

УДК 781.68:785.1:784.1

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ТВОРЧІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОМУ КЛАСІ

Комаренко Н.М., Тилик І.В.

Київський національний університет культури і мистецтв

Статтю присвячено висвітленню інтерпретаційно-творчих аспектів діяльності концертмейстера у диригентсько-хоровому класі. У дослідженні простежено процес навчання та виховання професійного музиканта у безпосередньому контакті з викладачем і концертмейстером, що становить основу національної традиції музичної освіти. Індивідуальний підхід у досягненні поставлених навчальних завдань, та вихованні моральних якостей особистості музиканта-виконавця лежить в основі освітньої традиції. В статті досліджуються художньо-інтерпретаційні підходи, синтезуються технологічні завдання з емоційним пошуком у контексті втілення ідейно-сислової канви музичного твору, розглядається як проблема виконавських категорій раціонального та інтуїтивного, слугує етапом засвоєння нового музичного матеріалу. Участь концертмейстера у навчальному процесі стимулює інтелектуальний розвиток піаніста-виконавця, відкриває споріднені риси хорової та фортепіанної жанрово-виконавських технологій.

Ключові слова: хорове мистецтво, художня інтерпретація, мистецтво концертмейстера, виконавський стиль, творчий метод.

Постановка проблеми. Як засвідчують різноаспектні мистецтвознавчі дослідження, одною із найцікавіших концертмейстерських спеціалізацій є діяльність концертмейстера у класі хорового диригування, яка має свою специфіку, динаміку розвитку, свою роль у виконавському мистецтві. Проте існує чимало суперечностей між актуальною, практичною значимістю концертмейстерської спеціалізації і недостатньою розробкою у сфері психолого-педагогічної наукової проблематики окремих теоретичних уявлень про сутність і специфіку інтегративної здібності музиканта-концертмейстера; а також між необхідністю цілеспрямованого формування концертмейстерської компетентності й лише частковою висвітленістю цієї проблеми у наукових виданнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика, пов'язана з різними аспектами роботи концертмейстера у класі з хорового диригування привертає увагу дослідників. В її розвитку можна відмітити певну динаміку розгляду – від методичних розробок до розглядання ролі концертмейстера як виконавця-інтерпретатора та викладача. Останнім часом з'явилося декілька кандидатських досліджень (Е.К. Економової [5], Н.В. Інюточкіної [4], Л.І. Повзун [22], Л.І. Каравацької [7]), де розглядається у науковому руслі концертмейстерська практика про застосування тембрової драматургії у підході до аналізу тексту фортепіанного клавіра, як хорової так і оркестрової партитури. У наукових статтях можна визначити ряд напрямків:

- у сфері історичного розвитку хорового мистецтва (А. Лашенко [9], П. Чеснокова [29], К. Пігрова [21], А. Мархлевського [12]);
- у питаннях музичної освіти (К. Майбурової [11], О. Зинькевич [6], В. Клина [8]);
- з концертмейстерської майстерності (Н. Скоробатсько [25], Р. Хавкіної-Трахтер [26], О. Шендеровича [27, 28], А. Мірошнікової [13], Дж. Мура [14]).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Втім, незважаючи на наявність вказаних наукових напрацювань, присвячених вивченню діяльності концертмейстера у класі хорового диригування, цю проблематику

не можна вважати достатньо висвітленою. Особливо це стосується питань ототожнення мануальної техніки диригента з пластикою рук піаніста у процесі виразного інтонування, застосування тембрової драматургії у підході до аналізу фортепіанного виконання як хорового твору а *sarpella*, так і оркестрової партитури, що сприяє інтонаційно-виразній та темброво-різноманітній звучності. Потреба у з'ясуванні вказаного аспекту й обумовлює актуальність даної публікації.

Формулювання цілей статті. *Мета дослідження* полягає у тому, щоб висвітлити когнітивну структуру роботи концертмейстера у диригентсько-хоровому класі у парадигмі музичної освіти. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання наступних завдань, а також виявленню засобів їх вирішення:

- дбайливо відноситися до авторського тексту;
- використовувати роляль, у педагогічному процесі, як спосіб розкриття образно-художнього змісту музичного твору;
- відчувати образно-художній зміст твору через темброво-інтонаційну сутність фактури фортепіанного клавіру;
- вибудовувати збалансоване хорове звучання в структурі оперної сцени на матеріалі оперного клавіру;
- працювати над системою музичного виконавства, у центрі якого – художня – інтерпретація твору;
- опанувати техніку хорового аутфакта та його специфіку для створення ансамблевої взаємодії студента і концертмейстера.

