

ЗАТВЕРДЖЕНО

Директор Державного науково-методичного центру
змісту культурно-мистецької освіти



М. М. Бриль

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

РОЛЬ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТА-ДИРИГЕНТА

Методичні рекомендації
для мистецьких закладів фахової передвищої освіти

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
спеціалізація «Народне інструментальне мистецтво»

Укладачі:

Бойко О. А.

викладач ЦК «Народних інструментів» КЗ «Харківський вищий коледж мистецтв», спеціаліст вищої категорії

Холодна М. В.

концертмейстер, викладач ЦК «Народних інструментів» КЗ «Харківський вищий коледж мистецтв», концертмейстер вищої категорії, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Рецензенти:

Разон І. В.

голова ЦК фортепіано КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені М. Заньковецької» Чернігівської обласної ради, викладач-методист

Скляр О. В.

голова ЦК викладачів фортепіано та концертмейстерського класу Гадяцького коледжу культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського, викладач-методист

Відповідальний за випуск: **Ю. Г. Бець**

Рекомендовано методичною радою
КЗ «Харківський вищий коледж мистецтв»
(протокол №5 від 27.06.2019 р.)

© Бойко О. А., Холодна М. В., 2019 р.
© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2019 р.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 4 |
| I.ЗАГАЛЬНІ УМІННЯ І НАВИКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА..... | 6 |
| II. СПЕЦИФІКА РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИГУВАННЯ..... | 9 |
| 2.1. Значення тембрового слуху у роботі концертмейстера..... | 12 |
| 2.2. Особливості відтворення звучання оркестрових інструментів на фортепіано..... | 16 |
| 2.3. Подолання піаністичних складнощів при читанні з листа в класі диригування | 23 |
| 2.4. Специфіка виконання оперної та симфонічної музики на фортепіано | 26 |
| III. СИСТЕМА ВЗАЄМОВІДНОСИН КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА СТУДЕНТА-ДИРИГЕНТА | 28 |
| ВИСНОВКИ..... | 30 |
| РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА..... | 31 |

ВСТУП

«Навчитися добре акомпанувати не менш складно,
ніж навчитися добре грати на роялі»

Є. Шендерович

Важливим різновидом діяльності будь-якого піаніста є концертмейстерська робота, яка користується найбільшим попитом в музично-педагогічній практиці. Робота піаніста в класі оркестрового диригування є однією із найважчих, відповідальних і, разом з тим, найбільш цікавих сфер діяльності. Зазначена професія часто трактується як другорядно-супроводжуюча, тому дослідження її особливостей залишаються найменш вивченою галуззю музичної науки. Зазначимо, що роль концертмейстера в класі диригування частково розкривається в працях С. Казачкова, І. Мусіна, О. Васильєвої, Т. Молчанової. Однак, детального вивчення сфера концертмейстера оркестрового класу ще не отримала. З цих позицій, актуалізується **мета** пропонованої розробки – обґрунтування провідного значення роботи піаніста-концертмейстера у формуванні навичок диригування оркестром у студентів вищих навчальних закладів I–II рівнів акредитації.

Професія диригента по праву вважається складним і багатогранним творчим процесом. Керування колективом передбачає широкий комплекс диригентської майстерності, яка включає володіння технікою рук, корпусу, голови, мімікою, диханням. Формування особистості диригента найперше залежить від його природних здібностей, проте досягти професійного рівня початківцю багато в чому допомагають викладач та концертмейстер.

В процесі навчання диригента можна виділити три складові: робота в класі, домашні заняття і робота з оркестром. І в класі, і вдома диригент не має вільного доступу до свого інструменту (тобто оркестру), але якщо в домашніх заняттях він може лише керувати уявними виконавцями, то у класі роль оркестру виконує піаніст-концертмейстер. Тож

піаністам-концертмейстерам належить надзвичайно важлива роль у класній роботі та у виконавській практиці студентів-диригентів.

В пропорованих методичних рекомендаціях висвітлено деякі аспекти роботи піаніста-концертмейстера в класі оркестрового диригування, зокрема специфіка відтворення звучання оркестрових інструментів на фортепіано, сутність розвитку тембрального слуху, особливості виконання оперної та симфонічної музики, складнощі при читанні з листа, педагогічна функція піаніста-концертмейстера у роботі зі студентом-диригентом.

Представлені методичні рекомендації призначені для піаністів-концертмейстерів навчальної дисципліни «Диригування та читання партитур» та студентів, які опановують майстерність диригента оркестру народних інструментів у вищих мистецьких навчальних закладах I–II рівнів акредитації. Пропорована робота має практичне значення для формування у студентів розуміння необхідності занять з концертмейстером, без яких неможливе формування їх професійних навичок. Поза тим, робота сприяє поглибленню теоретичних знань піаністів щодо техніки імітації інструментального звучання на фортепіано та методів спрощення фактури під час гри оперних клавирів та симфонічних партитур, методики занять із диригентами-початківцями.

Робота складається зі вступу, трьох розділів та висновків. У першому розділі розглядаються загальні уміння і навички, необхідні для концертмейстерської роботи. У другому розділі досліджується специфіка роботи піаніста-концертмейстера у класі оркестрового диригування. У третьому розділі розкривається система взаємовідносин концертмейстера та студента-диригента. Наприкінці розробки містяться висновки та список рекомендованої літератури.

I.ЗАГАЛЬНІ УМІННЯ І НАВИКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Слово «концертмейстер» в перекладі з німецької мови означає «майстер концерту». Це не лише головний музикант оркестру, але й піаніст-акомпаніатор, який допомагає виконавцям-солістам при вивченні партій та супроводжує їх гру на концертних виступах. Таким чином, концертмейстер виконує також і педагогічну функцію. Тож піаніст-акомпаніатор повинен знати особливості та технічні можливості інструментів чи голосів, специфіку їх звучання, класифікацію, діапазон; володіти термінологією. Також, концертмейстер має розуміти форму, зміст, стиль музичного твору; а його майстерність дозволяє грати відповідно до особливостей певного інструменту чи голосу (відтворювати близько до оригінального звучання тембр, силу звуку, штрихи та артикуляцію), читати з аркушу, транспонувати, уміти грати хорові партитури, грати за рукою диригента.

Найбільш влучним, на нашу думку, є поняття «концертмейстер» Т. Молчанової: «Концертмейстером називаємо піаніста, який працює у дуєті з вокалістом, будь-яким інструменталістом, також у хореографії, хорових та оперно-симфонічних класах, у театрі опери та балету, допомагає їм, володіючи знаннями фахової специфіки того чи іншого соліста, вмінням контролювати якість їх виконання, розумінням причин виникнення помилок під час виконання твору та спрямовуючи на правильний шлях їх виправлення, виступає психологом у певних концертних і конкурсних ситуаціях» [16, с. 115].

