

вимагає гнучкої ритміки і акцентування. Відчути ці тонкощі допоможуть прослуховуванням його музики в концертах, аудіо-та відеозаписах у виконанні найкращих шопеністів, таких як Генріх Нейгауз, Мауріціо Поліні, Крістіан Цімерман, Артуро Бенедетті Мікельанджелі, Мюррей Перайя. Розвиток сучасних інформаційних технологій дозволяє в широкому обсязі користуватись засобами трансляції музики Інтернетом.

Серед молодих митців нових національних шкіл другої половини XIX століття своїм самобутнім стилем музики виділяється норвезький композитор Едвард Гріг, який залишив близько 150 фортепіанних п'єс. Романтичний жанр ліричної мініатюри був найближчим для Гріга. «Ми – народ північногерманський, – писав він, – і, як такому, нам притаманна властива германцям схильність до меланхолії і рефлексії. Однак, на відміну від німців, ми не любимо просторікувати розлого та велелевно. Навпаки, ми завжди тяжіли до короткості й стриманості, точності й ясності вислову» [4, с. 387]. В його фортепіанній музиці прослідковуються дві течії. Одна пов'язана з виявом особистих суб'єктивних почуттів на зразок «Пісень без слів» Мендельсона для домашнього музикування. Друга – з народною пісенністю і танцювальністю. Багато з них написано в дусі норвезьких танців халінга і спрингданса. В образах природи Гріг тонко використовував прийоми звукопису, ефекти повітряного простору, перспективи, освітлення. Наслідуючи в цьому відношенні романтиків, він творчо розвивав їх традиції і одним з перших почав розробляти прийоми імпресіоністських засобів виразності. Згадаймо середню частину Ноктюрну C-dur, в якій ефект використання ланцюжків дисонуючих нонакордів з нашаруванням терцової надбудови наближає Гріга до раннього Дебюссі. Ця надзвичайно цікава тема фортепіанного звукопису Гріга могла би стати стимулом для пошукової роботи студента.

Звертають на себе увагу такі особливості фортепіанного стилю Гріга, як секундові тони і тритонові послідовності, пентатоніка, типово норвезькі інтонації мелодики (нисхідний хід від тоніки до септими в квінту), всі ті особливості, які не тільки розкривають широкий простір для постановки виконавських завдань, але й дають можливість усвідомити, з яких джерел виникають ці завдання.

Висновки. Інноваційно-орієнтовані процеси в музичній педагогіці передбачають активну участь студента в процесі навчання (а не лише пасивне засвоєння інформації) з подальшим використанням знань в реальних умовах. Пошук шляхів інтелектуалізації спрямовує навчальний процес на забезпечення його дослідницького характеру, активізацію пошукової навчально-пізнавальної діяльності, формування у студентів досвіду самостійного здобуття знань та їх практичного застосування.

БІБЛОГРАФІЯ:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – Москва : Музыка, 1988. – 208 с.
2. Друскин М. История зарубежной музыки. – Москва, «Музыка», 1967. – 368 с.
3. Івашкевич Я. Шопен. – Київ, «Музична Україна», 1989.
4. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя. – Тернопіль: Астон, 2006. – 188 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. – Москва, «Музыка», 1976. – 264 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва, «Музыка», 1982. – 291 с.
7. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – Москва, «Музыка», 1969. – 312 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сидорець Тетяна Володимирівна – асистент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Коло наукових інтересів: проблеми музичної педагогіки та методики викладання гри на фортепіано, історія розвитку фортепіанного мистецтва.

УДК 37. 013: 78. 07

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА В УМОВАХ МИСТЕЦЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ

Жанна КОЛОСКОВА (Кіровоград)

Постановка проблеми. Реформування сучасного суспільства неможливе без його духовного оновлення, відродження культурних традицій, орієнтації на духовні цінності, що в свою чергу висуває нові вимоги до професійної підготовки вчителів, зокрема, вчителів музики. Здатність до художньо-творчої роботи,

організаторські та психолого-педагогічні навички є необхідними у фаховій діяльності вчителів музики, однією зі складових якої є організація та керівництво хором колективом. Роль викладача у процесі диригентської підготовки бакалаврів денної форми навчання на мистецьких факультетах є

зрозумілою. Концертмейстерський внесок у формування професійних навичок диригента часто зменшується.

