

Ключевые слова: камерное исполнение, эстрадно-джазовое направление, ансамбли с трубой в составе, аранжировки и оригинальное наследие профессиональных композиторов.

In the article the study of factors in the formation of the national chamber pop-jazz tradition of music making. An attempt to classify the existing repertoire of composition, genre, stylistic reference points. Special attention is paid to the creative competition with pop and jazz categories and brass quintet as the most abundant forms of chamber music playing brass in this area. Correlated foreign and national components of the compositions of the study group.

Key words: chamber music performance, pop-jazz direction, ensembles with a pipe in the composition, arrangements and original heritage of professional composers.

УДК 78.421

Тетяна Молчанова

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧА БАЗА ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ СПІЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ ТА МИСТЕЦТВА ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У статті зроблена спроба дискурсно прослідкувати становлення теоретичного дослідницького простору з питань спільного виконавського процесу та у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера.

Ключові слова: спільний виконавський процес, піаніст-концертмейстер, теоретичні дослідження.

Компаративний аналіз історичної та сучасної практики спільного виконавства та мистецтва піаніста-концертмейстера передбачає необхідність під новим кутом зору розглянути накопичені результати музикознавчих, естетичних, методичних досліджень. Адже за нових соціально-економічних умов об'єктивно посилюється значення наукових розвідок, що впливають на системну впорядкованість освітніх процесів, а також створюють можливість їх прогностичного моделювання й успішного керування ними. Відсутність спеціалізованого курсу вивчення теорії та історії концертмейстерського мистецтва у культурно-історичному контексті виводить на необхідність наукових визначень феномену концертмейстерської діяльності, а також зміни в усвідомленні самого партнерства, яке характеризується, насамперед, не допоміжною, а паритетною роллю у спільному виконавському процесі.

Метою статті є аналіз теоретичних досліджень з питань спільного виконавського процесу та у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера.

Неозорому корпусу теоретичних досліджень специфіки мистецтва спільного музикування удвох та в ансамблі – вже понад два століття, хоча ще у давні часи спорадично з'являлися згадки про цей різновид виконавства. До прикладу, перший спомин знаходимо у І.Златоуста, який вельми популярно розповідав про стародавнє мистецтво кіфародів і авлетистів: «Якщо приїжджає якийсь прекрасний музикант, то ... люди заповнюють театр та, покидавши все ..., поспішаючи, сідають і з великим задоволенням слухають [виконання] пісень з інструментальним супроводом, перевіряючи співзвучність обох. ... Заможні люди після трапези обов'язково приводять кіфародів і авлетистів; вони перетворюють свій будинок на театр» [Цит. за: 4, с.10]. У «Слові о полку Ігоревім» існує згадка про супровід (на гуслах): «Не лебедю, то сокіл доганяє, ген в дали, лиш Боян свої пальці пускає, віщі пальці на струни, – щоб грали князям славу і честь повідали» [Цит. за: 8, с.50].

У XVII ст. папа Бенедикт XIV* вже давав наставлення щодо самого процесу акомпанування: «Музика церковного співу повинна від театральної відрізнятись та такою бути, щоб слова були

* Бенедикт XIV (латин. *Benedictus PP. XIV*), Просперо Лоренцо Ламбертіні, італ. *Prospero Lorenzo Lambertini*, (31.03.1675, Болонья, Італія – 3.05.1758, Рим, Італія) – 247 Папа римський, який правив з 17.08.1740 по 3.05.1758. Заснував Римську археологічну академію, у Римському університеті відкрив відділення хімії, фізики та математики. Підтримував письменників та артистів. У Болоньї створив спеціальний факультет для жінок та анатомічний музей. Підтримував листування з відомими людьми епохи Просвітництва. Займався реставруванням римських пам'яток та побудовою нових, за що був шанований не лише у Римі, а й за його межами.

вимовні та зрозумілі, а її інструменти мають так акомпанувати, щоб співу допомагали, а не глушили» [Цит. за: 1, с. 8]. Щоправда, тут прослідковується думка щодо другорядності інструментальної партії. Погляд на партію супроводу як на допоміжну виник ще у часи Середньовіччя та утримувався аж до епохи Ренесансу (Відродження), базуючись на естетико-засадничих концепціях тих епох.

В епоху Просвітництва з'являлися праці, в яких підносилися питання щодо різновидів дублювання партії-соло, розглядалися фактори структурного функціонування генерал-басу. Серед найбільш цінних спостережень того часу – трактати італійського композитора, виконавця та педагога В.Манфредіні та німецького педагога Г.С.Лелейна (служили у Росії наприкінці у XVII ст.), які навіть започаткували методіку навчання акомпануванню*. Зокрема у трактаті Г.С.Лелейна існували поради щодо виконання акомпанементу за генерал-басом, підносилися питання синхронності, динамічного балансу у спільній грі соліста та акомпаніатора, а В.Манфредіні навіть розглядав проблеми транспонування. Тут видається доречним процитувати С.Саварі, який зазначає: «У § 2, що мав назву «Про переступання басу на інші тони або транспозиції», розглядаються вже специфічні проблеми акомпаніаторства – способи звуковисотної зміни партії супроводу. Вінченцо Манфредіні рекомендує здійснювати «переступання» з допомогою ключів. Мета – щоб «співак, знайшовши для себе тон високий або низький, відповідний до свого голосу, міг приємніше проспівати свою п'єсу» [Цит. за: 1, с. 14]. А у 1680 році з'явився «Трактат про акомпанемент на клавесині, органі та інших інструментах» М.Сен-Ламбера**, в якому автор подав цінні поради клавіристу, акцентуючи далеко не другорядну роль партії супроводу: «Ті, що бажають навчатися музиці..., нехай перевіряють, чи добре вони розбираються у мелодії та гармонії п'єс, чи відчувають ритм мелодій, чи слідуєть мимоволі за текстом, відзначають його, самі того не усвідомлюючи, рухом голови чи ще будь-яким способом. Наявність цих усіх даних й буде свідченням справжніх музичних здібностей...» [2, с. 20–21]. Тієї доби побачили світ також підручники з теорії та практики цифрованого басу німецького теоретика музики – автора найбільшого у Німеччині XVII ст. музичного трактату «Будова музики» («*Syntagma musicum*») М.Преторіуса***, створеного у жанрі енциклопедії, котрий охоплює всі (крім теорії новітньої композиції) напрямки сучасної йому музичної теорії та практики, опис музичних інструментів, техніки виконання на них (т.2 «*De organographia*»), а також питання музичної акустики. Цей трактат виконував роль надійного енциклопедичного помічника німецьким музикантам і теоретикам музики протягом XVII–першої чверті XVIII ст.

