

Олена Переверзева  
Olena Pereverzieva

## ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОМУ ТА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОМУ РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

### PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE CONCERTMASTER'S PROFESSIONAL ACTIVITY IN GENERAL CULTURAL AND MUSIC- AESTHETIC DEVELOPMENT OF THE FUTURE TEACHER OF MUSICAL ART

*Статтю присвячено аналізу професійної діяльності концертмейстера в системі закладів вищої освіти. У статті досліджується важливий аспект професійної діяльності концертмейстера, який пред'являє до нього високі вимоги і накладає на нього певну відповідальність. Розглядаються форми участі концертмейстера в загальнокультурному і музично-естетичному розвитку студентів. Визначається роль концертмейстера і його загальнокультурологічна допомога студентам і викладачам на заняттях із виконавських дисциплін.*

**Ключові слова:** концертмейстер, професійна діяльність, музичне мистецтво, культура, естетичний розвиток.

Концертмейстер і акомпаніатор – найпоширеніша професія серед піаністів, однак концертмейстерське мистецтво дається далеко не всім піаністам. Воно вимагає високої музичної майстерності, художньої культури та особливого покликання. Дослідження проблеми професійної діяльності концертмейстера в закладах вищої освіти має теоретичне і практичне значення та заслуговує на особливу увагу, тому що вона сприяє загальнокультурному та музично-естетичному розвитку студентів на заняттях з виконавських дисциплін.

Тема статті безпосередньо пов'язана з загальною проблематикою роботи кафедри хорового диригування. Концертмейстерська діяльність, акомпанування взагалі є необхідними атрибутами хорових кафедр, оскільки це практично входить у повсякденну роботу кожного викладача. І ті напрями концертмейстерської діяльності, які розглядаються у нашій роботі, значно розширюють діапазон професійних інтересів концертмейстерів, розкривають нові можливості в роботі зі студентами на заняттях з виконавських дисциплін.

Мистецтву акомпанементу і питанням концертмейстерської діяльності присвячені дослідження Н. Крючкова “Искусство аккомпанементу как предмет обучения”, А. Люблінського “Теория и практика аккомпанементу”, Є. Шендеровича “В концертмейстерском классе” [7]. Ці автори детально висвітлюють важливі для концертмейстера методичні аспекти роботи над музичним твором. Багато цінного матеріалу, зокрема практичних порад концертмейстерам, міститься у відомій книзі Джеральда Мура “Певец и аккомпаниатор” [4].

Корисні рекомендації концертмейстерам, що працюють з вокалістами, і докладний виконавський аналіз вокальних творів видатних композиторів є в статтях Л. Живова, Т. Чернишовой, Є. Кубанцевої [2], І. Радіної [6]. Ці автори у працях допомагають роботі молодого концертмейстера над втіленням художніх образів музичних творів, дають можливі варіанти їх виконавських трактувань. Над концертмейстерством у класі струнних смичкових інструментів працюють Є. Шендерович [7], С. Уриваєва, Г. Брикіна. Специфіка діяльності концертмейстера в

роботі з хором майже не висвітлена в літературі, окрім статей А. Осипової [5], О. Абрамової [1], Т. Стрельцової, Є. Кубанцевої [3]. Наукові і методичні роботи, які цілеспрямовано присвячені діяльності концертмейстера у закладах вищої освіти на заняттях з виконавських дисциплін нам невідомі.

*Мета статті* – дослідити та обґрунтувати необхідність певних змін і доповнень у професійній підготовці концертмейстерів та виявити можливі шляхи вдосконалення процесу професійної підготовки концертмейстерів у спеціальних освітніх закладах.

Музичне мистецтво споконвіку було і залишається мистецтвом багатоскладовим. Неможливо уявити його без постійної підтримки літератури, живопису, танцювального мистецтва і, навіть, архітектури. Своєрідність роботи концертмейстера у суміжних видах мистецтва обумовлюється специфікою цих мистецтв і методикою їх викладання. Тому, щоб гарантувати плідність та ефективність роботи концертмейстера в окреслених галузях, необхідно доповнити його професійну підготовку загальним знанням про інші види мистецтва і глибоким ознайомленням його з методикою викладання кожного з цих мистецтв.

Без розуміння цієї єдності ані створення, ані відтворення-сприйняття музики практично стають неповноцінними. Але в педагогіці такого підходу до музики не передбачає жоден з чинних навчальних планів. Прогресивна диференціація людської діяльності призвела до появи так званих “вузьких” фахівців, які можуть досить добре знати свою конкретну ланку роботи, проте взагалі не уявляють усю сферу обраної діяльності, і тому не завжди мають змогу реально оцінити своє місце у такій сфері.