Аналіз досліджень і публікацій
Концертмейстерська діяльність неодноразово була предметом дослідження піаністів-практиків. Зокрема, К. Виноградов, Г. Коган, М. Крючков, Є. Шендерович на ґрунті власного досвіду пропонували шлях до вирішення проблеми виконання важкодоступних фрагментів фортепіанної партії в оперних клавірах та визначали необхідний комплекс навичок піаніста для роботи з вокалістами. Н. Сапригіна, Є. Васильєва, М. Норенко визначали основні положення роботи концертмейстера в хоровому класі, класах скрипки та духових інструментів. Проблеми роботи піаніста та його роль у класі хорового диригування залишалися раніше не висвітленими.

Мета – окреслити місце та зміст концертмейстерської роботи в класі хорового диригування в процесі підготовки майбутнього керівника шкільного хорового колективу.

Виклад основного матеріалу статті. За визначенням музичного енциклопедичного словника, концертмейстер – це «піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях та концертах» [3, с. 270]. Разом з тим, діяльність концертмейстера в класі хорового диригування є дещо ширшою, в ній виокремлюють наступні складові:

- 1) робота на уроці з викладачем та студентом;
- 2) робота зі студентом;
- 3) робота з викладачем;
- 4) індивідуальна робота.

Аналізуючи зміст роботи концертмейстера в класі хорового диригування, відзначимо, що окрім розучування тексту зі студентами, вона передбачає контроль за якістю виконання, знання специфіки диригентського жесту, причини виникнення труднощів та шлях до їх подолання. Таким чином, в діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які важко відокремити в навчально-виховному процесі чи публічному виступі.

Під роботою концертмейстера з викладачем мається на увазі підпорядкування акомпанементу згідно з художнім смаком виконавця, що є однією зі специфічних рис роботи концертмейстера. У відповідності з трактовкою диригента має звучати як шкала гучності фортепіанної партії, так і ритмічні та штрихові особливості твору. Водночас, за твердженням А. Доливо, супровід не має права

бути пасивним. Концертмейстер не повинен відмовлятися від власної художньої індивідуальності, оскільки чутливий супровід тільки надасть наснаги виконавцю. Тому робота з викладачем носить характер творчої співпраці з метою узгодження плану виконання музичного твору згідно з розумінням твору обома музикантами.

Зауважимо, що в процесі роботи концертмейстер працює з трьома видами нотного тексту, а саме – текстами для хору *a capella*, текстами творів для хору з супроводом фортепіано (акордеону, баяну) та текстами перекладень творів для хору з оркестром. Виникає необхідність диференціювати підходи до роботи з кожним видом нотного тексту. Так, наприклад, в роботі з акапельним хоровим твором може стати в нагоді методичний досвід А. А. Мирошникової, яка радила:

- у складних випадках спрощувати партитуру за рахунок випущення витриманих голосів для проведення більш важливих в даний момент партій [2, с. 6].
- під час виконання партитури подумки проспівувати її, наближуючи до звучання співацьких голосів засобом педалі [2, с. 12];
- коректно розподілити хоровий фактурний матеріал між руками та обрати зручну аплікатуру [2, с. 6];
- звернути увагу на залежність динаміки й темпу від літературного тексту твору й пам'ятати про те, що просте речення може мати тільки один наголос, якому підпорядковуються інші наголоси в смислових групах слів [2, с. 13].

В процесі роботи з хоровим твором в супроводі фортепіано корисними будуть наступні практичні настанови Дж. Мура та методичні узагальнення Є. Шендеровича:

1. Найголовнішою навичкою роботи концертмейстера є здатність швидко орієнтуватися, вміння охоплювати музичну форму в цілому [6, с. 4; 4, с. 332].

2. Розуміння законів побудови вокальної фрази та розвиток навички звукового балансу є основою міцного вокально-інструментального ансамблю [5, с. 8]. Єдині творчі прагнення – запорука досягнення динамічного, ритмічного та тембрового ансамблю [4, с. 97].