У XVIII ст. створюються дослідження, в яких робляться перші спроби теоретичного та практичного усвідомлення спільного виконавства – як традицій тогочасного спільного музикування, так і методичних порад щодо акомпанування, закономірностей його функцій, визначення завдань клавіриста у процесі супроводу соліста. Серед найбільш цікавих акцентуємо працю І.Маттезона**** «Досконалий капелмейстер» («*Der vollkommene Capellmeister*»), у якій зроблена спроба запропонувати методи удосконалення клавіриста-капелмейстера, розглянути питання обізнаності цього музиканта з інструментами, з якими грає твори камерної музики.

Цінні поради щодо мистецтва акомпанування існували і у трактаті італійського музичного теоретика Ф.Джемініані***** «Мистецтво акомпанементу на клавесині, органі та ін.» («*L'Art de bien Accompaner du Clavecin*», 1754); французького композитора і музичного теоретика музики доби Бароко Ж.-Ф.Рамо***** «Роздуми про різні способи акомпанементу на клавесині або на органі» («*Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour la clavecin ou pour l'orgue*», 1732), в

* Манфредіні Вінченцо «*Condizioni di armonica e melodica*» (виданий у Венеції у 1797 році; перекладений російською С.Дехтеревим («Правила гармонические и мелодические», СПб. 1805); Лелейн Г.С.(Георг Сімон) «Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими советами изъясненное» / Сочиненное Г.С.Лелейном; С немецкаго на российской язык переведенное Императорскаго Московскаго университета студентом Федором Габлитцем[Москва] : На иждивение книгодержателя Хр.Л. Вевера, 1773–1774).

** Ламбер Мішель (*Michel Lamber*, 1610–29.06.1696) - французький композитор, співак, танцівник, виконавець на теорбі епохи Бароко. Один з найбільш відомих французьких майстрів вокальної музики свого часу.

*** Преторіус Михаель (нім. *Praetorius*; справжнє прізвище Шульц, 15.02.1571–1621) – німецький теоретик музики, органіст, композитор.

**** Маттезон Іоганн (нім. *Johann Mattheson*; 28.09.1681 – 17.04.1764) – німецький композитор, музичний критик, теоретик музики, лексикограф, співак, капелмейстер.

***** Джемініані Франческо Саверіо (точніше – Джеміньяні (італ. *Francesco Saverio Geminiani*, 5.12.1687, Лукка, Італія – 17.09.1762, Дублін) – італійський скрипаль, композитор, музичний теоретик.

***** Рамо Жан-Філіп (франц. *Jean-Philippe Rameau*; 25.09. 1683, Діжон, Франція – 12.09. 1764, Париж) – французький композитор і теоретик музики доби Бароко.

якому автор «встановив закон терцеподібного збирання акордів та вивів з основних обернення, що склалися з терцеподібних співзвучь» [За: 5]. А у «Досвіді правильного способу гри на клавикорді» К.Ф.Е.Баха* («Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen», 1780) і трактаті Ф.Куперена** «Мистецтво гри на клавесині» («L'art de toucher le clavecin», 1696) авторами вже чітко окреслювалися питання, пов'язані з мистецтвом спільного музикування. Зокрема, К.Ф.Е.Бах виклав завдання клавіриста, які включали не лише вміння грати за цифрованим басом, а й транспонування та читання з листа. Саме він одним з перших порушив питання спільного виконання, постулювавши його функції – як-от: слуховий контроль, динамічний баланс, вміння передбачати наступний композиційний розвиток твору. Застосувавши визначення «чутливий акомпанемент», К.Ф.Е.Бах тим самим підніс питання відповідного художнього рівня виконання акомпаніатором: «Чим менше виконавців, тим тоншим має бути акомпанемент. Тому соло або сольна арія краще за все дають можливість судити о достоїнствах акомпаніатора. Найбільшої уваги слід звернути на те, щоб спільними зусиллями виявити наміри виконавця провідної партії (соліста – Т.М.). Важко сказати, чия роль при цьому є найважливішою – акомпаніатора чи соліста. Останній вклав, можливо, немало часу, щоб добре виконати твір..., але він не може з упевненістю розраховувати на слухацький успіх, оскільки лише добрий супровід може наповнити життям його виконання... Тим не менш, солісти та співаки зазвичай всі Bravo слухачів сприймають на свій рахунок, не залишаючи нічого своєму акомпаніаторові» [Цит. за: 2, с.53-54]. Куперен Ф. став першим з композиторів, хто виступив проти виконавського свавілля (т.зв. «виконавської свободи»), оригінальним посилом якого стала містка характеристика фаху акомпаніатора: «Визнаю, що немає нічого більш захоплюючого для самого себе та ніщо нас так не зближує з іншими, як вміння бути добрим акомпаніатором...» А надалі із сумом констатував: «Але ж яка несправедливість! Зазвичай акомпаніатора розглядають як звичайний фундамент будинку, який хоч і слугує йому підтримкою, проте не вартує згадки...» [6, с. 30].