Методологія дослідження. У статті використано комплекс теоретичних методів дослідження: індукція, дедукція, аналіз, синтез, компаративний аналіз, класифікація, моделювання, метод культурологічно-мистецтвознавчої реконструкції. Стаття спирається на принцип єдності теорії та практики, який визначає її наукову і методичну спрямованість.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичне виконавське мистецтво являє собою складний комплекс, що потребує величезної емоційної та інтелектуальної віддачі, необхідної вольової направленості та зосередженості, кон-

центрації пам'яті, суми навичок та вмінь. Виконавець творчо продовжує композиторський задум, пізнає авторські наміри шляхом вивчення музичного тексту, сприймає та реалізує думки, почуття, настрої які, закладені у творі. Діапазон образно-стильових аспектів у музиці безмежний, маючи на увазі музику різних епох, напрямків, то виконавцеві треба володіти якомога більшим спектром сприйняття. Чим глибше він вникає в нотний зміст тексту твору, тим яскравіше індивідуальність самого виконавця. Текст музичного твору є «схемою того, що композитор хотів висловити в звуках за допомогою графічних символів» [2, с. 24]. Специфіка ансамблевого виконавства концертмейстера з солістами вокалістами, інструменталістами та диригентами вимагає від концертмейстера особливого погляду на виконавський процес.

В рамках даної статті загостримо увагу на особливостях роботи концертмейстера у класі хорового диригування. Специальність хорове диригування – творча та різнобічна. Для оволодіння цією професією потрібен цілий комплекс знань та навичок: широкий кругозір, високий рівень музичної культури. Специфіка хорової діяльності проявляється у формі колективної творчості безпосередньо пов'язаної з поезією та вокальним в мистецтвом у симбіозі функцій поетичного слова та композиторського тексту, що постають первинним художнім матеріалом у технології диригентської виконавської діяльності та комунікативних сторін музичного-творчого процесу [12, 13, 29]. Процес хорового виконавства, підпорядкований первинному художньому матеріалу, втілюється у різних варіантах інтерпретаційної моделі. Диригент має вміння уявляти звучання музичного твору внутрішнім слухом, володіти точним темпо-ритмом, відчувати тембральне забарвлення хорових партій та оркестрових інструментів [21, 23, 29].

Так склалося, що творча робота автора публікації протягом багатьох років тісно пов'язана з кафедрою академічного хорового диригування. Після занять в консерваторії, де студентів фортепіанного факультету виховували як виконавців-солістів, робота концертмейстера здавалася невідомою, цікавою гранню творчості. Учебний план у класі концертмейстерства обмежувався акомпанементом камерно-вокального репертуару, навичками читання з листа, вмінню транспортувати на півтона та тон. Хоровому супроводу зовсім не приділялась увага, а про читання хорових партитур навіть не йшлося. Ці нові потрібні навички роботи концертмейстера необхідно було опанувати самотужки. Працюючи концертмейстером у класах Народного артиста України Б.Б. Антківа, професора КДК ім. П.І. Чайковського М.А. Берденнікова, професора кафедри академічного диригування Н.М. Кречко, професора НМАУ ім. П.І. Чайковського Д.В. Радика, професора, Народного артиста України В.П. Скороного, канд. мистецтвознавства, професора М.С. Юрченко, канд. мистецтвознавства І.В. Тилика – видатних диригентів, справжніх майстрів своєї справи, надихнуло автора до написання цієї статті, в якій хотілось би звернути увагу на деякі аспекти роботи концертмейстера саме зі студентами кафедри хорового диригування.