Таким чином, концертмейстерське мистецтво є невід'ємною частиною як музичного виконавства, так і мистецької освіти. Даний вид діяльності належить до музичної педагогіки, оскільки концертмейстер повинен вміти здійснювати при необхідності педагогічні функції.

Специфіка роботи концертмейстера вимагає від піаніста застосування різносторонніх знань і умінь з курсів гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної та хорової літератури, педагогіки тощо.

Специфіка роботи концертмейстера полягає в умінні поєднувати слухову та візуальну уяву, володіти власною партією, відчувати соліста та розуміти жести диригента.

Концертмейстер повинен досконало володіти технікою штрихів. В основі їх виконання лежить звук (атака, ведення, зняття) та поєднання його з іншими. Піаніст при виборі штриха повинен пам'ятати про специфіку видобування звуку на сольному інструменті, про тіло, яке звучить (металева пластина, струна), про засіб, яким цей звук видобувається (палець, медіатор, повітря). Лише тоді концертмейстер зможе застосувати ідентичний штрих для досягнення ансамблевого звучання. Влучним є спостереження Л. Дячук-Ставицького про те, що «культура звуковидобування досягається з розвитком тембрального слуху та уяви, коли виконавець може почути те, що повинно звучати, тобто мати певні слухові заготовки» [9, с. 13].

Крім того, концертмейстер має володіти низкою професійних психологічних якостей. Зокрема, його увага повинна бути багатокомпонентною, оскільки постійно виникає необхідність її розподілу не тільки між двома власними руками, але й спостерігати за диригентом (солістом); потрібно постійно дотримуватися звукового балансу, слідкувати за звуковеденням у соліста, контролювати єдність втілення художнього задуму між солістом і концертмейстером. Також треба стежити за тим, що і як роблять пальці, як використовується педаль тощо. Така напруга уваги потребує величезної витрати фізичних і душевних сил.

Воля і самоконтроль – якості, також вкрай необхідні концертмейстеру. При виникненні будь-яких несподіваних ситуацій під час концертного виступу він повинен твердо пам'ятати, що ні зупинятися, ні поправляти свої помилки неприпустимо, як і висловлювати своє невдоволення мімікою або жестом.

Тож підсумуємо основні знання і навички, якими повинен володіти професійний концертмейстер:

- 1) вміння читати з аркушу фортепіанну партію будь-якої складності;
- 2) вправність у транспонуванні вокальної партії або певного інструменту симфонічного оркестру;
- 3) володіння навичками гри в ансамблі;
- 4) розуміння основ диригентської техніки;
- 5) мобільність, активна реакція;
- 6) знання історії музичної культури, образотворчого мистецтва та літератури, щоб вірно відобразити стиль і образну побудову виконуваних творів.

Концертмейстерам необхідно накопичити великий музичний репертуар, щоб відчувати музику різних стилів та композиторів. Професійний концертмейстер проявляє надзвичайний інтерес до пізнання сучасної маловідомої музики, розширення репертуару, слухання творів у запису та на концертах. Концертмейстер не повинен втрачати нагоду практично оволодіти різними жанрами музичного мистецтва, намагаючись розширити свій досвід і зрозуміти специфіку виконання кожного жанрового різновиду.

Слід зазначити, що в діяльності концертмейстера об'єднуються педагогічні, психологічні та творчі функції. Успішне опанування навичками диригування в більшій мірі залежить від викладача, але й концертмейстер бере активну участь у навчальному процесі, адже його майстерність і натхнення майже завжди впливає на якість навчання соліста (диригента).

II. СПЕЦИФІКА РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

З-поміж усіх видів концертмейстерської роботи саме фах концертмейстера класу хорового та оркестрового диригування є найбільш складним, відповідальним та, водночас, цікавим видом діяльності. Адже в даному випадку піаніст виступає прообразом майбутнього симфонічного або народного оркестру, до роботи з яким готується студент-диригент. Різноманітний та постійно змінюваний репертуар класу диригування висуває підвищені вимоги до здатності піаніста-концертмейстера грати складні твори з листа, а на другу-третю репетицію виконувати все в досконалому звучанні. Такі вимоги неодмінно потребують мобільності та психологічної витримки.

Є. Шендерович зазначає, що діяльність сучасного концертмейстера включає в себе дві функції: виконавську і педагогічну [24, с. 86]. Дослідник констатує, що концертмейстер повинен володіти не меншим музичним потенціалом, ніж будь-який інший діяч виконавського мистецтва. Показово, що така багатогранність діяльності споріднює його з диригентом. Підтвердженням цієї думки є цитата Є. Шендеровича: «Кожен акомпаніатор повинен бути трішки диригентом і кожен диригент – акомпаніатором» [24, с. 88]. Д. Варламов та О. Коробова також влучно зазначають, що робота диригента і концертмейстера має багато спільних рис. Головна з них полягає в здатності організувати часовий процес ансамблевого виконавства [4].

В свою чергу Н. Горошко пише про значення концертмейстера як диригента і режисера. При цьому режисерська специфіка цієї професії, на думку дослідника, визначається умінням «передати в концентрованій формі динаміку подій, що відбуваються в тексті» [6, с. 26].

На думку Д. Варламова та О. Коробової будь-який концертмейстер виконує два види функцій: художні (інтерпретаційна, виконавська, супроводжуюча) та педагогічні (виховна, освітня, психологічна). Крім того, слід сказати про пізнавальну функцію концертмейстерського мистецтва, яка

пов'язана із самовдосконаленням і саморозвитком спеціаліста (адже піаніст-концертмейстер повинен досконало володіти знаннями різних сфер музичного мистецтва – специфіка різних співочих голосів, особливості гри на інструментах, оперна партитура тощо).

Одним з головних чинників, що відрізняють концертмейстера оркестрового класу від піаністів, акомпануючих солістам, є те, що йому необхідно постійно стежити за жестами диригента під час виконання. Як наслідок, він має професійно володіти низкою специфічних умінь, зокрема вміти читати симфонічну партитуру та виконувати її переклад для одного (двох) фортепіано. Концертмейстер повинен бути знайомий зі специфікою диригентської техніки, грати «по руці» диригента, розуміти значення понять «ауфтакт», «падіння», «відбиття», «точка», «зняття звуку», розрізняти жести, що зображують штрихи і динамічні відтінки, знати диригентські схеми, що відповідають простим і складним розмірами. Крім того, варто стежити за рукою диригента в частинах раптових змін темпу, які можна відчутти за диригентським ауфтактом до наступного темпу. До того ж Т. Молчанова зазначає, що «структура диригентських рухів складається з двох груп: перша – тактування...., друга – технічні прийоми, що вирішують питання ауфтактів, фермат, різних *subito*, зняття звуку тощо» [16, с 88].