Отож і тоді незмінним залишалася думка щодо допоміжної ролі клавіриста в ієрархічній структурі дуету з іншим виконавцем, яка продовжувала існувати ще протягом тривалого часу функціонування цього фаху, відповідно як і зневажливе ставлення до акомпаніатора, що акцентує К.Ф.Е.Бах: «Акомпаніатор часто немає достатньо часу, щоб хоча б бігло передивитися запропонований йому твір, і тим не менш повинен експромтом допомогти солісту розкрити перед слухачами красоти, який той вивчав так довго і так важко» [Цит. за: 2, с. 54].

Ми висловлюємо абсолютне переконання у тому, що швидше за все такій оцінці сприяла практика цифрованого басу доби Бароко, яка поєднувала в собі виконання певних формул (зазвичай типових), з ритмічною та тональною підтримкою, які несли другорядну функцію супроводу, практикою цифрованого басу здебільшого займався клавірист і апріорі це не зазначалося композитором (тобто не існувало закріплення для виконання за певним інструментом). Щоправда пошуком «ідеального капельмейстера», який би не лише володів піаністичною майстерністю, а й виявляв гнучкість під час супроводу соліста переймалися ще за тих часів і варто наголосити, що навіть тоді вельми часто рівень акомпаніаторів був значно вищим за солістів. У підтвердження цієї думки видається доречним процитувати Т.Ліванову, яка згадає шестирічний період перебування Й.С.Баха у Кетені, де він керував оркестром, грав на клавесині, акомпанував: «Під акомпанемент самого Баха співав нікчемний «ясновельможний дилетант» принц Леопольд Кетенський!»*** [9, с. 390–391]. Відповідно його син – К.Ф.Е.Бах зазначав: «Коли хочуть похвалити доброго акомпаніатора, говорять, що він акомпанує з тактом (mit Diskretion). Під цим мають на увазі доволі багато, а саме: акомпаніатор вміє добре розібратися у змісті твору, чути його загальне звучання, своїх товаришів по виконанню, особливо виконавця головного голосу, ... інструменти чи голоси, оточення виконання, слухачів і т.п. та вміє поєднати з усім цим своє виконання. З великою скромністю він прагне допомогти тим, кому акомпанує, досягти бажаного успіху, незважаючи на те, що сам іноді сильніше за них» [Цит. за: 2, с. 54].

Серед досліджень цього періоду, пов'язаних із питаннями спільного музикування, – цікаві художні мемуари у двох томах про музику і музикантів під назвою «Музыкальные путешествия

* Бах Карл Філіп Емануїл (нім. *Carl Philipp Emanuel Bach*, 8.03.1714, Веймар, Німеччина – 14.12.1788, Гамбург) – німецький композитор і музикант, другий з п'яти синів Йогана Себастьяна Баха та Марії Барбари Бах. Був відомим також як Берлінський і Гамбурзький Бах.

** Куперен Франсуа (франц. *François Couperin*; 10.11.1668, Париж, Франція – 11.09.1733, там само) – французький композитор, органіст і клавесиніст.

*** Мова йде про князя Леопольда Ангальт-Кетенського, на службі в якого протягом шести років перебував Й.С.Бах.

доктора Бърни по Европе» («Doctor Burney's Musical Tours in Europe», 1959, перекладені російською мовою та видані у 1961 та 1967 рр.) Ч.Бърні*. Пропозиції щодо жанрових різновидів творів для спільного виконання можна було знайти і у деяких композиторів в авторських передмовах до видань їх творів (зокрема, авторська передмова Ф.Куперена до «Апофеозу Люлли»). тут варто навести думку М.Крючкова («Искусство аккомпанемента как предмет обучения», М., 1961), який зазначав, що же у класичній італійській школі XVII-XVIII ст. існував фах концертмейстера-художника (виконавця на інструменті – il maestro) – т.зв. «вихователя співака» на вищих етапах його професійного розвитку.

Влучними і переконливими постають поради з «Кишенькової книги» («Klavierschule», 1789) Д.Тюрка**, в якій розглядалися питання швидкісного пристосування до клавіатури. Вміння грати по нотах, не дивлячись на клавіатуру, швидка реакція на нотний текст і вміння передбачати наступну музичну думку – все це є актуальним для концертмейстера сьогодення. До того у книзі акцентувалося й питання різноманітного звуковидобування – у залежності від стилю виконуваного твору. Великим успіхом користувалася й книга Д.Тюрка «Коротке наставлення у грі за генерал-басом» («Kurze Anweisung zum Generalbaispielen», 1791).

Увесь вищеокреслений ряд трактатів позиціонувався як практичні посібники гри на клавішних інструментах, а також і підручники з генерал-басу, які стали першими спробами теоретичного усвідомлення процесу акомпанування, жанрових різновидів творів для спільного виконання.

Спроби піднести роль супроводу у спільному виконавському процесі відстоювали й музиканти-виконавці безпосередньо у своїй творчій лабораторії. Зокрема німецький виконавець-віртуоз на клавесині та клавикорді Іоганн Шоберт (1740–1767) поступово замінив у своїх творах акомпанемент клавіру самостійною партією піаніста, котра не поступалася партіям скрипки, альту та віолончелі. Та знову ж таки це залишалося поодинокими спробами в усвідомленні мистецтва акомпанування.

У XIX ст. теоретична думка щодо мистецтва акомпанування активізувалася та почали з'являтися чимраз більше публікацій з цієї проблематики. Свою оцінку значення акомпаніаторської діяльності у виконавській практиці піаністів дав відомий російський музикознавець В.Одоевський: «Справжній художник завжди поважає своє мистецтво у будь-якій формі і ніколи не дивиться зверхньо на свій акомпанемент, як іноді відчувається у дрібних фортепіаністів, котрі вважають нижчим за себе підкорятися загальному виконанню п'єси» [12, с. 316]. Ця думка знайшла своє продовження у Ц.Кюї, котрий приділяв великої уваги аналізу діяльності тодішніх акомпаніаторів. В одній з рецензій на концерти співачок п.Зембріх та п.Леонової він писав: «Добрі акомпаніатори не менш рідкі; у всякому випадку рідші, ніж хороші піаністи. Від них вимагається відомий механізм, бо ж сучасні акомпанементи часто багаті на значні технічні труднощі, тому потрібна музикальність, гнучкість, чуйність, здатність пристосуватися до кожного виконавця, підтримати його, де треба підкоритися, де треба – керувати ним. Хороших акомпаніаторів у нас обмаль» [7, с. 144].

