

## ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Клюєва С.В.

Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія  
Київського національного університету культури і мистецтв»

В статті окреслено завдання, які постають у професійній діяльності піаніста-концертмейстера. Визначено, що одним з основних критеріїв, які мають провідне значення для цієї форми виконавства, є психологічна готовність до неї. Наголошено, що концертмейстер повинен знаходити баланс між вмінням втілити потрібний художній образ, підтримкою соліста та можливістю відступити на другий план. Серед етапів роботи над музичним матеріалом виділено необхідність проведення його ретельного аналізу, створення плану розвитку драматургії, опрацювання музичного твору з солістом. Підкреслено, що вимоги, які постають перед піаністом-концертмейстером, є свідченням універсальності цієї професії та її провідного значення для розвитку музичної культури.

**Ключові слова:** піаніст-концертмейстер, музична культура, соліст, комунікація, виконавство.

**Постановка проблеми.** Неодмінною частиною підготовки виконавців, як інструменталістів, так і вокалістів є заняття з фаху. Під час занять, які передбачають освоєння ключових аспектів виконавської діяльності, музична комунікація відбувається не лише між викладачем та учнем. При роботі над музичним матеріалом, підготовкою його до концертного виступу не останню роль відіграє постать концертмейстера. Саме від його майстерності може залежати враження від виступу виконавця. Дослідження

особливостей концертмейстерської діяльності та окреслення проблемних аспектів, на які варто звернути увагу, є актуальним завданням. Зростання вимог до виконавців звісно ж впливає і на специфіку роботи концертмейстера. Відповідно, подібні питання вимагають перегляду задля виділення питань, на які варто звернути увагу при підготовці фахівців.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Історичний аспект дослідження діяльності піаніста-концертмейстера розроблений в працях ві-

тчизняних дослідників Т.Д. Грінченко, О.В. Короткової та Т.О. Молчанової. Розкриття теоретичних аспектів, пов'язаних з формуванням концертмейстерських умінь представлено в роботі І.В. Каленик. Питання роботи концертмейстера з вокалістами висвітлюється в статті Є.Ю. Краснощек.

**Виділення раніше не вирішених частин проблеми.** Вивчення історичних етапів та передумов становлення концертмейстерської діяльності є питанням, що вже неодноразово привертало дослідницьку увагу. Доцільність даної проблематики не викликає заперечень, адже знання того культурного контексту, в якому виник даний тип музичного виконавства сприятиме кращому розумінню його сутнісних рис. Проте звернення до теоретичних аспектів концертмейстерської діяльності піаністів, виділення проблем, що можливі під час музичної комунікації з солістами є малодослідженими в українському музикознавстві.

**Формулювання мети дослідження.** Метою статті є виокремлення ключових завдань, що постають під час професійної діяльності піаніста-концертмейстера. Їх актуалізація сприятиме формуванню уявлення стосовно вимог, які висуватимуться перед молодими фахівцями.

**Виклад основного матеріалу.** Концертмейстерська діяльність є важливою частиною виконавського процесу, процес її формування має давню історію, вивчення якої сприяє кращому усвідомленню її специфіки. Проте ставлення до акомпаніаторства було досить неоднозначним. Тривалий період воно сприймалось як дещо вторинне, по відношенню до виконавської діяльності соліста. Видатний композитор та виконавець Франсуа Куперен зазначав, що без акомпаніатора неможливо створити потрібне звучання твору, адже саме він створює фундамент, на якому «надбудовує» свій матеріал соліст, проте лише соліст привертає до себе увагу публіки. Варто зауважити, що ставлення до музичної гри, як до супроводу вокального виконавства мало давнє коріння.

Якщо звернутись до мистецтва первісної доби, то воно мало синкретичний характер і неможливо виділити певні компоненти, які мали більш чи менш важливе значення. Гра шамана, спів, певні рухи були невід'ємною частиною єдиного ритуалу. Проте в даний період не можна ще казати про наявність мистецтв у сучасному розумінні цього слова. Але вже за доби стародавніх цивілізацій виникає дещо інша тенденція. Так у античній Греції гра на музичному інструменті – лірі чи кіфарі – супроводжувала спів, причому вокальна музика сприймалась як та, що має більш важливе значення через свій зв'язок з вербальним текстом. Саме з цього періоду можна казати про те, що виникає тенденція сприймати суто інструментальну музику як ту, що має більш прикладний характер. Ця традиція існувала досить тривалий час, аж поки за доби Відродження починає виникати ряд інструментальних творів, які відстоюють право існувати музиці без підтримки слова.