Зазвичай утримувати диригентські жести концертмейстерові допомагає периферійний зір. Тому важливо вказати на необхідність розвитку концертмейстером розосередженої уваги, яка дозволяє одночасно охопити нотний текст і диригентський жест, чути звучання власної партитури та контролювати виразність свого виконання з прагненням до максимального збереження авторських ремарок щодо темпу, артикуляції, динаміки, фразування, оркестрової (чи хорової) наповненості звучання.

Перед виконанням оркестрового твору піаніст-концертмейстер повинен ретельно розібрати його будову, уявити темброве забарвлення кожної партії, стилістичні особливості оркестрової партитури, художньо-образну сферу, метроритм, усвідомити функцію кожної партії (підголосок, контрапункт,

акомпанемент і т. д.), підібрати найбільш зручну аплікатуру тощо. В результаті підготовчої роботи, піаніст повинен яскраво підкреслювати вступи інструментів чи голосів та чітко закінчувати звучання цілого оркестру чи окремої групи інструментів, точно витримувати паузи та фермати. Слід постійно пам'ятати про те, що партитуру потрібно грати так, щоб максимально наблизити звучання фортепіано до оркестрової звучності.

Тож результат виконання оркестрового твору залежить не лише від теоретичних знань концертмейстера, але й від детального опрацювання ним всіх партій. Аналіз музики та індивідуальні пошуки в роботі сприяють професійному розвитку молодого музиканта.

Коротко охарактеризуємо деякі компоненти роботи концертмейстера класу диригування.

Вміння «грати за рукою» диригента передбачає розуміння того, що жести є засобом втілення музичного розвитку твору. Характер жестів диригента відповідає характеру твору, темпу, штрихам, атаці звуку. Важливим у роботі концертмейстера є розуміння показу диригентом вступу (ауфтакт і «точки»). Жест ауфтакту припадає на ту долю такту, що передує долі вступу.

Т. Молчанова влучно зазначає, що у диригентській практиці існує не лише показ початку звучання, а й його зняття (закінчення), коли звучання припиняється у момент паузи [16]. Наприклад, у тридольному розмірі, відрахувавши першу-другу долі останнього такту, рука диригента зупиняється на третій долі жестом у вигляді кривої або ж малої петлі. Чим яскравішою динамікою завершується звучання твору, тим більшим є цей жест.

Існують також «міждольні» ауфтаки, за рахунок яких можна поступово змінювати темп, динаміку, або показувати структуру долі. Концертмейстер, в свою чергу, також має точно реагувати на цей жест диригента.

Практика показує, що піаніст-концертмейстер подекуди мусить займатися й організаційною роботою та психологічною підготовкою студента до концертного виступу. Слід зазначити, що під час репетицій, а також в умовах концертного виступу (на залах, екзаменах) внаслідок психологічного і візуального контакту з диригентом початківцем (менш досвідченим солістом) піаніст-концертмейстер передає йому частину власного художнього та артистичного досвіду. Як наслідок, відбувається професійне становлення студента.

Таким чином, в результаті практичних спостережень можна відмітити безумовну поліфункціональність концертмейстерської діяльності. Таким чином, назвемо основні фахові чинники, котрі забезпечують роботу концертмейстера класу оркестрового (оперно-симфонічного, хорового) диригування:

- читати партитуру та виконувати її переклад для одного-двох фортепіано;
- бути обізнаним зі специфікою диригентської техніки: розуміти диригентський жест та ауфтакт;
- орієнтуватися у поняттях: «фермата», «точка», «зняття звуку», «зняття звучання оркестру або певної партії»;
- розуміти жести, які відтворюють штрихи та відтінки, диригентські схеми;
- вміти грати «за рукою» диригента; якнайбільш наближено відтворювати звучання оркестру, використовуючи при цьому відповідний набір тембральних, динамічних, штрихових можливостей фортепіано.

2.1. Значення розвиненого тембрового слуху

Як відомо, тембровий слух – один із найважливіших компонентів слухового розвитку музиканта. Тембр – складова комплексу виконавських виражальних засобів, до яких входять: звуковисотна інтонація, динаміка,

тембр, ритм, штрихи, утворюючи цілісність оркестрової звучності. Також тембр є одним із найнеобхідніших компонентів драматургії твору та розвитку музичної форми. Він є носієм характерних смислових ліній партитури. Як засіб музичної драматургії, тембр використовується композиторами для розширення образної сфери та перебігу емоційних настроїв, переживань.

Особливе значення тембр посідає в сучасній музиці, виходячи на перший план в якості одного із найважливіших засобів виразності. Однак досі в практиці викладання музично-теоретичних дисциплін, зокрема в курсі сольфеджіо, розвиток тембрового слуху не набув широкого поширення. І це є головною проблемою його засвоєння, адже слухове засвоєння тембрового компоненту музичної мови має свою специфіку (сприйняття тембру потрібно розвивати у взаємозв'язку з ритмом, артикуляцією, регістром, динамікою і фактурою).

Професія диригента пов'язана з величезною інструментальною барвистістю оркестру, і тому передбачає добре розвинений тембровий слух. Через виразність колориту оркестрової звучності, що надихає виконавця, розкривається зміст твору, його драматургія. За словами В. Варакути, «тембральний слух диригента покликаний відрізнити розмаїття відтінків тембру, окремих інструментів оркестру і його груп» [3].

Найпершим помічником у розвитку фахового професіонального тембрового слуху студента-диригента, що дозволяє чути музичну тканину партитури як по вертикалі, так і по горизонталі, з усіма відтінками «тембрової експресії» (Б. Асаф'єв), є піаніст-концертмейстер. Багатогранні можливості динаміки, великий діапазон, педаль, які дозволяють створювати різні ефекти на фортепіано – все це дає можливість виконавцю розкривати різні образи. Не даремно відомий композитор, піаніст та диригент А. Г. Рубінштейн говорив: «Ви думаєте, що рояль – це один інструмент, а це сто інструментів».

Тож тембр не тільки характеризує образ, думку, настрій, але є засобом артикуляції складових мелодичної структури музичного твору. Піаністу-

концертмейстеру, і, як наслідок, диригенту необхідно розуміти, що характер будь-якої теми тісно пов'язаний з манерою виконавського «промовляння» звучності як окремих інструментів, оркестрових груп, так і цілого оркестру.

Тембровий слух іноді підрозділяють на тембральний (спрямований на розпізнавання тембру – якості звуку) і динамічний (визначає зміну сили звуку). Однак на практиці тембр тісно пов'язаний з динамікою, оскільки він може змінюватися залежно від зміни сили звучання. Так, звучання, тембр якого можна охарактеризувати як «сріблястий», не залишиться таким при *crescendo*. Як наслідок, дані види слуху частіше визначають як один – темброво-динамічний. Від його розвитку багато в чому залежить професіоналізм музиканта зокрема піаніста, його здатність передавати тонкі звукові градації.