Мистецтво концертмейстера – особливий вид творчості. Мистецтво гри в ансамблі складний вид мистецтва, якому треба вчитися все життя. За спостереженнями Є. Шендеровича, лише ХХ столітті почалося осмислення особливостей концертмейстерської діяльності, з'явилися праці Дж. Мура, Є. Шендеровича, З. Савари, Л. Живова, М. Крючкова, А. Люблінського, Т. Молчановой, В. А. Васиной-Гроссман, З. Лидской, М. Смирнова, П. Обуховой, І. Галявіна, М. Скоробогатко та інших [14, 20, 25, 27, 28]. Це складні процеси, в яких фортепіано належить величезна роль, де два, три або декілька музикантів є рівноправними партнерами єдиного цілісного музичного ансамблю. Окрім високої технічної підготовки, досконалого читання з листа, розуміння природи вокалу, володіння багатьма виражальними засобами ансамблевого виконання, знайомства з особливостями гри на різних інструментах необхідно пам'ятати, що й фактурна специфіка акомпанементу, як специфіка його трактування, наприклад, в роботі з вокалістами, або в класах диригентів, інструменталістів значно відрізняються. Необхідно підкреслити, що від концертмейстера потрібно уміння заряджатися чужою волею, приймати її як свою власну і активно включатися в емоційний стан, що диктується хормейстером-викладачем (студентом). На заняттях з диригування студент керує уявним хором під звучання роялю за допомогою концертмейстера. Концертмейстер працює з клавірною версією оркестрової партитури, яку інколи неможливо охопити всіма пальцями піаніста і, нарешті в своїй роботі він підпорядкований волі викладача-хормейстера, а згодом студента з яким опрацюється музичний твір, мануальну техніку якого концертмейстер повинен розуміти, як свою власну.

В процесі роботи концертмейстер працює з трьома видами нотного тексту, а саме – текстами для хору а *capella*, текстами творів для хору з супроводом фортепіано, хоровою партитурою плюс оркестровим перекладом (клавіром).

Складності, піаністичні незручності у відтворенні партитури зустрічаються доволі часто, однак піаніст повинен знайти такий варіант виконання, який з найбільшою повнотою відобразить на фортепіано особливості голосоведіння і вокально-хорового звучання, бо інструмент фортепіано, як ніякий інший, дозволяє це зробити.

Виконуючи хорову партитуру а *capella* концертмейстер працює над окремими голосами, акордовими сполуками, педалізацією. В роботі з хоровим твором може стати в нагоді методичний досвід А.А. Мірошникової, яка радила у складних випадках спрощувати партитуру за рахунок випущення витриманих голосів для проведення більш важливих в даний момент партій [13, с. 6]. Під час роботи над партитурою необхідно наближувати виконання на фортепіано до звучання співацьких голосів засобом педалі, працювати над розподілом між руками голосів партитури та пошуками зручної аплікатури [13, с. 12].

Оскільки хору властиве органічне поєднання та співставлення різних голосів, найскладнішим у роботі концертмейстера є виконання хорової поліфонії, працюючи зі студентами концертмейстер повинен виконувати хорову партитуру, де є ряд у яких кількість голосів доходить

до восьми і більше (хори Дж. П. да Палестріна, Л. Маренціо, Дж. Габріелі, хорал Мендельсона «Am Nenzjahrstage» та інші), включаючи транспонуючого тенора, ці голоси інколи перехредають, додаючи концертмейстеру ряд труднощів у виконанні. Особливу увагу необхідно звертати при виконанні партитур подвійних хорів (Танєєв «По горам две хмурых тучи», «Увидал из-за тучи утес», заключний подвійний хор з кантати «По прочтению псалма» та потрійних хорів («Magnificat» А. Габріелі).

Взагалі, концертмейстерсько-виконавська специфіка роботи на хоровій кафедрі потребує великої уваги до роботи над розвитком поліфонічного мислення, що є одним з перших завдань у вихованні диригента. При виконанні хорової поліфонічної тканини необхідно вірно передати голосоведіння, фразування, виконавський штрих, динаміку, зміну дихання, темброву характеристику кожної партії. Відтворення звучання хорової партитури на фортепіано концертмейстером допомагає студенту уявити перед собою хоровий колектив, що дозволить студенту максимально якісно закріпити технічні навички і поглибити свій художньо-виконавський творчий потенціал. В процесі роботи з хоровим твором в супроводі фортепіано корисними будуть наступні практичні настанови Дж. Мура [14] та методичні узагальнення Є. Шендеровича [27, 28]. Найголовнішою навичкою роботи концертмейстера є здатність швидко орієнтуватися, вміння охоплювати музичну форму в цілому. Хоровий акомпанемент відрізняється від акомпанементу солістам, бо хором керує диригент, він веде співаків за собою. Темпо-ритмічна та динаміко-тембральна підтримка хору має ведуче значення в акомпанементі до хорового твору. Виконання хорового твору в порівнянні з інструментальними творами ускладнено синтезом мелодики та вербального тексту [14, 27]. Через різну довго тривалість вербальних складів, ми стикаємося з особливою пульсацією ритму. Крім того, спів у хорі характеризується обов'язковим взяттям дихання, що теж ускладнює ритмічне прочитання музики. Тому одним із завдань концертмейстера є вміння тримати точний темпо-ритм, що допомагає не втрачати пульс на протязі всього музичного твору.