Занурившись в історію музичного мистецтва відзначимо, що зазвичай музиканти поєднували різні форми діяльності – певні митці, відомі в наш час, насамперед, як композитори, були й віртуозними виконавцями, викладачами, керували ансамблем, що виконував створені ними різножанрові опуси. Розучувати музичний мате-

ріал з іншими виконавцями так само повинен був композитор. Тобто подібна синтетична за своєю сутністю музична практика сприяла тому, що не було потреби у виділенні окремого фахівця, який би лише супроводжував гру вокаліста чи іншого інструменталіста.

Разом з появою суто інструментальних жанрів набуває розвитку і такий масштабний вокально-інструментальний жанр як опера, внаслідок чого виникають передумови для формування фахівців, які здатні супроводжувати вокальне виконавство задля відпрацювання певних елементів співацької майстерності, в той час як концертний виступ буде відбуватись у супроводі інструментального ансамблю. Цю особливість відмічає вітчизняна дослідниця О. Короткова: «Інтенсивний розвиток оперного жанру, введення в концертний обіг творів для інструментальних ансамблів з голосом зумовили необхідність появи музикантів, що не тільки опанували прийоми гри на інструментах, але й здатні допомогти вокалістам або інструменталістам у виконанні їхнього сольного репертуару. Такий фахівець повинен уміти «з аркуша» скласти акомпанемент за цифрованим басом, знати вокальний та інструментальний репертуар; бути психологічно готовим залишатися на позиціях «завжди другого»» [3, с. 53]. Зауважимо, що вокалісти могли добре акомпанувати собі під час співу на клавішному інструменті – клавесині, згодом на фортепіано. Подібний «автоаккомпанемент» був достатньо зручним, адже знімав потребу у наявності ще одного виконавця, проте позбавляв можливості здійснювати певну театралізацію, додавати сценічні рухи під час виступу. Відповідно, все більше зростає вимога у появи музиканта, який буде супроводжувати спів та надавати можливості вокалісту проявити себе.

Необхідно відмітити той факт, що багато композиторів мали виконавців – солістів чи інструменталістів, які виступали разом з ними у ансамблі. Хоча подібна творча співпраця могла сприйматись як передумова виділення постаті піаніста-концертмейстера, проте все-таки передбачала наявність рівних умов для всіх музикантів. Досить цікавим є те, що після виділення виконавської діяльності, яка буде відокремлена від композиторської, найбільше створюються умови для концертмейстерської діяльності. Часом провідні композитори могли бути виконавцями-солістами та виконавцями-аккомпаніаторами. «Прикладом різноманітної виконавської діяльності на той час слугували саме видатні піаністи і композитори, що спеціалізувалися як у сольній грі, так і диригуванні, акомпануванні – М. Мусоргський, згадані вище брати Антон і Микола Рубінштейни, Ф. Blumenфельд; в Україні – М. Лисенко, Ф. Косенко, Ф. Надененко, В. Барвінський, Н. Нижанківський та ін. У двох іпостасях виступали й К. Станіслав О. Гольденвейзер, батько і син Генріх і Іванів Нейгаузи, С. Ріхтер та багато ін.» [5, с. 214].

Досягнення ансамблевого звучання, можливість розкрити усі потенційні можливості твору, допомогти солісту проявити власні виконавські здібності – все це вимоги, що покладаються на концертмейстера-піаніста. Подібна мета передбачає тонку співпрацю, взаєморозуміння, психологічну налаштованість на спільну гру. Відомий

досить цікавий факт, що видатний віолончеліст та диригент Мстислав Ростропович, який надзвичайно добре грав також і на фортепіано, ніколи не дозволяв своїй дружині – співачці Галіні Вишневській – виступати з іншим акомпаніатором. Якщо сольна гра, гра в дуєті зі Святославом Ріхтером, у тріо з Емілем Гілельсом і Леонідом Коганом розкривала світові Ростроповича як визначного виконавця на віолончелі, то саме творча співпраця з Вишневською продемонструвала його піаністичні здібності, про які широкий загальміг би і не здогадуватись.