Отож починаючи з кінця XIX ст. специфіка роботи концертмейстера знаходиться у фокусі пильної уваги музикантів-теоретиків і практиків. Існує безліч підходів до вивчення методології цього фаху, написано чимало статей і методичних розробок з аналізу творів, призначених для спільного виконавства як у просторі національних традицій, так й у контексті провідних стильових тенденцій часу. Грунтовна багаторічна праця автора щодо аналізу існуючої літератури з цих питань (чотири випуски «Анотованого покажчика літератури з концертмейстерства», 1989, 1994, 1999, 2008) надає змоги окреслити наступні типологічні напрями цих музикознавчих і методико-педагогічних джерел.

Історико-культурологічний напрям.

Міркування з приводу рівня концептуалізації феномену піаніста-концертмейстера у контексті історичної еволюції варто розпочати з твердження, що до сьогодні не існує праць, присвячених історичному процесу формування цього виконавського різновиду. У неозорому корпусі досліджень українських і зарубіжних музикознавців цілком відсутні спеціальні праці, де б містилася історична динаміка, інтерпретувалися шляхи визрівання мистецтва піаніста-концертмейстера. Існують лише дослідження побутування у соціумі тих чи інших камерних жанрів, а також праці, що узагальнюють розвиток спільного музикування (здебільшого саме ансамблевого) у контексті певного історичного періоду (Браудо Є. «Об органной и клавирной музыке» [Л., 1976]; Волков А. «Камерный инструментальный ансамбль и его судьбы» [Музыкальная жизнь, 1987, №19]; три дослідження Раабена Л.: «Инструментальный ансамбль в русской музыке» [М., 1961], «Камерная

* Бърни Чарльз (англ. *Charles Burney*; 7.04. 1726, Шрусбері, графствоШропшир – 12.04.1814, Челсі, Лондон) – англійський композитор, історик музики, органіст.

** Тюрк Даніель Готлоб (нім. *Türk*), 10.08.1750, Клаусніц, недалеко Хемница, тепер Карл-Маркс-Штадт – 26.08.1813, Галле) – німецький композитор, органіст, музичний теоретик і педагог.

инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки» [Л., 1986], «Советская камерно-инструментальная музыка» [Л., 1963]; Т.Гайдамович «Инструментальные ансамбли» (М., 1963); Боровик М. «Український радянський камерно-інструментальний ансамбль» (К., 1968).

Що стосується саме мистецтва піаніста-концертмейстера, то у цьому форматі існує лише стаття Т.Калугіної «Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду» (К., 1990), яка окреслює лише короткий часовий період формування цього фаху, що не дає змоги усвідомити його історичний багатовекторний дискурс; та монографія Молчанової Т. «З історії ансамблевого музикування» (Львів, 2005), яка стала першою спробою розгляду історичної еволюції саме ансамблевого музикування, зародження фаху артиста ансамблю й акомпаніатора-концертмейстера.

Методико-прикладний напрям.

Музична думка щодо мистецтва акомпаніатора-концертмейстера особливо активізувалася у XX ст. Зокрема, у 60-70-х рр. XX ст. широкого резонансу отримала книга М.Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», (М., 1961), яка довгий час тримала пальму першості, ставши авторитетною і вельми популярною у галузі концертмейстерства, та у якій вперше було спростовано думку щодо твердження, що вміння акомпанувати є природнім даром і цьому вчити немає сенсу – практична діяльність допоможе визначити, хто з піаністів має до того хист, а хто ні. Автор дійшов висновку, що незважаючи на певну систему освіти, далеко не кожен випускник стає придатним до роботи концертмейстера (хоча цей фах автор визначає як «піаніст-акомпаніатор»): «Піаніст, який добре підготовлений у напрямку володіння роялем, виявляється цілком не придатним до акомпаніаторства, тоді як слабо підготовлений піаніст, але який засвоїв необхідні навички, успішно просувається професійним шляхом акомпаніатора» [5, с. 9]. У роботі М.Крючкова вміщено ряд цінних порад, які стосуються спеціальних концертмейстерських навичок: читання з листа, транспонування, роботи з вокалістами; а також питань розвитку загальної культури, музичного світогляду та психологічної адаптивності. Щоправда, міркування щодо цього фаху, а також поради у напрямку набуття та розвитку навичок подаються вельми декларативно, розглядаються лише концертні ситуації, без уваги до комплексу проблем, які торкаються щоденної роботи музиканта. Підтвердженням цього стає і застереження О.Люблинського у книзі «Теория и практика аккомпанемента» (10, с. 53), де автор піддає критиці М.Крючкова за порушення пропорцій між теорією та виконавством: «... він грішить емпіричним і формальним підходом до найважливіших питань» [10, с. 53]. Отож з позиції сьогодення книга М.Крючкова позбавлена глибини аналізу проблеми. У контексті цієї праці згадується і маловідома книга Р.Гартмана «Робота концертмейстера», яку нам не вдалося віднайти.

Ще у 1949 році була видана книга відомого голландського піаніста-концертмейстера В.К.Боса «Well-tempered Accompanist» («Хорошо темперированный аккомпаниатор», переклад російською зроблено А.Філяєвою у 2010 році), в якій він виклав своє бачення обов'язків акомпаніатора та його взаємодії зі співаками. Назва цієї книги втілює стан ідеальної співдружності музикантів, що грають разом, а не просто досвід стосунків протягом певного часу. У ті ж роки побачила світ й книга американського та австрійського концертмейстера, педагога з вокалу П.Улановські «Art of Song and Accompaniment» («Мистецтво пісні та аккомпанемент», 1968).