В процесі виконання нотних текстів клавирів Є. Шендерович радив спрощувати фортепіанну партію, зауважуючи на те, що від цього не повинні страждати якість звучання, темброве забарвлення та голосоведення [28]. Специфіка фортепіанних партій у клавиріх опер залежить від деякою перевантаження фактури, яка часом містить багато незручних місць. Практика професійної діяльності підказує, що повсякденна робота концертмейстера змушує застосовувати різні способи спрощення клавирів і це необхідно робити без втрати якості звучання, тембрів відтворення голосоведення. Серед конкретних піаністичних рекомендацій визначимо наступні проблеми виконання: подолання труднощів зручним розподілом рук, звертанням до чергування рук у разі, коли плавність мелодичного ходу порушується незручностями аплікатури; повторюванням нот, розподіляючи їх між руками, інтервальні, та акордові послідовності можна спростити задля досягнення потрібного темпу і блиску пасажів

[28]. У розкиданих акордах полегшення бувають необхідні. Можна укрупнити тривалості і зменшити кількість повторів, можна інакше розподілити руки (С. Рахманінов фінал опери Алеко, П. Чайковський сцена суперечки Онегіна з Ленським з опери Євгеній Онегін (картини 15, 16), сцена Грози (картина 6) з Пікової дами тощо). У більшості випадків трактування окремих авторських, або редакторських ремарок (вміщених в клавиріах) в процесі концертмейстерської інтерпретації залежить від невідповідності між динамічними відтінками, проставленими в партитурі (враховують реальну звучність різних оркестрових груп, і інструментів) і механічним перенесенням цих відтінків в клавир, адже forte альтів і forte труби – принципово різні відтінки. Автоматична проекція штрихів з партитури в клавир також видається не завжди доцільною, адже не всі перенесені штрихові позначки сприяють відтворенню оркестрової специфіки на фортепіано. Ми знаємо, що кожний клавир є умовність, яка припускає найрізноманітніші ступені відступу від першоджерела, автентичної оркестрової версії. У цьому сенсі виконання концертмейстера можна вважати інтерпретаційно-творчими у прямому значенні цього слова – піаніст має «художнє» право зміни тієї чи іншої редакції.

Тут ми підходимо ще до однієї особливості концертмейстера у класі з диригування, коли він виступає у ролі одухотвореного інструмента, стає для диригента своєрідним аналогом «клавиратури». Під час виступу – задача концертмейстера пристосуватися до рухів диригента, відчутти темпові модифікації і тоді успіх забезпечений. Може бути багато концепцій, які вас переконають. І кожного разу ви повинні адаптуватися і так виконувати твір з диригентом, неначе це – ваше власне трактування. Концертмейстер змушений підкорятися іншій волі – вміти перевтілювати свою психологію відповідно до запропонованої концепції виконання твору. У тих випадках, коли інтерпретація і волюва спрямованість диригента веде концертмейстера і він повністю сприймає трактування музичного твору, як своє власне, виникає справжнє спільне музикування, яке передбачає одночасно і підпорядкування чужій волі, і збагачення її своєю індивідуальністю.

Задля досягнення ансамблю динамічного, ритмічного, та тембрового першочергового значення набуває фактор консолідації усіх спрямувань суб'єктів творчої співпраці (в даному разі концертмейстера і диригента) у площині оптимальної реалізації художнього задуму композитора, пошуків вірної виконавської інтерпретації. З цією метою під час учбового процесу концертмейстер має налагодити особливу духовну єдність з викладачем і з студентом, який вивчає музичний твір, і повністю розділити з ним аспекти інтерпретації. Адже концертмейстеру необхідно передувати рух, у якому виконується твір, ще до першого афтакта диригента. Прагнення об'єднатись у творчих устремліннях з партнером/студентом, ми вважаємо однією з головних умов успішного виконання програми на екзамені, який імітує концертний виступ. При цьому студент повинен усвідомлено готуватися, психологічно налаштовуватися на виявлення художнього образу твору перед публічним виступом. Взагалі

психологічні установки передбачають дотримання певних педагогічно-виконавських параметрів, а саме: підготовка відповідної сценічної поведінки, усна презентація твору, концертний варіант диригування тощо. Аби студент зміг відчувати багатоголосся та багатоплановість фактури, педагог (у співпраці з концертмейстером) повинен за другим роялем грати хорову партитуру.

