

## ФЕНОМЕН ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ: ДІАЛОГ ІСТОРІЇ Й СУЧАСНОСТІ

**Кретов**

**Андрій Іванович**

доцент кафедри Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

**Кретов**

**Андрей Иванович**

доцент кафедри Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

**Andrii Kretov**

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Kyiv National Academy of Fine Arts and Architecture

**Новік-Кретова**

**Ірина Борисівна**

викладач-методист Київської дитячої школи мистецтв ім. С. Турчака

**Новик-Кретова**

**Ирина Борисовна**

преподаватель-методист Киевской детской школы искусств им. С. Турчака

**Iryna Novik-Kretova**

Teacher-methodologist at S. Turchak Children's School of Arts

*Анотація.* Статтю присвячено аналізу феномену піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі на прикладі роботи його з вокалістами. Даний феномен має бути зрозумілим у аспекті його особливого місця в музичній культурі, де він є водночас украй важливим і недооціненим компонентом. У статті розглядаються різноманітні аспекти співпраці піаніста-концертмейстера й вокаліста, діалектичні протиріччя в їхній взаємодії.

*Ключові слова:* піаніст-концертмейстер, взаємодія піаніста й вокаліста, функції партії фортепіано, еволюція феномену піаніста-концертмейстера.

*Актуальність.* Постать концертмейстера в розмаїтті видів музичної діяльності є водночас і вкрай важливою, і за цього — недооціненою. Особливо необхідним є осмислення роботи піаніста-концертмейстера з вокалістами, оскільки спів є найбільш затребуваною й популярною формою музичної діяльності, що висвітлює певні глибинні проблеми піаніста-концертмейстера в цілому. Адже тут взаємодіють інструмент та людський голос, мелодія та слово. Саме в зв'язку з цим доцільно відстежити також і певне несправедливе ставлення до концертмейстера з боку музичної професії, безперечно, найбільш популярної в музичному світі, а саме — професії співака.

Значущість професії концертмейстера виявляється у великій кількості присвячених їй заходів, які відбуваються в Україні, Білорусі, Росії (міжнародні конференції, майстер-класи, фестивалі-конкурси, радіопередачі [1]). Усеросійський фестиваль оперних концертмейстерів у Москві, що відбувається з 2001 року, має промовисту назву “Діалог в ім'я цілісності”, а щорічний міжнародний фестиваль-конкурс, присвячений російському романсу, що відбувається в Петербурзі з 2001 року, має принципову позицію в нагородженні концертмейстерів нарівні зі співаками як рівноцінних учасників вокально-фортепіанного дуету [14]. Згідно з умовами Міжнародного конкурсу в Сідней (1977) сольні піаністи повинні були виступати ще й як акомпаніатори, така ж умова була й на I Загальносоюзному конкурсі ім. С. Рахманінова (1983). Нарешті, у Гаазі (1986) відбувся міжнародний конкурс піаністів-концертмейстерів [2; 156]. Значущість феномена концертмейстерства виявляється на вищих

інституціональних шаблях підготовки спеціалістів (асистентура — стажування в Україні, виконавська аспірантура в Росії). У 2003 році в Росії створена Гільдія піаністів-концертмейстерів, яка має як соціальну (захист прав), так і культурну (організація конкурсів та майстер-класів) роль, сприяючи їх творчому зростанню. Ще наприкінці радянської доби внаслідок зусиль музичної громадськості розпочалася боротьба проти нерівності в статусі педагога та концертмейстера (менша зарплата, удвічі менша тривалість відпустки й більше навантаження концертмейстера порівняно з педагогом). Але відлуння минулого, а саме зверхнє ставлення до концертмейстера з боку педагогів з вокалу та учнів (яких концертмейстер виховує нарівні з цими педагогами) усе ще має місце в системі як середньої, так і вищої музичної освіти.