Якщо звернутися до історії даного питання, то можна відзначити, як багато десятиріччя поняття “концертмейстер” позначало музиканта, що керував оркестром, потім групою інструментів в оркестрі. У 19 столітті кінцевою метою всіх консерваторських класів була підготовка випускників – так званих вільних художників – до різноманітної практичної діяльності у сфері музики. Зразком тут служили різнобічні творчі спрямування видатних піаністів, рівною мірою підготованих до творчої праці в галузі сольного та ансамблевого виконання, концертування з оркестром, диригування, акомпанування співакам та інструменталістам. Яскравими прикладами цього може вважатися діяльність братів Рубінштейнів, М. Мусоргського, В. Сафонова, Ф. Blumenфельда. Великі піаністи К. Ігумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, Г. Гінзбург і багато інших уважали корисним періодично з'являтися на концертній естраді в ролі акомпаніаторів-ансамблістів. Видатний англійський піаніст Джеральд Мур довгі часи був акомпаніатором таких визнаних майстрів, як Д. Фішер-Діскау, Е. Шварцкопф, І. Менухін.

З часом історично об'єктивні процеси обумовили тенденцію вузької спеціалізації. У середніх і вищих музичних закладах відкрилися спеціальні класи концертмейстерської майстерності. Це помітно позначилося на розділенні сольної та ансамблевої діяльності піаністів. З'явилась можливість досягти вражаючих результатів не тільки в сольному, але і в ансамблевому, зокрема, акомпаніаторському мистецтві. Доказ тому – видатна творча практика чудових піаністів-концертмейстерів М. Біхтера, С. Давидової, М. Карандашової, А. Єрохіна, В. Ямпольського, Є. Шендеровича, В. Чачави та ін.

Концертмейстерство як окремих вид виконання з'явилося в другій половині ХІХ століття, коли велика кількість романтичної камерно-інструментальної і пісенно-романсової лірики створила необхідність в особливому умінні акомпанувати солісту. Цьому також сприяло збільшення кількості концертних залів, оперних театрів, музичних навчальних закладів. У той час концертмейстери, як правило, були “широкого профілю” і вміли виконувати багато різних функцій: грали з листа хорові і симфонічні партитури, читали в різних ключах, транспонували фортепіанні партії на будь-які інтервали тощо. (До речі, така багатопрофільність взагалі була невід'ємною рисою музикантів ХVІІІ століття).

З часом ця універсальність поступово втрачалася. Це було пов'язано з усе більшою диференціацією музичних спеціальностей, технічним ускладненням і зростанням кількості

творів, написаних у кожному жанрі. Відповідно до цих умов концертмейстери також стали спеціалізуватися для роботи з певними виконавцями.

Цікаво, що сьогодні термін “концертмейстер” частіше використовується в контексті фортепіанної методичної літератури. Термін же “акомпаніатор” у методичній літературі найчастіше адресують музикантам-народникам, перш за все, баяністам. Музична енциклопедія взагалі не дає поняття “акомпаніатор”. У ній є поняття “акомпанемент” і “концертмейстер”. Тенденція до синонімії двох термінів спостерігається в роботах піаністів-практиків. Так В. Чачава в передмові до книги про Дж.Мура пише: “Звичайно акомпаніатор є і концертмейстером в строгому значенні цього слова – він не тільки виконує твір зі співаком, але і працює з солістом на попередніх репетиціях” [7, с. 3].

Робота концертмейстера у закладі вищої освіти пов'язана, частіше за все, з виконанням великої кількості фрагментів тих чи інших музичних творів, іноді – достатньо значних за своїми масштабами, зі складною внутрішньою структурою і багатоплановим змістом. Студенти, які працюють над цими фрагментами, дуже рідко знають такі твори загалом і не часто мають змогу звернутися до першоджерела, тобто продивитись клавір або партитуру, щоб оглянути їх у повному обсязі. Відсутність таких знань ускладнює для них процес уходження у внутрішній світ твору, його емоційну атмосферу та ідейну спрямованість. Якщо не звертати уваги на цей момент роботи, загальна підготовка виконавців (вокалістів, і особливо – диригентів) може стати вкрай односторонньою, поверховою, спрямованою лише на технічні аспекти вокалізації. Отже, відсутність необхідної естетичної і загальнокультурної підготовки має бути певним чином компенсована.