За словами Т. Літвінової, в трактуванні тембрового слуху потрібно враховувати різні рівні сприйняття тембру як: 1) тембру окремого звуку; 2) інструменту або голосу; 3) загального характеру звучання. Специфіка звучання інструменту відображує особливості звучання в певних артикуляційних, динамічних, регістрових умовах [13, с. 10]. В загальному характері звучання проявляється взаємодія тембрових, динамічних, фактурних, ритмічних характеристик. В цьому полягає синкретизм¹ тембру. Поза тим, характер звучання може відображати не лише особливість звучання даного музичного твору, а й звукову своєрідність стилю композитора, епохи, виконавської школи, традицій.

Специфіка тембрового сприйняття у музикантів різних спеціальностей визначається увагою до різних параметрів, які впливають на характер звучання. Для ударників пріоритетним є темброритм. У піаністів на першому плані – фактурне, артикуляційне різноманіття, регістрове забарвлення. У вокалістів це відчуття мовленнєвої інтонації, фонетичних особливостей мови. Для диригентів інструментальний тембр займає першу позицію в ієрархії засобів музичної виразності.

¹ Взаємозалежність тембру, фактури, динаміки, гармонії, регістру.

Для концертмейстера класу оркестрового диригування особливо важливим є розвинутий тембровий слух. Адже піаніст повинен уявляти звучання різних інструментів (симфонічного чи народного оркестру) і відтворювати їх на фортепіано. Влучним, з цієї точки зору, є вислів Г. Нейгауза: «Лише вимагаючи від рояля неможливого, доб'єшся від нього всього можливого» [18, с. 165]. Коли в голові у концертмейстера звучить оркестр, його чує й студент-диригент.

Для виховання компетентного диригента педагог та концертмейстер повинні докласти чимало зусиль для розвитку його тембрально-динамічного слуху. З перших занять слід пояснити, що звуки фортепіано можуть бути теплими і холодними, м'якими або гострими, яскравими або завуальованими, що дає можливість відтворювати звучання різноманітних інструментів. Все це потрібно образно пояснити, дати відчуття студенту. Як наслідок, головним завданням піаніста-концертмейстера є вміння працювати з відтінками, занурюватися в гармонію звуків, шукати тонкі нюанси в грі. Це дає можливість студенту уявити собі специфічне звучання того чи іншого оркестрового інструменту, формуючи міцність та стабільність його тембрально-динамічних відчуттів.

Практика показує, що виховання слуху у студентів-диригентів має проводитися на музично-усвідомленому матеріалі. Чудовим джерелом для початкової роботи є народні пісні в оркестровому перекладенні, які мають просту мелодичну побудову, ритмічний малюнок і тональну основу.

Роль тембрового слуху в музичному виконавстві, зокрема у діяльності концертмейстерів класу диригування, надзвичайно велика, його загостреність впливає на культуру музичного мислення, різноманітність і тонкість нюансування. Хоча на відміну від струнників або духовиків, піаніст не може вплинути на вже взятий звук (змінити його, посилити чи послабити), проте піаніст має в своєму розпорядженні необмежені можливості для звукових відтінків.

Тембровий слух піаніста-концертмейстера, отримуючи імпульс від уяви і фантазії, вдосконалюється через прагнення до певного художнього образу. Ця властивість є керуючою на уроках по диригуванню, оскільки сприяє розвитку слуху й у студента. У випадках, коли концертмейстер стикається з нерозвиненістю тембро-динамічного слуху у диригента-початківця, доцільно програвати твори з перебільшеним нюансуванням, акцентуванням найдрібніших звукових відтінків.

2.2. Особливості відтворення звучання оркестрових інструментів на фортепіано

Фортепіано – інструмент, який володіє багатими тембровими можливостями (різноманітність динаміки, величезний діапазон, педальна техніка). У зв'язку з цією думкою крилатими стали фрази видатних піаністів, зокрема К. Мартінсена: «Барвіста палітра піаніста ... багатша палітри будь-якого іншого музичного інструменту».

Крім подолання певних технічних труднощів у класі диригування, перед концертмейстером постає важливе завдання – наблизити фортепіанне звучання до оркестрового. Насамперед, це полягає у вмінні будувати динаміку кожної оркестрової групи, імітувати гру певних інструментів оркестру чи його груп. Провідна роль тут належить образно-тембральним, артикуляційно-динамічним формантам щодо звучання різних оркестрових інструментів та груп, які формуються обізнаністю із їх тембровими, динамічними та штриховими характеристиками. Вищезазначені питання частково розглядаються у працях Є. Шендеровича та О. Васильєвої, де знаходимо поради стосовно наближення звучання фортепіано до тембрів інструментів симфонічного оркестру.

За словами С. Белькевич, «фортепіано як універсальний акомпануючий інструмент, не володіючи динамічними і тембровими можливостями оркестру, має свої переваги» [1, с. 18]. Так, фортепіанний акомпанемент

може бути більш пластичним і мобільним, ніж оркестровий, оскільки підпорядковується волі однієї людини.

Можливості фортепіано у наслідуванні оркестрових звучностей надзвичайно великі, але бувають випадки, коли імітація того чи іншого інструменту принципово неможлива. Це трапляється, коли в межах одного регістру сходиться декілька тембрів.

Більшість студентів на уроках диригування керує «уявним» оркестром, не звертаючи уваги на те, що їм грає піаніст-концертмейстер. У цьому випадку завдання концертмейстера полягає в пошуку таких фарб і тембрів, які дозволять уподібнити фортепіанний звук інструментальному, створити справжню оркестрову звучність. Таке виконання партитур чи клавирів знімає бар'єри між студентом і концертмейстером, готуючи майбутнього диригента до практичної діяльності.

На фортепіано інструменти симфонічного оркестру зображуються за допомогою різних піаністичних прийомів. «Головне, за словами О. Васильєвої, – це чути бажаний тембр, тоді руки здатні самі віднайти необхідні прийоми» [5, с. 131]. Так, партія *флейти піколо* імітується на фортепіано у високому регістрі (3–4 октава). Для найкращого звучання цього інструменту необхідні дві складові – дзвінкість інструменту та активність пальців виконавця. Натомість *флейта* має менш різкий, у порівнянні з флейтою піколо, тембр. Дуже часто їй доручаються сольюючі партії. Поза тим, нерідко флейта виконує звукозображальну роль (спів пташок, сопілкові награвання). Імітація звучання флейти на фортепіано відбувається за рахунок використання такого типу звуковидобування, який має назву «бісерна гра» – звучання відтворюється за допомогою пальців при нерухомій кисті руки. Німецький музикознавець Генріх Гермер, розкриваючи тонкощі такого виду гри, зазначав, що він потребує від виконавця ретельної артикуляції, при якій кожен палець слід знімати дещо раніше, ніж ударить наступний.