Важливим внеском у методологію концертмейстерства стала і вищезгадана книга О.Люблинського «Теория и практика аккомпанемента: методологические основы» (Л., 1972), в якій закладені наукові підвалини мистецтва піаніста-концертмейстера: уперше концертмейстерство розглядається ні як різновид фортепіанного виконавства, а як самостійний фах, що потребує розробки власної науково-теоретичної бази.

Внесок у розробку багатовекторних питань мистецтва концертмейстера було зроблено викладачами Московської (збірник статей «О работе концертмейстера», М., 1974) та Санкт-Петербурзької консерваторій («О мастерстве ансамблиста», Л., 1986), які детально висвітлюють важливі для концертмейстера методичні аспекти роботи над певними творами з камерно-вокальною літератури, роботи оперного концертмейстера, докладно розглядаються питання читання з листа і транспонування – щоправда у ракурсі: «що – як».

У царині досліджень українських музикознавців відзначимо спробу розробки проблеми відомим концертмейстером, народним артистом України С.Саварі, який апостеріорі надав чимало цінних практичних порад концертмейстерам у текстах лекцій під назвою «Аккомпанемент как профессия и искусство» (Харків, 1993); навчальному посібнику «Азбука аккомпанемента» (Донецьк, 2005), в якому відмовився від усталених методів-порад і запропонував принцип викладу матеріалу у

форматі «питання-відповідь»; а також у методичному poradniky «Речитатив: проблеми аккомпанемента» (Донецьк, 2006), де можна знайти вичерпну інформацію щодо різновидів речитативу.

На сьогодні особливої актуальності набувають нестандартні рішення проблем з допомогою креативного мислення у психологічному підході до дослідження музикантських професій, а також процесів творчості. Ці зміни торкнулися і науково-методичної літератури з питань концертмейстерства. Зокрема у праці Н.Єжової «Встреча с единомышленником» (Тамбов, 1998), провідними темами якої постають партнерські стосунки у спільному виконавському процесі, розглянуто психологічні особливості музичного сприйняття учасників дуету-ансамблю та практична необхідність психологічної компетентності піаніста-концертмейстера. Також у цій роботі авторка звертається до досвіду зарубіжної та вітчизняної музичної та прикладної психології щодо обрання спеціалізації у відповідності з природною схильністю та психодинамічними особливостями темпераменту людини.

Усвідомлення необхідності комплексного підходу до навчання мистецтву концертмейстера обумовило появу у 2002 році навчального посібника О.Кубанцевої «Концертмейстерский класс» (М., 2002), який розглядає питання, пов'язані з музично-виконавською діяльністю піаніста-концертмейстера, та у якому запропоновані способи розвитку концертмейстерських навичок. Незважаючи на безсумнівну теоретичну та практичну значущість, посібник має традиційний для методичної літератури недолік – деяку абсолютизацію методологічного підходу до дослідження, розпливчастість аналізу певних аспектів роботи концертмейстера, традиційність розгляду піаніста-концертмейстера лише як партнера співака, без аналізу специфіки його співпраці з солістом-інструменталістом.

Окремою галуззю концертмейстерства виступає праця балетного концертмейстера. Щоправда, наукові розвідки у цьому напрямку поодинокі: лише у 1993 році побачив світ методичний посібник Л.Ладигіна «О музыкальном содержании учебных форм танца» (М., 1993); у 2005 – навчальний посібник Г.Безуглої «Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром» – перші узагальнення досвіду у напрямку методичного забезпечення піаністів-концертмейстерів у сфері хореографічної освіти. Докладно відстежуючи особливості роботи концертмейстера цього керунку, автори намагаються знайти оптимальний комплекс знань і навичок, з допомогою яких стає можливим опанування цим різновидом фахового скерування концертмейстера. Зокрема, Г.Безугла справедливо наголошує на проблемі відсутності літератури з підготовки концертмейстерів балетних класів, зазначаючи: «Піаністи зазвичай не в стані приступити до роботи у балетному класі, не маючи спеціальної підготовки, не володіючи фаховими знаннями і навиками, пов'язаними з хореографічною сферою. Для балетного концертмейстера надзвичайно важливо отримати уявлення про урок класичного танцю, його побудову та основні методичні принципи»[3, с. 9–10]. Наукові розвідки цього питання в українському музикознавстві майже відсутні – виняток становить методична розробка викладачів кафедри концертмейстерства Донецької музичної академії «Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре» (К., 1989), зона розгляду якої лише схематично окреслює модель навичок, проте не пропонує шляхів їх набуття, не розглядає питань естетико-теоретичного й технологічного усвідомлення змістовної сутності цього фаху.

На сьогодні у зазначеному метою даної статті напрямку налічується і великий доробок методичних розробок і статей викладачів-методистів різних навчальних закладів, які, переважно, мають прикладне значення та які через великий обсяг не видається можливим перерахувати.

Навчально-теоретичний напрям.

Цей типологічний напрям висвітлений рядом фундаментальних праць відомого російського та ізраїльського концертмейстера Є.Шендеровича, які охоплюють царину діяльності вокального концертмейстера: книга («О преодолении пианистических трудностей в клавирах» (Л., 1987), статті «Об искусстве аккомпанемента (Сов.музыка. – 1969. – №4), «Рождение концертной программы певца» (//Музыка и жизнь, Л., 1972) та «Фортепианная партия в вокальном цикле» (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) [М., 1983. – Вып.11]. У 1996 році побачила світ ще одна книга автора – «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» (М., 1996), в яких відомий музикант аналізує роль піаніста-концертмейстера у творчому процесі підготовки та виконання концертних програм. У своїх працях Є.Шендеровичу вдалося наблизитися до цілісного огляду основних проблем концертмейстерства і, що найголовніше, – визначити рівноправність партнерів у виконавському процесі, окреслити необхідність набуття концертмейстером певних навичок і знань. Щоправда, декларуючи важливість усіх параметрів процесу, автор не повідомляє

про те, чи вони мають бути вродженими чи набутими, а якщо набуваються, то яким чином. В окресленому ракурсі слід згадати працю концертмейстера Київського театру опери та балету Н.Скоробогатько «Нотатки оперного концертмейстера» (К., 1973), в якій авторка розповідає про свою співпрацю з солістами оперного театру та подає ряд рекомендацій стосовно роботи піаніста-концертмейстера в оперному театрі. У 2005 році у США надрукована книга відомої американської концертмейстерки Деон Нельсен Прайс «Accompanying Skills For Pianists: Including SightPlay with Skillful Eyes (USA, 2005, [«Навички супроводу для піаністів»]). Залучаючи до аналізу навички вокального концертмейстера, авторка пропонує власний дискурс усвідомленн роботи з вокалістами.