У вітчизняній педагогіці ще з ХІХ століття склалася дуже цікава традиція: компенсувальну роль “за замовченням” брав на себе піаніст-концертмейстер. Звичайно, роль педагога при цьому не зменшується, але в нього залишається багато інших завдань, і така активна допомога з боку концертмейстера стає вкрай доречною і навіть необхідною. Окрім того, піаністи в процесі свого професійного зростання мають можливість практично ознайомитися з таким широким колом різноманітної музики, що їхня загальнохудожня культура і професійна ерудиція стають об'єктивно вищими, ніж, наприклад, у тих же диригентів або вокалістів. Тому їм легше охоплювати той “ореол думок” (Асаф'єв), який тягнеться за кожним із серйозних музичних творів, і вони мають змогу швидше поповнювати або відновлювати власні знання. Наявність таких знань викликає в них природне бажання поділитися з іншими, зручніше за все зробити це з тими учнями або студентами, з якими концертмейстер безпосередньо працює. Таким чином, концертмейстери, особливо ті, що в силу специфіки своєї роботи значну частину робочого часу проводять без прямої участі педагога, стають для студентів проміжною ланкою між нотним текстом фрагмента і загальною концепцією першоджерела, яка пов'язує технічні етапи роботи з високим мистецтвом і полегшує студентам підготовку до реальних умов концертного виступу. Щоправда, така функція пред'являє до концертмейстера дуже високі вимоги і накладає на нього певну відповідальність. Підкреслимо, що все це не зазначається у переліку прямих, безпосередніх обов'язків концертмейстера, і виконується “на громадських засадах”, нібито за власним бажанням самого концертмейстера.

Найбільш повно цей принцип розподілення праці між педагогом та концертмейстером прослідковується в класах спеціального вокалу; теж саме – меншою мірою – має місце в класах струнних смичкових інструментів (скрипка, альт, віолончель). Узагальнюючи це спостереження, можна сказати, що взагалі роль концертмейстера і його загально-культурологічна допомога більш за все відчуються там, де самий процес виконавства вимагає обов'язкової присутності концертмейстера. Певною мірою це стосується також ансамблевого виконавства і моментів підготовки будь-яких солістів до виступу з оркестром.

Особливою рисою професійної ерудиції саме концертмейстерів є їхній досвід особистої роботи над тими чи іншими творами з різними виконавцями – різними за віком, за національною або регіональною виконавською школою, за особистою своєрідністю темпераменту, відчуття твору та його загальної трактовки. В процесі такої роботи концертмейстер усвідомлює

можливості варіативної трактовки творів, знайомиться з різними підходами до подолання тих чи інших труднощів технічного порядку, запам'ятовує окремі ефективні виконавські прийоми, що складають характерну “родзинку” творчої манери того чи іншого виконавця. Спираючись на подібні ресурси своєї пам'яті, концертмейстер може розкрити перед учнями історичну панораму сценічного життя певного твору, показати їм сутність виконавських традицій та яскраві приклади виходу за межі таких традиційних уявлень. Зустрічі з такою живою пам'яттю мають величезне значення для творчого становлення молодих виконавців, стимулюють їхні творчі імпульси, стають на деякий час високими зразками, своєрідними еталонами виконавської творчості.

Звичайно, такі широкі знання і конкретна музично-слухова ерудиція не приходять самі собою – вони складаються поступово і досить повільно в процесі багаторічної педагогічної праці. Майже обов'язковим чинником такого розвитку вважається чинник великого міста, тобто загальнокультурний вплив музичного життя великого культурного центру. У невеличких містах такий процес здійснюється набагато складніше, оскільки культурне життя у таких містах не забезпечує інтенсивних контактів педагогічної спільноти з високими зразками живого виконавства. Зазвичай педагог чи концертмейстер, які сумлінно ставляться до своєї роботи, намагаються компенсувати таку недостатність живих естетичних вражень за рахунок активного самовдосконалення (читання книжок та періодики, перегляд за інструментом великих обсягів нотного матеріалу, прослуховування музичних творів в інтернеті тощо). За останні роки сформувався неосяжний за розміром масив найрізноманітнішої інформації, в тому числі і художньо-естетичного плану (маємо на увазі інтернет і взагалі весь комплекс сучасних комп'ютерних технологій). Певною мірою це дійсно компенсує бідність культурного життя маленьких міст і взагалі усуває самі поняття “провінція” і “провінціальність”, хоча безпосередніх живих контактів, звичайно, не замінює.

Концертмейстер у сфері музичної діяльності – дуже поширена, можна сказати, масова професія. Однак, як не дивно, саме така спеціалізація у переліку підготовки молодих фахівців практично відсутня. До концертмейстерської роботи залучаються будь-які музиканти з загальним рівнем професійно виконавської підготовки. Чи всі вони здатні відповідати високим умовам такої складної і своєрідної професії – питання майже риторичне.