У виконанні партії **дерев'яних духових інструментів** рекомендується використовувати фіксацію пальців і кисті руки, оскільки саме м'яка атака та

рівність пальців у грі акорду чи інтервалу створює ілюзію подібної звучності. Звучання кларнету і зобоя на фортепіано дуже складно відтворити порізному. За словами Васильєвої, «тут допомогти може лише уява, внутрішній слух і диригента, і піаніста, і слухача». Не варто розривати довгі, кантиленні фрази, грати занадто яскраво та дзвінко. Слід пам'ятати, що гостре, щипкове *staccato* не властиве цим інструментам. Кларнет – віртуозний і технічно рухливий інструмент з «теплим» тембром. Його світле, блискуче звучання у середньому регістрі імітується достатньо активними пальцями, а у верхньому регістрі (пронизливе) – за допомогою більшої пальцевої активності. Яскраве, гостре з носовим призвучком звучання зобоя відтворюється міцними пальцями – кожен звук видобувається шляхом їх точного та близького удару по клавіатурі. Фагот не володіє широким динамічним діапазоном, йому властивий уривчастий звук «*non legato*», що пояснюється складністю виконання на ньому кантиленних фраз, тому на фортепіано фагот звучить дещо приглушено та м'яко. Вступ партії фагота повинен бути чітко артикульований концертмейстером. При відтворенні на його звучання слід використовувати м'яке кистьове *staccato* або *non legato*, не зловживати використанням педалі.

В імітації звучання інструментів мідної духової групи також існує своя специфіка. «Звучання труби, тромбону і туби, – за словами О. Васильєвої, – більш легко відтворюється на роялі, ніж дерев'яних духових інструментів» [5, с. 132]. Тематизм **мідних духових інструментів**, як правило, ясний і графічний. Тромбони володіють широкою динамічною шкалою, яскравим, гучним звуком, тому їх імітація потребує насиченого звучання фортепіано. Звучання труб відтворюється за допомогою гри вертикальними, міцними пальцями. Якщо епізод виконується на «*p*», слід використовувати ліву педаль, проте чіткість атаки кожного звука не зменшується. Піаніст-концертмейстер повинен грати активною, зібраною кистю, яскравим, дзвінким, повітряним звуком, з чіткою артикуляцією, бути уважним до загострених ритмічних ліній. Обов'язково слід використовувати педаль.

Важливо пам'ятати, що при відтворенні звучання *туби* і *тромбону*, з педаллю треба бути обережним, щоб не створити ефект «гудіння» через низький регістр цих інструментів.

Валторна за тембровими характеристиками посідає проміжне місце між дерев'яними та мідними духовими інструментами, оскільки її звучання можна охарактеризувати як двоїсте. Їй може доручатися як героїчний, декламаційний, маршовий тематизм (А. Онеггер Симфонія №3, III ч.; Й. Брамс Симфонія 1, IV ч., В. Бібик Симфонія №9), так і споглядальна, глибоко лірична, кантиленна музика (Б. Чайковський Симфонія №1, I ч.; Й. Брамс Симфонія №3, III ч. реприза). Валторнові епізоди виконуються за допомогою звуковидобування рукою від плеча, з еластичною кистю, пальці щільно занурюються у клавіатуру. У момент відтворення звучання валторни із сурдиною, застосовують густу праву та ліву педаль, що створює відповідну звукову ілюзію.

Челеста і *арфа* за звучанням наближені до фортепіано. Тому при відсутності челести в оркестрі її партія може виконуватися на фортепіано октавою вище. Арфа і фортепіано, як правило, також мають однакові партії (або, принаймні, схожі). Для відтворення челести на фортепіано потрібно вживати ясну артикуляцію і педаль. Відомо, що арфі дуже часто доручаються сольні епізоди, котрі зазвичай відрізняються технічною складністю та віртуозністю. Тому піаністу-концертмейстеру заздалегідь слід пропорційно розподілити тематичний матеріал між двома руками, щоб на стиках різних фраз не виникало незручностей. Крім того, соло арфи можна виконувати *rubato* (довільне трактування темпоритму), оскільки воно не залежить від диригентської схеми. Звук повинен бути легким, дотик до клавіш фортепіано не глибоким. Арфовій партії часто належать й різноманітні *glissando*, які піаністу також варто виконувати технічно досконало.

Для ілюстрації на фортепіано **ударних інструментів** використовується як правило репетиційна техніка, а також прийом тремоло. Відтворенню

звучання різноманітних ударних інструментів допомагає також «токатна» артикуляція з використанням правої педалі.

Основою будь-якого симфонічного оркестру є **струнна група**. Їй властива ціла низка виразових засобів: величезний динамічний діапазон, різноманіття виконавських штрихів, здатність відтворювати інтонаційні нюанси. Проте відтворити звучання скрипки на фортепіано дуже не просто, оскільки інструменти мають різну природу звуковидобування. Скрипки часто виконують важливий тематичний матеріал, тому для піаніста необхідно володіти технікою ідеального *legato*. Як пише О. Васильєва, на фортепіано досить складно відтворити кантиленну фразу, де є довгі ноти. Дослідниця зазначає, що «струнник тримає довгу ноту на одному смичку, і може зробити на одній ноті *crescendo* або *diminuendo*. На фортепіано звук природно гасне, тому залишається лише уявити, що він протягнуто звучить» [5, с. 134]. Для імітації звучання струнних на фортепіано необхідно грати насиченим, глибоким, рівним звуком, щоб було відчуття, за словами С. Рахманінова, ніби пальці проростають в клавіші. Широкі інтервали слід інтонувати виразно, вільною та пластичною кистю з активними кінчиками пальців. Тематичні фрази виконуються рівно, без акцентів на сильних долях чи на початку кожного такту, створюючи ілюзію «довгого смичка».

Головна проблема відтворення кантиленного звучання на фортепіано – його ударна природа. Серед численних способів подолання «ударності» фортепіано назвемо такі: заповнення і підтримка звуків, що тривають, гармонічними структурами і супутніми пластами; використання призвуків, педалі (в тому числі, пальцевої); ілюзія слуху тощо.

Pizzicato струнних відтворюється легким пальцевим *staccato*; *detache* – *non legato* або м'яким кистьовим *staccato*. Коли з'являються рухливі гамоподібні пасажі, заздалегідь слід продумати зручну аплікатуру. Зазначимо, що чим коротший звук (у струнних), тим легше його відтворити на фортепіано. З цієї точки зору простіше за все імітувати *pizz.* струнних. Сухість удару *pizz.* можна подолати за допомогою легкого взяття педалі або

невеличкою продовження звуку. У значній мірі це залежить від властивостей інструменту і акустики аудиторії.