Перший у історії музики підручник для учнів концертмейстерського класу був підготований в Україні львівським професором Т. О. Молчановою [18; 145]. Соціокультурний статус піаніста-концертмейстера було піднято до рівня педагога (за обсягом навантаження, тривалістю відпустки, заробітною платнею) великою мірою завдяки ініціативі Станіслава Віталійовича Саварі, професора Донецької консерваторії, який започаткував процес створення Асоціації українських концертмейстерів, і врешті-решт став першим концертмейстером — народним артистом України. До речі, одна з частин його автобіографічної повісті має назву “У боротьбі за гідність концертмейстера” [18; 140]. На жаль, останніми законодавчими актами у сфері української культури статус концертмейстера знову знижується. Це є ще однією значною підставою для соціокультурного аналізу феномену концертмейстерства.

**Розробка проблеми.** Існує чимала кількість робіт, які поєднують у собі й теорію, й узагальнення практичного досвіду концертмейстерства, проблему відповідної освіти взагалі й у класі вокалу зокрема (К. Віноградов, Н. Гречишкіна, Н. Інютючкіна, Н. Крючков, О. Кубанцева, А. Люблинський, Т. Молчанова, Д. Мур, Л. Повзун, С. Саварі, М. Смірнов, Є. Шендерович). Зокрема, О. Кубанцева приділяє увагу у своєму навчальному посібнику не тільки музично-фаховому, але й філософсько-естетичному аспекту творчості піаніста-концертмейстера, акцентуючи увагу на її загальній виховній ролі у світі музики [11]. Т. Мол-

чанова аналізує генезис та сучасний стан концертмейстерської творчості в культурно-історичному контексті [14]. Цікавими є сучасні роботи, які досліджують підвищення статусу піаніста-концертмейстера у зв'язку з розвитком нових вокальних жанрів [8], акцентують увагу на рівноправності його ролі в ансамблевій діяльності [16]. Утім, дослідниками зазначається, що нагальною є потреба ґрунтовного концептуального вивчення феномену піаніста-концертмейстера, яке б розглядало його як у контексті історико-культурних процесів, так і основних засад нинішнього функціонування цього різновиду діяльності, із виходом на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень [14].

**Метою** дослідження є визначення основних вимірів роботи піаніста-концертмейстера з вокалістами в соціокультурному просторі з огляду їхньої генези й сучасного стану. Мета реалізується в завданнях: виявити основні фактори становлення професії концертмейстера, її функції й протиріччя в роботі з вокалістами з погляду діалектики формування та виконання цілісного художнього твору; проаналізувати глибинний сенс проблем у роботі піаніста-концертмейстера й визначити соціокультурні аспекти їх подолання.

**Вклад основного матеріалу.** Насамперед, визначимо, у якому сенсі ми використовуємо поняття “соціокультурне”. У ньому акцентується увага на тому, що соціальна реальність не є зрозумілою без її культурної компоненти [22; 11]. Культура як когнітивна діяльність, що формує картину світу, установлену систему смислів, може існувати як реалізація взаємодії між індивідами, оскільки оперує знаками, які зберігають своє значення тільки у спілкуванні між ними. Індивіди, своєю чергою, утворюють певні групи, у тому числі й на професійній основі. Отже, нас буде цікавити, як цінності, які виникали у сфері музичної культури, впливали на статус піаніста-концертмейстера в його стосунках з вокалістами.