Адже, ніщо так не розвиває музичний кругозір студента, як його участь у публічних концертах. Для оволодіння майстерністю хормейстера, та засвоєння нових технічних прийомів, накопичення виконавського досвіду, доцільно наперед планувати таку практичну діяльність студента. Звичайно, виступи з хоровим колективом несуть у собі неабияку організаційну складність. Це пов'язано з репетиціями, орендою концертних приміщень тощо. Але, якщо з'являється можливість практичного застосування хормейстерських навичок, отриманих на уроках з диригування в класі, це інтенсифікує майбутнього музиканта як диригента. Така практика для хормейстера є необхідним компонентом в розумінні художньої цілісності музичного твору.

Висновки з даного дослідження і перспективи. Підсумовуючи дану публікацію є підстава стверджувати, що концертмейстерська діяльність є складним багатограним процесом, який ґрунтується на різних аспектах інтерпретації творчої актуалізації. Загалом їх можна розподілити на

три рівня ансамблевої взаємодії роботи концертмейстера з студентом в процесі вивчення трьох видів нотного тексту: хорова партитура а cappella, хорова партитура у супроводі фортепіано, хорова партитура – оркестрове перекладення (клавір).

Здійснений у статті аналіз роботи концертмейстера над текстом, поданий у проекції із середини, з боку свідомості концертмейстера, як суб'єкту творчого процесу, уможливив виявлення різних його функцій – педагогічну, виконавчу та психологічну. В діяльності концертмейстера можливо також виокремити ряд моментів: творчий зв'язок з викладачем, з метою знаходження і втілення художньої інтерпретації, робота концертмейстера-викладача, тобто музиканта, який розучує текст зі студентами, допомагаючи викладачу у роботі в класі, самостійна робота з нотним текстом в позаурочний час і роль концертмейстера-виконавця, що допомагає у підготовці студента до демонстрації хорової партитури на екзамені або заліку в умовах, що імітують концертний виступ. В цьому контексті акцентується увага на взаємодії двох взаємопов'язаних суб'єктів художньої співпраці «диригент/студент – концертмейстер», яка реалізується у процесі відповідності роботи концертмейстера виконавським вимогам диригента, у здатності до співпереживання, спільного музиковання та збагачення виконання індивідуальним, інтелектуальним та емоційно-образним колоритом.

Список літератури:

1. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / Ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. – Москва: Музыка, 1974. – С. 111–134.
2. Воем Р. Уильямс Становление музыки / Р. Уильямс Воем / – Москва: Музыка 1961.
3. Горощенко О. Работа Б.Л. Яворского с вокалистами / О. Горощенко // Яворский Б.: Статьи, воспоминания, переписка. – Москва: Сов. композитор, 1972. – Т. 1. – 711 с.
4. Інютчкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.): автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. «Муз. мистецтво» / Н. В. Інютчкіна; Харк. держ. універ. мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – 19 с.
5. Економова Е. К. Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста: дис. ... кандидата пед. наук: 13.00.04 / Економова Єліна Костянтинівна. – Одеса, 2002. – 261 с.
6. Зинькевич О. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 13. Київ, 2000.
7. Каравацька Л. І. Творчість Льва Венедіктова як стильовий феномен в контексті українського оперно-хорового мистецтва: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Каравацька Людмила Іванівна. – Київ., 2016. – 17 с.
8. Клін В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Клін. – Київ: Наук. думка, 1980. – 314 с.
9. Лащенко А. З історії київської хорової школи / Анатолій Лащенко. – Київ: Музична Україна, 2007. – 198 с.
10. Люблинський А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы / А. А. Люблински – Ленинград: Музыка XXI, Ленинградское отделение, 1972 г. – 80 с.
11. Майбурова К. В. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії / К. В. Майбурова. – Київ: «Українське музикознавство», Вип. 6, 1971. – С. 58–63.
12. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Мархлевський. – Київ: Музична Україна, 1986. – 96 с.
13. Мирошникова А. А. О работе концертмейстера в классе хорового дирижирования: методические рекомендации для преподавателей и студентов музыкальных вузов / А. А. Мирошникова. – Киев, 1990. – 20 с.
14. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с английского (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. – Москва: Радуга, 1987. – 429 с.
15. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Ленинград, Музыка, 1967. – 352 с.
16. Мюнш Ш. Я – дирижер / Пер. с франц. / Ш. Мюнш. – 3-е изд. – Москва, 1982. – 63 с.
17. Нікітська Є. С. Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні / Є. С. Нікітська // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. – Харків, 2000. – С. 183–189.
18. Нікітська Є. С. У дуеті з фортепіано: кафедра концертмейстерської майстерності / Є. С. Нікітська // ProDomоMea: Нариси: До 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2007. – С. 136–143.
19. О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / Ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. – Москва: Музыка, 1974. – 160 с.