Як відомо, в Україні поширені два різновиди оркестру народних інструментів – український та академічний. Провідною групою в академічному оркестрі народних інструментів², до якого наближений склад оркестру КЗ «ХВКМ», є група струнно-щипкових інструментів (домровий секстет). Зазначимо, що інструментальний склад оркестру з основною струнно-смичковою групою дає можливість засобами оркестровки наближати музичний твір до класичного звучання, або навпаки, надавати національно-традиційної колоритності

Імітація звучання народних музичних інструментів на фортепіано дещо схожа зі специфікою відтворення інструментів симфонічного оркестру, тому використовуються схожі прийоми. Так, штрихи і прийоми гри на домрі співпадають зі скрипковими; багатотембровий баян в сольних епізодах може відтворювати звучання дерев'яних духових, але в більшості випадків він виконує акордово-супроводжуючу функцію, виступаючи в якості мідних духових. Бандура і цимбали виконують, як правило, гармонічну функцію і їх відносять до суто колористичних інструментів. Зв'язний, тихий звук гітар споріднює їх звучання з арфовим. Відмітимо, що зазвичай імітація народних інструментів на фортепіано зумовлює використання невеликого об'єму динамічного звучання з обережним застосуванням педалі.

Яскравість звучання бандури визначається силою щипка, а тембр змінюється залежно від прийому та місця звуковидобування. «Металевий» звук бандури на фортепіано імітується штрихом, який наближається до *marcato*, з визначеним рухом руки, міцними пальцями.

Слід пам'ятати, що невелика сила звучання балалайки, домри у сольних епізодах не сприяє їх звуковому пріоритету, що слід враховувати в

² До групи народних музичних інструментів належать: клавішно-духові, язичкові – баян, акордеон; ударні – тарілки, бубон, литаври, барабан; духові – трембіта, труба, сопілка, флейта, кларнет; струнні – домра, балалайка, бандура (кобза), цимбали, ліра, скрипка, контрабас.

імітації на фортепіано (саме на рівні динаміки). Проте імітація виконання групи цих інструментів відбувається за рахунок достатньо яскравого звучання фортепіано та чіткої артикуляційної техніки, адже в сукупності вони охоплюють майже весь звуковий діапазон і мають значну кількість дублюючих партій. Асоціація звучання баяну з органом дозволяє піаністу використовувати яскраве динамічне виконання, застосовуючи праву педаль.

Цікаво, що на баяні та акордеоні можливе наслідування звуку найбільш подібного до інших інструментів. Наприклад, з чіткою атакою та поступовим згасанням – як у виконанні на фортепіано; чітко виокремлений або вельми зв'язний – подібний до звучання дерев'яних духових інструментів; динамічно гнучкий звук, який посилюється, послаблюється, філірується, з відповідною тривалістю звучання та можливістю різної атаки та закінчення – як у грі на скрипці. Поступаючись скрипці насиченістю обертонів та соковитістю звука, ці інструменти володіють великими гармонічними та динамічними можливостями.

Показово, що зімітувати звучання цимбал на фортепіано (з характерними для них швидкими арпеджіо) досить складно. Тож піаніст-концертмейстер може робити певну редакцію нотного тексту: зняття дублюючих голосів, перенесення деяких нот октавою вище. Дозволяється й зміна голосоведення за умови, що нова схема розташування голосів стане логічнішою.

Зазначимо, що піаніст-концертмейстер класу диригування, крім уміння наблизити фортепіанне звучання до оркестрового, повинен відчувати силу оркестру (хоч і уявного) – слідкувати за динамічною узгодженістю між партіями кожного інструменту, окремої оркестрової групи та загального звучання.

За словами Т. Молчанової, багатовекторні завдання концертмейстера у виконанні оркестрового твору передбачають вміння визначати рівень звучання кожної оркестрової групи, оскільки воно суттєво відрізняється навіть в одному динамічному нюансі. Зокрема, група баянів звучить

яскравіше за струнну народну (домри, балалайки), а звучання мідної духової групи набагато гучніше за дерев'яну духову. У струнно-смичковій групі яскравіше звучать скрипки, а надто – у високому регістрі. Потрібно враховувати й те, що «*f*» у прозорій фактурі інше, ніж у щільній, насиченій [16].

Не менш важливим завданням піаніста-концертмейстера постає й володіння мистецтвом переходу від однієї динамічної градації до іншої (приміром, від «*f*» до «*p*» і навпаки), що за аналогією зі співом можна назвати філіруванням звука. Головне, щоб усі ці деталі виявлялися під час попереднього ознайомлення з клавiром і партитурою виконуваного твору, а не в процесі заняття.

Підсумовуючи зазначимо, що виконання симфонії (чи іншого твору) не потрібно перетворювати суто на відтворення окремих тембрів, оскільки це надає виконанню непотрібну строкатість, калейдоскопічність і позбавляє твір цільності та довершеності. Оскільки, за словами О. Васильєвої, «наслідування оркестрових фарб не мета, а засіб для створення музичного образу» [5, с. 135].

2.3. Подолання піаністичних складнощів при читанні з аркушу у класі диригування

Коли відомого піаніста Йосифа Гофмана запитали, як розвинути вміння читати з листа, він відповів: «Потрібно багато грати з листа, до того ж як можна швидше... При швидкому читанні ви розвинете здатність ока «схоплювати», а це в свою чергу полегшить читання деталей» [7, с.177]. Однак читання з листа являє собою не просто ідеальне відтворення тексту, воно передбачає логічний аналіз твору з

дотриманням його образно-емоційного характеру, стилістичних особливостей, що надзвичайно важливо.

Вміння читати з листа базується на положенні Б. Ломова про трирівневе психологічне відображення: 1) сенсорно-перцептивний (характеризується зоровим сприйняттям нот, які запам'ятовуються і зберігаються у вигляді уявлень); 2) зображальний (уявлення різних видів – слухові, зорові, моторні); 3) розумовий (відбувається створення цілісного музично образу) [19, с. 88].

Піаністам-концертмейстерам у класі оркестрового диригування доводиться працювати з новими симфонічними фрагментами та клавірами досить часто, адже головна мета навчання студента-диригента полягає в охопленні ним якомога більшої кількості репертуару. Тому вміння швидко читати з листа є одним із важливих аспектів професійної діяльності компетентного концертмейстера.

