, які стосуються виконавського мистецтва. Без уміння розібрати твір, без ясно усвідомленого завдання й художньої майстерності, не зможемо досягнути бажаного результату.

Глибокий та конкретний професійний аналіз твору й засобів його відтворення – важливе завдання виконавської методики

Висновки. Отже, в діяльності концертмейстера у класі вокалу об'єднуються творчі, психологічні та педагогічні функції. Професійна діяльність концертмейстера потребує високої працездатності, високого рівня пам'яті й витримки, волі, педагогічного такту й чуйності, наявності музично-виконавських навичок, володіння ансамблевою технікою, знання основ співочого мистецтва, відмінного музичного слуху. Розкрито особливості концертмейстерської діяльності в партнерстві з вокалістом як специфічного різновиду музичного виконавства, котрому властиві мінливість контексту й умов творчої діяльності.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Асаф'єв Б.В. Речевая интонация / под ред. Е.М. Орловой. Москва–Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*. Вып. 1. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 156–178.
3. Вопросы фортепианной педагогики / под ред. В. Натансона. Москва : Музыка, 1976. № 4. С. 78–82.
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 1968. 368 с.
5. Ергиев И.Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография. Одесса, 2014. 284 с.
6. Квасница З.С. Специфика фортепианной подготовки учителя-музыканта для общеобразовательной школы в педагогическом институте : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.731 ; науч. рук. О.А. Апраксина ; НИИ содержания и методов обучения АПН СССР. Москва, 1970. 20 с.
7. Люблинский А.А. Теория и практика акомпанементу: методологические основы. Ленинград : Музыка, 1972. 79 с.
8. Музыкальное исполнительство и современность / сост. М. Смирнов. Москва : Музыка, 1988. С. 67.

9. О работе концертмейстера : сб. ст. / под ред. М.А. Смирнова. Москва : Музыка, 1974. № 1. С. 44–57.

10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства : учебн. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.

11. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента. *Советская музыка*. 1969. № 4. С. 84–88.

12. Фрейдман В. Концертмейстер-ансамблист-педагог. Одесса, 1994. 13 с.

13. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. *Музгиз*. 1953. С. 182–183.

14. Эпштейн А. «Приезд в Израиль расширил мои музыкальные горизонты» (Беседа с пианистом и педагогом Евгением Шендеровичем). Электронный

ресурс. Веб-сайт. URL: <http://jafi.org/JewishAgency/Russian/Education/Special+Resources/RJA/11/11> (дата звернення: 15 травня 2020 року).

15. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. Москва, 2011. 128 с.

16. Цзюньцяо Чжу Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки : дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2016. 299 с.

17. Чанхао Хуан Методика вокального навчання майбутніх учителів музики на засадах особистісно-орієнтованого підходу : дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2018. 193 с.