На сьогодні необхідність окремої, цілеспрямованої підготовки концертмейстерів відчувається дуже чітко і конкретно. Можна передбачити, що найближчим часом така спеціалізація з'явиться в планах спеціальних освітніх закладів. Цілком імовірно, що програми такої підготовки будуть насичені великою кількістю різноманітних практик, від акомпанування солісту – до виступів у складі різних колективів і супроводжування взагалі не музичних концертних номерів (художнє читання, супровід інсценування, фрагменти циркових вистав тощо). Це дійсно потрібно і повинно бути. Але виникає певне побоювання, що розвиток професійної ерудиції і накопичування якомога більшого фонду власних художньо-естетичних уявлень знову можуть залишитися поза межами уваги укладачів і розробників навчальних планів.

Звернемось до відомого висловлення Г. М.Когана, який справедливо вказує на те, що в основі будь-якої культури завжди лежить культура сприйняття. Там, де вона не розвинута або втрачена, немає і не може бути ніякої культури. Де не вміють читати – не вміють писати, де не вміють слухати – не вміють грати.

Отже, в процесі планування програми спеціальної підготовки концертмейстерів необхідно передбачити дуже серйозний момент: розвиток культури музично-аналітичного сприйняття музики і формування професійної слухової ерудиції, достатньо великої за обсягом і жанровим складом. Підкреслюємо, що для цього недостатньо одного “чергового” лекційного курсу. Музика – мистецтво, яке розгортається у часі, і тому навіть одноразове сприйняття серйозного музичного твору потребує для себе певного ліміту часових витрат. У свою чергу, розвиток музично-аналітичного мислення вимагає неодноразового звертання до тих самих музичних творів, і це теж необхідно передбачити. Звичайно, лекційний курс також є необхідним,

оскільки неминуче виникне потреба обговорювати і мовно відпрацьовувати певні розумові дії, спрямовувати і корегувати аналіз музичних творів, обговорювати і оцінювати результати студентських зусиль. Але “левова частка” роботи і часових витрат повинна, все ж таки, приділятися постійному, інтенсивному сприйманню музики в будь-яких її формах. Тільки таким шляхом можуть бути закладені фундаментальні основи тієї високої ерудиції, про яку було сказано вище. І тільки за цих умов молодий фахівець отримує можливість у подальшій своїй роботі піднятися до рівня майстра, справжнього митця у своїй справі.

#### Список використаних джерел

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. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. 2001. № 2. С. 38-40.
3. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. 2001. № 5. С. 72-75.
4. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / Перевод с англ. Предисловие В. И. Чачавы. М. : “Радуга”, 1987. 432 с.
5. Осипова А. С. О специфике работы концертмейстера в классе хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов (февр. 1998 г.) / Тамбовск. гос. ун-т. Отв. ред. Б. С. Гейко. Тамбов : Изд-во ТГУ, 1998. С. 65-66.
6. Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 73-83.
7. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М. : Музыка, 1996. 207 с.

*The article is devoted to the analysis of the concertmaster's professional activity in the higher education institutions system. The article examines an important aspect of the concertmaster's professional activity, which imposes high demands and certain responsibility on him. The forms of the concertmaster's participation in general cultural and musical-aesthetic development of students are considered. The role of the concertmaster and his general cultural help to students and teachers in classes on performing disciplines is determined.*

*The concertmaster's work in an educational institution is associated with the performance of a large number of certain musical work's fragments, sometimes – sufficiently large in scale, with a complex internal structure and multifaceted content. Students, who work on these fragments rarely know such works in general and often do not have the opportunity to refer to the original source, that is to look at the claviers or score in order to view them in full. The lack of such knowledge makes it difficult for them to enter the inner world of the work, his emotional atmosphere and ideological orientation. Concertmasters, especially those who, due to their specifics of work, spend a significant part of their work time without direct participation of the teacher, become for students an intermediate link between the musical text of the fragment and the general concept of the primary source, which links the technical stages of work with high art and makes it easier for students to prepare for the real conditions of a concert performance.*

*The special feature of the concertmaster's professional erudition is his dedication to personal work on those or other works with different performers – different in age, at the national or regional performing school, in the personal peculiarity of temperament, the sensation of the work and its general interpretation. In the process of such work, the concertmaster understands the possibilities of work's variational treatment, gets acquainted with different approaches to overcoming certain difficulties of the technical order, memorizes some effective performance techniques, which constitute the artist's creative manner.*

**Key words:** concertmaster, professional activity, musical art, culture, aesthetic development.