Принципи читання з листа симфонічної чи оперної музики такі ж як і будь-якої іншої. Головне – ясно відтворювати загальний характер музики, темп, виокремлювати головний тематизм. Оволодіння практичними навичками читання з листа пов'язані з розвитком не тільки внутрішнього слуху, але і музичної свідомості, аналітичних здібностей. Важливо швидко розуміти художній зміст твору, вловити найхарактерніше в його звучанні, виокремлювати основні елементи форми: тематичний матеріал вступу, головна і побічна партії (в сонатній формі), тема і її модифікації у варіаціях, тематизм крайніх частин і середнього розділу. Крім того, вагому роль при читанні з листа відіграє вміння швидко орієнтуватися в музичній тканині та відтворювати фактуру (нехай навіть з мінімальними втратами деяких голосів). Також надзвичайно важливо мати розвинений гармонічний слух для того, щоб виконувати не окремі ноти або співзвуччя, а логічні гармонічні комплекси. При цьому, знаючи стиль певного композитора або епохи, інколи можна передбачити, яка гармонія буде слідувати далі. Будь-який

концертмейстер повинен знати, що в межах одного гармонічного комплексу при читанні з листа допускається полегшення гармонічної фігурації. Так, замість повторюваних у швидкому темпі акомпануючих акордів, доцільніше зіграти тремоло. Адже повторювані чотиризвучні акорди на фортепіано перевантажують фактуру та значно уповільнюють темп.

Лише при виконанні вищезазначених умов відкривається можливість читати текст не «нота за нотою», а сумарно, великими звуковими комплексами, так само, як відбувається процес читання будь-якого словесного тексту.

Концертмейстерський досвід показує, що головним правилом читання з листа є вміння дивитися наперед, щоб реальне звучання йшло ніби за зоровим і внутрішнім слуховим сприйняттям нотного тексту. Не випадково досвідчений концертмейстер (і акомпаніатор) перевертає сторінку за один або два такту до того, як вона виконана до кінця. Тож при читанні нот з листа виконавець повинен настільки добре орієнтуватися в клавіатурі, щоб йому не було потреби часто на неї поглядати, і він міг би мобілізувати свою увагу на безперервному усвідомленні прочитуваного тексту.

Здатність постійно тримати в полі зору руку диригента, розуміти логіку його мислення – також одна із важливих складових техніки читання з листа для піаніста-концертмейстера в класі оркестрового диригування.

Що стосується занять із диригентами-початківцями, у яких ще немає власної техніки, енергії, логіки мислення, на нашу думку, концертмейстер, незважаючи на ці обставини, повинен грати по руці студента (щоб не втрачався смисл процесу навчання), але дещо краще ніж він показує. При цьому слід проявляти педагогічну витримку та не нав'язувати студенту власну музичну логіку та розуміння твору. За словами О. Васильєвої, «необхідно постійно бути з диригентом у творчому діалозі, пробуджувати його сковані емоції, тренувати диригентську волю та розум» [5, с. 137]. На нашу думку, особливо ця теза актуальна на заняттях із початківцями.

Таким чином, перед початком читання з листа на фортепіано піаніст-концертмейстер повинен подумки охопити весь нотний текст, уявити собі характер музики, визначити основну тональність і темп, звернути увагу на можливі зміни темпу, розміру, тональності, на динамічні градації, зазначені автором. Уявне прочитання матеріалу є ефективним методом для оволодіння навичками читання з аркуша.

2.4. Специфіка виконання оперної та симфонічної музики на фортепіано

Виконання оперних клавирів та симфонічних партитур на фортепіано передбачає збереження реального звучання твору, розкриття його змісту та характеру технічними й виразовими засобами фортепіано. Такий різновид діяльності концертмейстера багатьма дослідниками розглядається не як технічне опрацювання, а як творча інтерпретація оркестрової музики, котра відображає знаходження піаністом найбільш зручних у художньо-технічному напрямку форм і методів раціоналізації фактури (втілення тембрової різноманітності оркестрових голосів, особливостей штрихів, фразування, динаміки тощо).

Зазначимо, що не завжди концертмейстерський репертуар класу диригування буває йому технічно доступним. До того ж не завжди піаніст має достатньо часу, щоб оволодіти технічною стороною виконання досконало. За таких умов варто здійснювати спрощення нотного тексту, яке б не порушувало основного змісту твору. Поза тим такі зміни часто навіть покращують звучання даного твору на фортепіано.

Перед піаністом постають складні завдання втілити авторський задум в умовах зміни темброво-інструментальних умов, пристосування фактури оркестрового твору до фактурних можливостей фортепіано та технічної виконавської майстерності концертмейстера. Крім того, складністю є поліфонізація музичної тканини та зіставлення звучання кожного голосу фортепіано відповідно до звукових можливостей кожного інструменту в

оркестрі. Поза тим, піаніст-концертмейстер може стикатися й з іншими проблемами, а саме: імітація на фортепіано інструментальних штрихів; відтворення фактурних засобів, динамічних відтінків; увиразнення важливих тематичних ліній; переосмислення й спрощення деяких фактурних особливостей (що не відповідають технічним можливостям інструмента або концертмейстера).

Через складність та насиченість фактури більшості клавірів та партитур зіграти їх без деякого спрощення (транскрипції) неможливо. Проте слід пам'ятати, що спрощення потрібно робити вкрай обережно, не порушуючи стиль та тембральне звучання партитури.

Дуже часто ступінь спрощення визначається темпом твору.

Серед різновидів спрощення фактури найбільш розповсюдженими є:

1. Розподіл довгих пасажів між двома руками.
2. Заміна широкого розташування акордів (в арпеджіо) тісним.
3. Пропускання нот, що повторюються у швидкому темпі.
4. Об'єднання широких фігурацій у гармонічні співзвуччя.
5. Відкидання нижнього голосу під час виконання інтервальних чи акордових послідовностей у швидкому темпі, а також пропускання дублюючого голосу.
6. У поліритмічних поєднаннях виконання верхнього голосу чи провідної теми, залишаючи при цьому незмінним бас.

Внаслідок індивідуальної будови виконавського апарату та технічних можливостей концертмейстера можуть виникати й інші варіанти спрощень. Зрештою, кожний піаніст повинен мати свій підхід до вирішення цієї проблеми і, відповідно, свій багаж спрощень, який спиратиметься на умови їх реалізації у напрямку збереження змісту твору, художньо виразного виконання та необхідної насиченості звучання.

III. СИСТЕМА ВЗАЄМВІДНОСИН КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА СТУДЕНТА-ДИРИГЕНТА

Оскільки під час занять в класі диригування студент повинен звертатися не до піаніста, а до уявного оркестру, враховуючи розташування інструментів, система взаємовідносин концертмейстера і диригента є значущою у формуванні професійних навичок майбутнього диригента. З перших занять слід створити атмосферу взаємодовіри між концертмейстером і студентом. Іноколи піаніст навіть може замінити викладача з диригування, так само відпрацьовуючи з ним афтакти, плавність жестів тощо.