3. Наявність високого рівня піаністичної майстерності у фрагментах фортепіанного соло необхідна концертмейстеру як «джерело натхнення для співаків» [4, с. 25].

В процесі виконання нотних текстів клавирів Є. Шендерович радив спрощувати фортепіанну партію, зауважуючи на те, що від цього не повинні страждати якість звучання,

темброве забарвлення та голосоведення. М. Смірнов рекомендував долати незручні місця шляхом перерозподілу рук, наприклад, акумулювати увесь гармонічний супровід у лівій руці, а правій руці залишити одну-дві гармонічні ноти, щоб надати мелодії в ній більшої виразності [6, с. 18]. При порушеннях плавності мелодичного ходу чи у повторюваних нотах він вважав можливим застосування чергування рук. З метою досягнення блиску та темпу у пасажах спрощуються інтервальні послідовності.

В процесі гри оркестрового перекладення твору для фортепіано головною задачею концертмейстера є максимальне наближення звучання інструменту до оркестру [6, с. 15]. Тому особливого значення набувають питання звуковидобування. Для цього, наприклад, при втіленні на фортепіано партії струнних інструментів користуються засобом «погладжування» клавіш. Ілюзію звучання партії дерев'яних духових інструментів при виконанні акордів створить пальцева та кистьова фіксація тощо.

Провідним аспектом діяльності концертмейстера є здатність швидко «читати з аркуша», що дозволить точно підтримати соліста у створенні єдиної з ним виконавської концепції. Гра «з аркуша» є однією з найскладніших форм читання, в якій задіяно слухові, зорові, рухові, розумові й психологічні процеси. До того ж піаніст має володіти навичками швидкого орієнтування в тексті, відчуття ритму, розуміння змісту та характеру твору, уваги до фразування й агогіки виконавця. Під час ознайомлення з текстом перевага у виконанні надається проведенню основної мелодійної лінії з точним відтворенням ритмічного малюнку та гармонічного супроводу.

У процесі виконання зорове та слухове сприймання нотного тексту мають випереджальний характер, чому сприяють повторення та паузи. Виконання з аркуша завжди є показником розвинутого внутрішнього слуху концертмейстера.

На думку Н. Крючкова, прочитання нотного тексту має бути й одночасно прочитанням музичного змісту, що міститься у цьому тексті. Відповідно до цього твердження, читання ведеться за гармонічними та мелодичними комплексами. Під мелодичною складовою мається на увазі поділ мелодичної лінії на найпростіші інтонаційні фрагменти – мотиви, фрази, періоди. З досвіду визначено, що мелодичний рух швидше сприймається, коли асоціюється з зоровим уявленням клавіш та м'язово-тактильними уявленнями. Наприклад, зустрічаючи висхідний, низхідний,

арпеджований, хроматичний рух, піаніст з легкістю виконує його без повторного розбору. Для швидкого читання гармонічного комплексу необхідною є розвинута навичка визначення гармонічної основи. Поєднання нот за мелодичною та гармонічною приналежністю сприяє активізації музичного мислення та музичної пам'яті й підштовхує творчу уяву концертмейстера.

В процесі читання з аркуша важливим є не лише вміння розкласти фактуру на мелодичні та гармонічні комплекси, а й навичка напрацьованого обсягу слухацького досвіду, завдяки якій концертмейстер відразу виконує в характері, притаманному відповідному композитору чи стильовій епосі.

Читання «з аркуша» хорової партитури – процес більш складний, ніж читання звичайного викладу для двох рук, особливо, якщо це партитура для 4-голосного мішаного хору *а капела* з тенором, записаним у скрипковому ключі, оскільки під його прочитанням мається на увазі й одночасне транспонування на октаву вниз. Тому для успішного прочитання необхідне оволодіння навичками цілісного зорового й слухового охоплення усієї 4-рядкової партитури, включаючи й текст. Важливою складовою грамотного виконання хорових партитур є вміння грати хорові акорди з рівною силою звучання голосів. При цьому в партитурі підкреслюється партія нижнього голосу як основи хорового акорду.