20. Обухова О. В концертмейстерском классе / О. Обухова. – Москва, 1980.
21. Пігров К. Керування хором / К. Пігров. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 202 с.
22. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: дис. ... кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Повзун Людмила Іванівна. – Київ., 2005. – 189 с.
23. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера / І. Полян – ХХ: Музика, 1975. – № 4. – 14 с.
24. Радик Д. Музична дидактика в структурі диригентської освітньо-професійної діяльності: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Д. Радик – Київ.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – 176 с.
25. Скоробагатько М. Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету УРСР / Передмова Д. Данькевича / М. Скоробагатько. – Київ.: Музична Україна, 1973. – 331 с.
26. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе: некоторые общие соображения / Р. Хавкина-Трахтер // Вопросы фортепианной педагогики. Сборник статей. – Вып. 4. – Москва: 1976. – С. 134–146.
27. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – Москва: Музыка, 1996. – 206 с.
28. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. – Ленинград: Музыка, 1972. – 48 с.
29. Чесноков П. Хор и управление им / П. Чесноков. – Москва: Музгиз, 1952. – 223 с.

Комаренко Н.М., Тилик И.В.

Киевский национальный университет культуры и искусств

ИНТЕРПРЕТАЦИОННО-ТВОРЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОМ КЛАССЕ

Аннотация

В статье освещаются интерпретационно-творческие аспекты деятельности концертмейстера в дирижерско-хоровом классе. В исследовании рассматривается процесс обучения и воспитания профессионального музыканта в непосредственном контакте с педагогом и концертмейстером, что составляет основу национальной традиции музыкального образования. Индивидуальный подход в достижении поставленных учебных задач в воспитании моральных качеств личности музыканта-исполнителя лежит в основе образовательных традиций современности. В статье исследуется художественно-интерпретаторские подходы, синтезируются технологические приёмы с эмоциональным поиском в контексте воплощения идейно-смысловой концепции музыкального произведения, рассматривается проблема исполнительских категорий рационального и интуитивного, являясь этапом в освоении нового музыкального материала. Участие концертмейстера в учебном процессе стимулирует интеллектуальное развитие пианиста-исполнителя, открывая новые связи в хоровой и фортепианной жанрово-исполнительских технологий.

Ключевые слова: хоровое искусство, художественная интерпретация, искусство концертмейстера, исполнительский стиль, творческий метод.

Komarenko N.M., Tylyk I.V.

Kiev National University of Culture and Arts

INTERPRETATIONAL AND CREATIVE ASPECTS OF CONCERTMASTER'S PRACTICE IN A CONDUCTOR AND CHORAL CLASS

Summary

This article is devoted to review of the interpretational and creative aspects of concertmaster's practice in a conductor and choral class. It also examines the process of education and training of a professional musician that implies direct contact with a teacher and concertmaster, based on the national traditions of musical education. The student-centered approach, essential for setting high moral values of musician-performer is considered according to the state-of-the-art educational principles. The article also studies cultural and interpretational approaches, as well as combinations of special techniques and emotional search intended to convey the ideological and semantic concept of musical piece. These approaches are examined at the rational and intuitive performance levels, which helps students study new material. Participation of concertmaster in educational process stimulates intellectual development of pianist performers, thus revealing new interactions between choral and piano performance techniques.

Keywords: choral art, artistic interpretation, concertmaster's competence, performance style, creative method.