У навчальній літературі докладно відстежено і набуття навичок читання з листа і транспонування. Аналіз цієї вельми непростой інтенції здійснено А.Готлибом («Заметки о чтении с листа», Сов. музыка, 1959); С.Ляховицькою «Чтение нот с листа в детской музыкальной школе», М., 1969), Ф.Брянською («Навык игры с листа, его структура и принципы развития», М., 1976; «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста», М., 2005); Т.Воскресенською («Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента», Л., 1986), Р.Верхолаз («Вопросы методики чтения нот с листа», М., 1960), О.Рафалович («Транспонирование в классе фортепиано», Л. 1963); Р.Ніколаєвою («Воспитание навыков чтения с листа и транспонирования в классе концертмейстерства», Алма-Ата, 1975), К.Цатурян («Чтение с листа как метод работы с учащимися-пианистами», М., 1971), які намагаються запропонувати оптимальний комплекс, з допомогою якого можливе опанування цими навичками.

У ряді досліджень представлена вичерпна інформація щодо вирішення питань спрощення складних фактурних комплексів: О.Брюхачової («Аранжировка трудноисполняемых мест клавира оперы «Евгений Онегин» /О работе концертмейстера, М., 1974), Є.Шендеровича («О преодолении пианистических трудностей в клавирах», Л., 1972), де пропонуються переконливі моделі раціоналізації важковиконуваних фактурних структур. Ці питання частково акцентували й І. Михайлов («Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах», Л., 1986), і Г. Коган («О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения», М., 1961).

Деякі музиканти-практики у своїх дослідженнях випадають з наукового поля зору та розглядають концертмейстерські питання лише у форматі коментарів творів, призначених для спільного виконання. У 2005-2006 рр. кафедрою концертмейстерства Московської консерваторії створено навчальний посібник «Искусство концертмейстера» (у трьох частинах) /Упор. В.Чачава/, в якому запропонований список творів для вивчення студентами I-II курсів, подаються коментарі до найбільш виконуваних творів, деякі поради щодо вимови італійських термінів та орфоєпії відомих імен, прізвищ і назв п'єс. У 2005 році видано навчальний посібник Бабинець Н. «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX ст. для концертмейстерських класів» (Львів, 2005), в якому подано нотний матеріал камерно-вокальних творів галицьких композиторів, інформація про їхню творчість, виконавські поради для концертмейстерів. У 2007 році – навчальний посібник Н.Гречишкіної «Особенности концертного виконання оперної арії»(Донецьк, 2007), де авторкою пропоновані поради щодо виконання найбільш відомих оперних арій у концертному форматі. Також побачила світ збірка статей викладачів кафедр і відділів концертмейстерства Львівської державної музичної академії, Львівського і Рівненського музичних училищ, Дрогобицького державного педагогічного університету – «Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика» (Львів, 2005), до якого увійшли статті та матеріали з різноманітних питань мистецтва концертмейстерства, здебільшого практичного напрямку.

Мемуарний напрям.

Цей напрям представлений працями, які є своєрідною квінтесенцією роботи музикантів-практиків. Ще у 1966 році побачила світ книга відомого англійського акомпаніатора А.Ньютона «At the Piano – Ivor Newton: The World of an Accompanist» («За роялем – Айвор Ньютон: Світ акомпаніатора»), в якій автор розповідає про співпрацю з різними співаками (К.Батт, Г.Мур, К.Флагстад та ін.) та інструменталістами (І.Менухінін, Е.Ізаї та ін.). В останні десятиліття з'являється чимраз більше мемуарної літератури, в якій відомі концертмейстери-практики намагаються висвітлити свій досвід концертмейстерської роботи. Насамперед це книга Дж.Мура («Певец и аккомпаниатор», М., 1987), яка має підзаголовок – «Спогади, роздуми про музику» та вміщує найбільш цікаві спостереження і висновки вокального концертмейстера, де автор пропонує своє бачення виконання ряду відомих творів камерно-вокальної літератури. Серед найбільш цінних квінтесенцій автора – вислів про пріоритетність ролі концертмейстера у процесі співтворчості двох музикантів: «Кожен добрий акомпаніатор рятує життя співаку частіше, ніж це можна собі уявити» [11, с. 95].

У 1997 році – книга Є.Шендеровича «С певцом на концертной эстраде» (Иерусалим, 1997), в якій йдеться про творче спілкування з різними співаками. У 2004 році С.Саварі видав «20 шагов до роаяля: Автобиографическая повесть» (Донецк, 2004), в якій згадуються зустрічі та творча співпраця з різними майстрами концертної сцени. У 2010 році – книга відомого російсько-американського концертмейстера Л.Могилевської «За кулисами оперы: Записки концертмейстера» (М., 2010), де авторка розповідає про свій довгий творчий шлях оперного концертмейстера, про цікаві моменти співпраці з видатними оперними співаками. У 2010 році – видана книга Є.Мархвінського «Partnerstwo w tużusie» (Kraków, 2010), де відомий польський концертмейстер аналізує роль піаніста-концертмейстера у творчому процесі підготовки та виконання певних арій і романсів, розповідає про роботу піаніста-артиста камерного ансамблю.