Концертмейстер класу диригування – це найперший помічник викладача в процесі навчання і виховання студентів. Будучи професіоналом, він може дати чимало цінних порад, наприклад у вираженні художньо-образного змісту виконуваної музики в процесі диригування.

Заняття в класі диригування з піаністом-концертмейстером мають на меті підготувати студента до практичних уроків з оркестром. Уміння вносити поправки, висловлювати власні побажання (щодо звучання, динаміки, темпу), роблячи при цьому необхідні зупинки – всі ці навички напрацьовуються на заняттях з концертмейстером в класі. Це дає можливість побороти побоювання студента, який вперше виходить до оркестру, зайвий раз вказати на деякі помилки і зупинити гру. Звичку нічого не пробачати ні собі, ні виконавцями, не відкладаючи «на потім», відразу виправляти всі неточності потрібно виховувати з перших уроків в класі диригування.

Концертмейстери, які добре знають репертуар, ведуть за собою малодосвідченого диригента. Проте з часом цей принцип змінюється,

концертмейстер підлаштовується під руки диригента, який уже відчуває себе керівником. При цьому викладач у класі диригування повинен зробити все можливе, аби концертмейстери, бачачи руки диригента, підкорялися його волі (навіть якщо вона іноді хибна), сприяли розкриттю його виконавських задумів та інтерпретації твору. Саме на таких заняттях у класі з диригування в майбутніх диригентів проявляється індивідуальність.

Цінним є те, що у класній роботі з концертмейстером молодий диригент навчається раціонально розподіляти репетиційний час [11, с. 76].

Заняття в класі з концертмейстером також сприяють формуванню в студента-диригента навичок підготовчого й передрепетиційного етапів роботи з оркестром, що вимагає особливої поведінки диригента, його роботи за пультом, вміння демонструвати покази та зняття, ставити та знімати фермати тощо. Ці завдання повинні виконуватися жестами, підкріпленими поглядами на музикантів, взяттям дихання та підтвердженням міміки, при цьому диригент повинен уявляти повноцінний оркестр, його розміщення за інструментами. Зазначені навички напрацьовуються лише під час систематичної роботи з концертмейстером.

Деякі диригенти-початківці хибно вважають роботу з піаністом-концертмейстером недоцільною. Адже малопідготовлений та недосвідчений диригент не лише заважає оркестру, не може втримати темп, продемонструвати вступи окремих інструментів, динамічні відтінки, відчути характер твору. Саме ці навички опановують під час роботи в класі.

ВИСНОВКИ

Піаніст-концертмейстер класу оркестрового диригування виконує одне з провідних завдань у формуванні професійних умінь студентів-диригентів мистецьких вищих навчальних закладів I–II рівнів акредитації.

Заняття з концертмейстером сприяють розвитку у студента навичок підготовчого етапу роботи з оркестром.

Концертмейстерська діяльність в класі оркестрового диригування безумовно є поліфункціональною, оскільки компетентний піаніст-концертмейстер повинен:

- 1) знати основи диригентської техніки (основні жести і прийоми);
- 2) правильно співвідносити звучання фортепіано зі штрихами і тембровими нюансами різних інструментів, володіти розвиненим тембровим слухом і сприяти його розвитку у студента;
- 3) грати, орієнтуючись на жести диригента;
- 4) вміти виконувати клавіри і партитури у відповідності з інструментовкою певної епохи, стилю; за необхідності робити перекладення партитур, не порушуючи композиторського задуму;
- 5) швидко читати незнайомий нотний текст.

Крім того, з навчально-педагогічною метою піаніст у класі диригування за крайньої необхідності має спрямовувати диригента і скеровувати творчий виконавчий процес у правильному напрямку.

Отже, функції концертмейстера в класі диригування цікаві та різноманітні. Адже ця діяльність вимагає від піаніста не лише величезного професіоналізму, але й різнобічних музично-виконавських здібностей. Концертмейстер повинен бути висококваліфікованою, різнобічно освіченою людиною. Робота в класі диригування, крім постійного вдосконалення виконавської майстерності, вимагає величезної відданості своїй професії, любові до концертмейстерської творчості і повної самовіддачі.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Белькевич С. Уроки концертмейстерского мастерства. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2000. 150 с.
2. Боровицька О., Ключова С. Методичні аспекти формування навиків роботи концертмейстера-піаніста. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 62. С. 36–39.
3. Варакута В. Темброве мислення диригента оркестру. Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2012. № 1. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2012_1_12. Дата звернення: 09.06.2019.
4. Варламов Д., Коробова О. Функции концертмейстера в художественно-педагогическом процессе образовательной организации. Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-2. Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=22068>. Дата обращения: 06.06.2019.
5. Васильева Е. О роли пианиста–концертмейстера в классе оркестрового дирижирования. Труды СПбГИК. 2011. № 191. С. 126–137.

6. Горошко Н. Формирование мастерства пианиста-концертмейстера: учебно-метод. пособие по курсу «История и теория концертмейстерского искусства». Магнитогорск: МаГК им. М. И. Глинки, 2007. 108 с.
7. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Гос. муз. изд., 1961. 223 с.
8. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. К. : Наук. думка, 1967. 243 с.
9. Дячук-Ставицький Л. Методика викладання концертмейстерського класу: метод. рек. до самот. роботи для студ. спец. «Музичне мистецтво». Луганськ: вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 81 с.
10. Живов Л. Подготовка концертмейстеров–аккомпаниаторов в музыкальном училище. Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. С. 329–345.
11. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. Москва: Музыка, 1973. 77 с.
12. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс: Учебное пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2002. 192 с.
13. Литвинова Т. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты: автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.
14. Люблинский Н. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Л. : Музыка, 1972. 81 с.
15. Майкапар С. Музыкальный слух. Его значение, природа, особенности и метод правильного развития. Челябинск, МРІ, 2005. 250 с.
16. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Львів: ДМА, 2007. 216 с.
17. Мусин И. О воспитании дирижера: Очерки. Л.: Музыка, 1987. 247 с.

18. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 5-е. М. : Музыка, 1988. 240 с.
19. О работе концертмейстера: учеб. пособ. Ред.-сост. М. А. Смирнов. М. : Музыка, 1974. 159 с
20. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2005. 189 с.
21. Поздняков А. Дирижёр-аккомпаниатор: некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента. М., 1975. С. 29–41.
22. Ревенчук В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: навчальний посібник. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009. 111 с.
23. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: размышления педагога. М. : Музыка. 224 с.
24. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанимента. Сов. Музыка, 1969. №4. С. 84–88.
25. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л. : Музыка, 1972. 60 с.
26. Чистякова М. Своего рода ассистент дирижера. Сов. музыка, 1991. № 11. С. 68–71.