Виробленню навички швидкого прочитання нотного тексту «з аркуша» присвячено багато робіт піаністів-концертмейстерів, серед яких заслуговують на увагу методичні рекомендації поетапного прочитання Є. Шендеровича. Проектуючи їх для прочитання хорової партитури, корисними будуть наступні поради:

- гра крайніх голосів партитури;
- гра всієї партитури шляхом пристосування її до фізичних можливостей рук, уникаючи подвоєнь;
- уважне прочитання поетичного тексту й виокремлення місць, у яких береться дихання чи виникають агогічні відхилення від темпу.

Робота концертмейстера в класі з хорового диригування містить деякі відмінності від роботи в інших класах, наприклад, класі вокалу. Насамперед це стосується розуміння диригентських жестів й знання основ диригентської техніки (поняття «точки», «ауфтакту», «зняття», штрихів й відтінків, схеми складних та простих розмірів). Також концертмейстер має пам'ятати про співацьку природу хорового звуку, особливо у виконанні хорової партитури *а капелла*. Тому навіть під

час виконання твору з могутнім «форте», він ніколи не форсує звук, а намагається надати йому хорового звучання.

Під час роботи над твором з супроводом нерідко зустрічаються ситуації, коли оркестр не дублює хоровий виклад, а має власну лінію, як наприклад в творах П. Чеснокова «Повеяло черемухой», «Лотос». В такому випадку студент часто втрачає слуховий контроль й не розуміє чи не чує хорової партитури. Тому в цьому разі концертмейстер має об'єднати хорову партитуру й інструментальний супровід або виконувати хорову партитуру з елементами супроводу [1, с. 25].

Висновки Отже, вивчення ролі концертмейстера в процесі підготовки диригента в класі хорового диригування дозволило нам визначити, що він реалізує декілька функцій – педагогічну, виконавчу та психологічну. Також в діяльності концертмейстера можливо виокремити декілька векторів, а саме: творча співпраця з викладачем з метою узгодження плану виконання музичного твору; робота зі студентом на уроці спільно з викладачем; робота зі студентом; самостійна робота з нотним текстом в позаурочний час. Необхідною складовою роботи концертмейстера є наявність великого арсеналу професійних знань, умінь та навичок, що дозволяє досягати творчої взаємодії з виконавцем. Також зауважимо, що концертмейстер є рівноправним партнером викладача та «прихованим» лідером у виконавському дуеті з диригентом-студентом.

Звичайно, питання висвітлення ролі концертмейстера в процесі підготовки

хорового диригента в умовах мистецького факультету можливо розкривати й у інших напрямках. Предметом подальших наукових досліджень, наприклад, може стати розвиток професійних піаністичних навичок концертмейстера тощо.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Курс читання хорових партитур: навчально-методичний посібник для муз.-пед. факультетів і відділів пед. інститутів та пед. училищ./ Упоряд. – А. Коломієць. – К.: Музична Україна, 1977. – 164 с.
2. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского / Г. Машевский. – Л., 1976. – 63 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. – Изд. 2-е. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – 672 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. – М.: Радуга, 1987. – 429 с.
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 206 с.
6. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. – Л.: Музыка, 1972, – 48 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Колоскова Жанна Володимирівна – кандидат педагогічних наук, концертмейстер кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Коло наукових інтересів: розвиток музичної освіти на Єлисаветградщині.

УДК 378.147.091.3:781

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАСАДАХ ДИФЕРЕНЦІЙОВАНОГО ПІДХОДУ

Вікторія ЮРЧАК (Кіровоград)

Постановка проблеми. Одним із стратегічних завдань модернізації вітчизняної системи освіти є оновлення змісту професійної підготовки фахівців, відбір і структурування навчального й виховного матеріалу на засадах диференціації та інтеграції, а також забезпечення альтернативних можливостей для здобуття освіти відповідно до індивідуальних потреб і здібностей учнів та студентів. У цьому контексті актуальним є впровадження диференційованого підходу в навчально-виховний процес вищої школи, який

передбачає врахування індивідуальних особливостей і можливостей кожного студента. Це повною мірою стосується професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, оскільки на сьогодні в цій сфері існує суперечність між рівнем фахової довузівської підготовки вступників на мистецькі факультети педагогічних університетів та програмними вимогами з дисциплін історико-теоретичного, вокально-хорового й інструментально-виконавського