Науково-дослідницький напрям.

Про зростання наукового потенціалу зазначеної проблематики свідчать дослідження дисертаційного формату. Зокрема, у 1993 році Г. Тенюковою захищена дисертація: «Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования» (Москва, Росія), яка присвячена пошукам шляхів удосконалення діяльності студентів музично-педагогічних факультетів з допомогою розробки цілеспрямованої системи спеціальної підготовки до концертмейстерської роботи у класі диригування. У 1998 році – Д.Науказ «Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты» (Москва, Росія), де розглядається комплекс спеціальних концертмейстерських знань, умінь і навиків, а також умови їх формування у процесі фахової підготовки вчителя музики. У 2003 році – дисертація В.Бабюк «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX века (фортепьяно-вокальный аспект)» (Магнітогорськ, Росія), науковий посил якої полягає у спробі найбільш повно відтворити процес становлення у Росії концертмейстерської діяльності. Наголошуючи на історичному ракурсі свого дослідження, авторка намагається структурувати її у вигляді певної історичної системи, усвідомивши її у взаємозв'язках з музично-культурними явищами та подіями XVIII-XIX ст. У 2004 році – дисертація А. Григор'єва «Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования» (Краснодар, Росія), яка аналізує процес формування концертмейстерської майстерності вчителя музики у системі безперервної педагогічної освіти, а у якості його предмету виступають зміст і технологія формування концертмейстерської майстерності як значимі компоненти фахової самореалізації. У 2005 році – дисертація Г.Сибірякової «Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки: на материале дисциплины «Концертмейстерский класс»» (Волгоград, Росія), в якій зроблена спроба теоретично обґрунтувати, експериментально апробувати психолого-педагогічні і методичні основи фахового становлення майбутнього викладача-музиканта в умовах виконавської підготовки у концертмейстерському класі. Щоправда певна абстрагованість методологічного підходу до дослідження істотно обмежує науковий ценз вищенаведеної дисертації. Наукові дослідження аналогічного формату спробувала здійснити у 2006 році О.Островська, у дисертації якої («Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства», Тамбов, Росія) аналізується психологічний компонент діяльності концертмейстера в якості важливого фактору вдосконалення його фахового рівня та стверджується, що у сучасних умовах психологічна компетентність музиканта цього керунку важлива анітрохи не менше, ніж його виконавські та педагогічні якості; а також у 2011 році – О.Коробова, у дисертації якої («Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера», Саратов, Росія) розглянуто сферу психологічних взаємовідносин кількох музикантів у спільній творчості, здійснено аналіз здатності пристосовуватися до партнера, відчувати або ж передчувати його наміри та дії – властивості, яку авторка трактує як раціональну складову свідомості. У 2009 році була захищена дисертація Н.Горошко: «Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе: на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века» (Магнітогорськ, Росія), в якій розглянуто становлення камерно-вокальної (композиторської та виконавської) творчості у Росії XIX ст. та структура навчального процесу у концертмейстерських класах вищих музичних закладів.

У форматі окресленої проблематики статті існують і поодинокі дисертаційні роботи українських музикознавців. У 2005 році захищена дисертація Л.Повзун: «Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера» (Одеса, Україна). а 2009 р. видана книга авторки «Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера», в яких виконавську творчість концертмейстера представлено як узагальнення досвіду піаніста і виконавців на струнно-щипкових народно-академічних інструментах, обґрунтовано концепцію концертмейстерської майстерності як носія

режисерських функцій у виконавському процесі. На базі поєднання музикознавчих і культурологічно-етимологічних підходів наведено нову методику (тонус-ідея). Щоправда дещо протирічивою є назва книга, в якій амбівалентно поєднані різні функції піаніста – його вміння грати в ансамблі та мистецтво піаніста-концертмейстера, котре, як відомо, передбачає дуетну форму музичного спілкування. У 2010 році – дисертація Н.Інюточкіної: «Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.)» (Харків, Україна), де авторка намагалася осмислити історичний процес формування концертмейстерської майстерності як особливого різновиду виконавського мистецтва крізь призму еволюції фортепіанної партії у вокальних циклах XIX ст. У тому ж році захищена дисертація Т.Карпенко «Формирование концертмейстерской компетентности будущих педагогов-музыкантов в процессе изучения профессиональных дисциплин» (Київ, Україна), яка присвячена теоретико-експериментальному дослідженню проблеми формування концертмейстерської компетентності викладачів-музикантів у процесі виконавсько-педагогічної діяльності, проаналізовані методичні проблеми формування їх концертмейстерських умінь і навичок.

Серед очевидних наукових досягнень концертмейстерської галузі постають також дисертації Т.Герасимової, І.Бутової, які охоплюють вичерпний досвід узагальнення певних маркерів концертмейстерської роботи: дослідження Т.Герасимової «Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений» (2010, Москва, Росія), що присвячено аналізу процесу формування фахової майстерності концертмейстерів військово-музичних навчальних закладів на основі розвитку їх фахової музичної ерудиції, виконавської техніки; дисертація І.Бутової «Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже» (2011, Єкатеринбург, Росія), в якій виявлено, теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено сукупність педагогічних умов, що забезпечують формування фахової мобільності концертмейстера у процесі навчання у музичному коледжі.