Якщо казати про специфіку виконавської діяльності сьогодення, то її неможливо уявити без активної участі концертмейстера, який проводить попередню роботу над музичним твором з колективом чи солістами. Відзначимо, що сучасний виконавець-концертмейстер має володіти неабиякими здібностями, які б сприяли досягненню головного завдання – створення відповідної авторському задуму версії музичного твору. Причому якщо наявність технічної майстерності зазвичай не обговорюється в музикознавчій літературі, адже вона а ргіогі має бути атрибутом будь-якого виконавця, то особливої уваги заслуговує питання різноплановості та музичної освіченості. За рахунок появи різних стильових напрямків, технік композиції, виникає потреба добре розумітись на тих відмінностях, що становлять їх сутність. Перед вивченням твору необхідна кропітка аналітична робота, результатом якої стане дотичне авторському прочитання твору.

О. Короткова відмічає ті вимоги, які висуваються перед сучасним піаністом-концертмейстером, підкреслюючи важливість універсальності даного виконавця. «Акомпаніатор-концертмейстер високого рівня має бути всебічно розвинутою і 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, вміти не тільки переборювати естрадне хвилювання, але й допомогти в цьому партнерові» [3, с. 54]. Варто відмітити, що саме концертмейстер, на відміну від солістів-виконавців якнайбільше спрямовує власну діяльність на діалог, на досягнення порозуміння. Концертмейстерська практика вимагає розвинутої здатності до встановлення психологічної взаємодії, комунікації, діалогу, співпраці.

Попри те, що наявна певна упередженість стосовно вибору сольної форми виконавства в якості магістральної для кожного виконавця, відмітимо провідне значення фаху «концертмейстер». Т. Молчанова в своїх розробках апелює до необхідності позиціонування концертмейстерської діяльності в якості інтегрованого компонента музичної культури. «На сьогодні спільний виконавський процес вже неможливий без його участі – у сучасному часопросторі цей фах постає як складне інтегроване утворення в єдності всіх його структурних компонентів. Можна з упевненістю стверджувати, що у виконавській практиці сформувався фах піаніста-концертмейстера з іманентним комплексом професійних функцій і навичок, що є невід'ємною складовою музичної культури та потребує нагаль-

ного утвердження його паритетної ролі у спільному виконавському процесі» [5, с. 216].

Зауважимо, що саме концертмейстер виступає фахівцем, чия діяльність пов'язана з такими завданнями як режисура твору, тобто створенням загальної драматургії, певної концепції, інтерпретації. Кожне виконання твору пов'язане з його прочитанням, осмисленням, яке призводить до відтворення. Причому за рахунок того, що концертмейстер володіє значно більшим досвідом, аніж студент, саме від його майстерності буде залежати вплив, який здійснить виконаний твір на публіку. «Складність концертмейстерської діяльності зумовлюється її поліфункціональністю: концертмейстер створює власне трактування композиторського задуму, відбирає варіант найбільш вдалого звукового втілення цієї інтерпретації, доносить до слухачької аудиторії художній зміст музичного твору, захоплює і зацікавлює глядачів і слухачів своїм мистецтвом. Тобто він є одночасно і артистом, і режисером спільного із виконавцем дійства» [1, с. 11].

Принципова відмінність діяльності соліста (вокаліста, інструменталіста чи диригента) полягає у тому, що він, виконуючи твір під час занять, проробляючи кожну деталь здійснює це поступово, починаючи від початкової форми, коли наявні лише певні обриси майбутнього досконалого звучання. Проте концертмейстер зі свого боку має надавати відразу гарне, з технічної точки зору звучання, причому з перших занять бути здатним надати підтримку солістові. «Він має володіти особливими фазовими якостями, пов'язаними з необхідністю інтенціювати слухову та візуальну увагу на декілька об'єктів; виконуючи свою партію, бути у контакті з солістом або диригентом, орієнтувати на їхню гру чи жест; відчувати себе частиною цілого у виконавському дуєті з інструменталістом, «оркестром» – у театрі опери та балету» [6, с. 8].

Зауважимо, що хоча робота концертмейстера-піаніста пов'язана з рядом вмій та навичок, які є спільними при акомпануванні вокалістам чи інструменталістам (педагогічні, психологічні, творчі), проте є ряд специфічних аспектів, на які варто звернути увагу, в залежності від того, хто виконує соло. Так при роботі з вокалістами чи з хоровим колективом необхідне також знання основ вокалу, проблемних аспектів, які можуть виникнути та шляхів їх вирішення. Вокальна практика частіше пов'язана з транспонуванням музичного матеріалу, відомо багато випадків, коли одні й ті ж камерні твори, як-от романси існують у декількох редакціях, призначених для різних співацьких голосів. «Необхідними є знання основ вокалу, володіння навичками імпровізації, вміння швидко визначити гармонічну основу твору. Читання з листа також є дуже важливим моментом майстерності акомпаніатора, при цьому потрібний попередній перегляд змісту літературного тексту, розкриття змістовної сторони твору, знаходження кульмінації, вміння завчасно звернути увагу на зміну знаків, темпу. Концертмейстер повинен заздалегідь намітити план виконання і прийоми спрощення фактури» [2, с. 51]. Не варто забувати, що уся агогіка у партії фортепіано має бути підпорядкована тому, щоб якнайкраще відтворювалась вокальна партія – це і проблема дихання, і увага до високої та низької теситури. «Крім тем-

пових зрушень, заявлених в тексті композитором, робота зі співаком вимагає особливої уваги до моментів взяття дихання і руху в технічно складних для голосу фрагментах» [4, с. 5].

**Висновки та подальші перспективи.** Професійна діяльність піаніста-концертмейстера пов'язана з надзвичайно складними завданнями, що покладаються на даний тип виконавців. Важливу роль відіграє здатність не лише бути піаністом, здатним виконати твір будь-якого рівня складності, але й психологічна готовність. Концертмейстер повинен знаходити баланс між вмінням

втілити потрібний художній образ, підтримкою соліста та можливістю відступити на другий план. Задля створення інтерпретаційної версії музичного твору, яка б відповідала композиторському задуму, необхідно проводити кропітку аналітичну роботу над текстом, створювати план розвитку його драматургії, бути гнучким та вмінти віднаходити шляхи до порозуміння з солістом. Всі ці вимоги, що постають перед піаністом-концертмейстером, є свідченням універсальності цієї професії та її провідного значення в контексті музичної культури.

## Список літератури:

1. Грінченко Т.Д. Історія виникнення та становлення професії піаніст-концертмейстер / Т.Д. Грінченко // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – Випуск 48. – 2012. – <http://library.vspu.net/jspui/handle/123456789/1093>.
2. Каленик І.В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики / І.В. Каленик // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2013. – Вип. 2. – С. 50–54.
3. Короткова О.В. Деякі історичні аспекти становлення професії акомпаніатора-концертмейстера / Короткова О.В. // Молодий вчений. – 2017. – № 8. – С. 52–55.
4. Краснощек Е.Ю. Особенности работы концертмейстера с певческим голосом / Краснощек Е.Ю. // Научный взгляд. – 2017. – № 2(34). – С. 1–17.
5. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності / Т.О. Молчанова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2013. – Випуск 19(1). – С. 212–217.
6. Молчанова Т.О. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст» / Т.О. Молчанова // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – № 2. – С. 3–9.

**Клюева С.В.**

Отделенное подразделение «Николаевский филиал  
Киевского национального университета культуры и искусств»

## ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

### Аннотация

В статье обозначены задачи, возникающие в профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера. Определено, что одним из основных критериев, имеющих ведущее значение в этой форме исполнительства, является психологическая готовность к ней. Отмечено, что концертмейстер должен находить баланс между умением воплотить нужный художественный образ, поддержкой солиста и возможностью отступить на второй план. Среди этапов работы над музыкальным материалом выделена необходимость осуществления его тщательного анализа, создания плана развития драматургии, обработки музыкального произведения с солистом. Подчеркнуто, что требования, которые возникают перед пианистом-концертмейстером, являются свидетельствами универсальности этой профессии и ее ведущего значения для развития музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** пианист-концертмейстер, музыкальная культура, солист, коммуникация, исполнительство.

**Klyuyeva S.V.**

Separated Subdivision is the "Mykolaiv Branch  
of the Kyiv National University of Culture and Arts"

## THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF THE ACTIVITY OF THE PIANIST-CONCERTMASTER

### Summary

The article outlines the tasks arising in the professional activity of the pianist-concertmaster. It is determined that one of the main criteria that has a leading role in this form of performance is psychological readiness for it. It is noted that the concertmaster must find a balance between the ability to translate the desired artistic image, the support of the soloist and the opportunity to retreat to the background. Among the stages of work on music material is the need to implement his thorough analysis, creating a plan for the development of drama, the processing of musical work with the soloist. It is emphasized that the requirements that arise before a pianist-concertmaster are evidence of the versatility of this profession and its leading role in the development of musical culture.

**Keywords:** pianist-concertmaster, musical culture, soloist, communication, performance.