Вищеокреслений ряд різноманітних історико-теоретичних статей, навчальних посібників, методичних розробок, мемуарних спогадів, наукових розвідок з багатовекторних питань концертмейстерства можна доповнити й дослідженнями з дотичних до цього мистецтва сфер – жанрів камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики, а також камерного ансамблю. Разом з тим одразу слід констатувати, що вельми часто застосування дефініції «концертмейстер» по відношенню до піаніста, який працює зі співаками, знівелювал фаховий керунок піаніста, який працює з інструменталістами різних напрямів і котрий також є важливою сферою діяльності цього музиканта, що, відповідно, негативно відбилосся і на методичній літературі з питань камерно-інструментального виконавства. У цьому керунку існують праці, які лише спорадично пов'язані з висвітленням питань спільного музикування, або ж розробки реферативно-прикладного характеру, базисом яких постають просторові роздуми щодо загальновідомих постулатів концертмейстерської діяльності у форматі «що – як». Отож цей доробок складає найменш вивчену частину концертмейстерської роботи. Винятком цього напрямку є праці з питань камерно-ансамблевої творчості, які частково дотичні до заявленої проблематики: дві вагомні роботи Готліба А. «Основы ансамблевой техники» (М., 1971), «Фактура и тембр в ансамблевом произведении» (М., 1976), де автор визначає різницю у сприйнятті концертмейстера та виконавця-соліста, окреслює вміння концертмейстера володіти передбаченням подальшого музичного розвитку тексту, розглядає проблему синхронності звучання, спільності динаміки, штрихів; також збірку статей під ред. К.Аджемова «Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство» (М., 1979) і збірку статей під ред. Т.Вороніної «О мастерстве ансамблиста» (Л., 1986), дослідження Т.Дапквіашвілі «Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства» (Тбілісі, 1989), які присвячені не лише розвитку ансамблевих навичок, ансамблевої майстерності, а й виконавському аналізу конкретних ансамблевих творів. У контексті статті зазначимо, що ці праці здебільшого розглядають ансамблевий комплекс завдань, який відповідно передбачає участь більшої кількості виконавців. У вищеокресленому ряді взірцевою можна назвати монографію І. Польської «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» (Харьков, 2001), де розглядаються проблеми специфіки музичного ансамблю, ансамблевої культури і насамперед – камерного ансамблю у багатовекторному аспекті: теоретико-культурологічному, історико-соціальному, жанрово-системному, психолого-комунікативному, естетико-категоріальному та спатіально-мізансценічному. Це ґрунтовне дослідження постає свого роду музикознавчим романом концептуального діапазону камерного ансамблю. Смілива розробка питань щодо формату камерного ансамблю та ансамблевої культури абсолютно переконує як логікою аргументації, так і широтою охоплених об'єктів ще одного формату

спільного виконавства. У цьому ряді варто назвати і дослідження, предметом яких є аналіз побутування жанрів камерно-інструментальної музики та самої камерної музики (зокрема фортепіанного тріо): Т.Гайдамович «Виолончельные сонаты Бетховена» (М., 1981); А.Готлиба «Заметки о фортепианном ансамбле» (М., 1973); І.Бялого «Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра» (М., 1989).

Серед праць, побічно дотичних до тематики окресленої проблеми, – статті та праці, присвячені специфіці функціонування вокальних жанрів, також ті, в яких проаналізовано специфіку функціонування інших різновидів мистецтв (зокрема балетних жанрів), їх комунікативно-психологічної специфіки; специфіки виконавської практики на певних інструментах, з якими працює піаніст-концертмейстер, з хором.

Висновки. У статті систематизовано значний джерелознавчий матеріал, обґрунтовано попередні теоретичні положення мистецтва спільного виконавства і у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера. Зазначимо, що у багатьох існуючих працях з питань концертмейстерської роботи наголошується на необхідності серйозного вивчення теоретичних аспектів функціонування цього різновиду виконавської діяльності та фактичної відсутності спеціальних наукових досліджень, що аналізували б його соціокультурний, історичний, семантичний, практичний аспекти. Концептуальна спрямованість багатьох статей, публікацій та методичних розробок прикладного напрямку і більшості дисертаційних праць зумовлена самими авторами, які не беруться за розкриття глибинних проблем, а переважно обирають теми, які постають найбільш «вдячними» для аналізу концертмейстерської роботи. І це зрозуміло: вельми складно музикантам-практикам уособити виконавця і музикознавця, зуміти висвітлити динаміку, соціокультурний контекст фахового самосдійснення піаніста-концертмейстера, широкий спектр структурних аспектів цього різновиду виконавської творчості. Разом з тим усі намагання концертмейстерів-практиків теоретично проаналізувати проблеми цього фаху, обґрунтувати та віднайти шляхи набуття навичок і знань постають серйозною спробою переосмислення ролі піаніста-концертмейстера у спільному виконавському процесі.

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций. – [Сост. С.Савари]. – Харьков, 1993. – 60 с. (Харьковское обл.управление культуры. Обл.метод.кабинет учебных заведений искусств и культуры).
2. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.): Хрестоматия /Александр Алексеев. – К. : Муз. Україна, 1974. – 163 с.
3. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие / Галина Александровна Безуглая. – СПб : Академия русского балета им. А.Вагановой, 2005. – 218 с.
4. Герцман Е. Византийское музыкознание /Евгений Владимирович Герцман. – Л. : Музыка, 1968. – 256 с.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Николай Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Франсуа Куперен. – [Пер.с франц. О.А.Серовой-Хортик]. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
7. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях /Цезарь Антонович Кюи. – М., 1957. – 222 с.
8. Левицкий И. Нарис історії музики / Іван Левицький. – Львів, 1921 (накладом Михайла Таранька). – 128 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года /Тамара Николаевна Ливанова. – М., Л. : Госмузгиз, 1940. – 815 с.
10. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы /Александр Люблинский. – Л. :Музыка, 1972. – 82 с.
11. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур. – [Пер. с англ.В.Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
12. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Владимир Фёдорович Одоевский. – М., 1956. – Т. 1. – 722 с.
13. Рамо Жан Филипп. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.wikiznanie.ru/>

В статтє сделана попытка дискурсно проследить становление теоретического исследовательского поля по вопросам совместного исполнительского процесса и в этом контексте – искусства пианиста-концертмейстера.

Ключевые слова: *совместный исполнительский процесс, пианист-концертмейстер, теоретические исследования.*

This paper attempts to trace the formation of the theoretical discourse of the research field on joint performing and, in this context – the art of piano accompanist.