Якщо зануритися в етимологію терміна “концертмейстер”, його первинний сенс (італ. *concerto* — злагода, нім. *meister* — найкращий), то слід перекласти його як “майстер узгодження”. Дійсно, він володіє вмінням узгодити-гармонізувати дії ансамблів, “утримати” ціле [16]. В англомовних країнах використовують щодо піаністів, що працюють з вокалістами, поняття “vocal coach” (“тренер вокалістів”), у німецькомовних — “Meister Lied”

[19]. Замість поняття “піаніст-концертмейстер”, загальноновживаного у нас, частіше використовуються такі слова, як “pianist-accompanist”, “pianist-leader” (“піаніст-акомпаніатор”, “піаніст-лідер”) [6]. Поняття “концертмейстер” і “акомпаніатор” не є тотожними, хоча у словниках (щодо піаністів) часто вживаються як синоніми або майже як синоніми [8, 9]. Акомпаніатор (від французького “*accompagner*” — супроводжувати, що виходить від латинського “*companio*” — супутник, товариш, компаньйон, спочатку — той, хто їсть хліб разом із кимось) — музикант, який грає партію супроводження солісту на сцені, створюючи ритмічну й гармонійну опору для нього. Якщо професійний акомпанемент є запорукою успішного виконання на сцені, то майстерність концертмейстера є передумовою зростання вокаліста на сцені й поза нею (розуміння із солістами їхніх партій, уміння здійснювати контроль якості їхнього виконання, знання їх виконавської специфіки й причин виникнення труднощів, вміння підказати, спрямувати на вірний шлях до виправлення тих чи інших недоліків). Відомий концертмейстер Є. Шендерович спростовував рецензійні кліше про концертмейстерське “сприяння успіху” соліста-співака або інструменталіста, наголошуючи на тому, що концертмейстер бере участь у творчому процесі від початку до кінця, проходячи від задуму до результату через усі його муки [14]. В англійській мові поняття “концертмейстер” має приналежність тільки до оркестру (перша скрипка), але не до праці з вокалістами. Саме так характеризувалося це поняття більш ніж століття тому в відомій Енциклопедії Брокгауза та Ефрона [9; 146]. Коли, наприклад, у сучасній кандидатській дисертації автор, аналізуючи естетичні аспекти вокального виконавства, може згадати в процесі дослідження теми як значну фігуру звукорежисера, але забути про концертмейстера, здається, що за століття майже нічого не змінилося.

На час зародження акомпанементу в античній та середньовічній професійній музиці, коли вокальна мелодія супроводжувалася унісонним або октавним подвоєнням одного або кількох інструментів, його роль була другорядною та необов’язковою. Розвиток гомофонно-гармонійного складу наприкінці XVI — на початку XVII ст. зробив акомпанемент гармонійною опорою мелодії. Уже тоді лунали голоси, що спростовували тези про “другорядність”

акомпаніатора. У XVIII столітті французький композитор та клавесиніст Франсуа Куперен указував на хибність уявлень про акомпаніатора як про “слугу” співака, скрипаля, віолончеліста, погляд на нього як на представника найменш достойної з усіх музичних професій. Насправді ж вона, на думку Куперена, може бути джерелом як самоповаги та самозадоволення для музиканта, так і засобом комунікації з іншими митцями. Несправедливо, уважав він, що “весь час концерту акомпанемент на клавесині можна порівняти з фундаментом, який підтримує всю будову.” [18; 7], однак акомпаніатор отримує схвалення публіки останнім, а його діяльність майже ніколи не обговорюється. Живу художню ілюстрацію до проблеми нерівноправ’я концертмейстера зі співаком можна знайти в одноактній п’єсі-монологі французького драматурга XX ст. Марселя Мігюа “Акомпаніатор”. Герой-акомпаніатор, сповідуючись перед публікою в залі, скаржиться на несправедливість власного становища: він поділяє зі співаком страх перед сценою, але ніколи не поділяє ані аплодисментів, ані гонорарів [12]. Таким чином, показано певну жертвовність концертмейстера в процесі забезпечення якості “кінцевого продукту”, після “завершення” якого слава дістається іншому. Але ця жертвовність, як наголошує С. Саварі, не є відмовою від свого артистизму та майстерності інтерпретації. Не може бути справжнім концертмейстером той, хто виконує примхи соліста, подібно до галантного кавалера, що пропускає “даму” вперед [18; 157–158].

У сучасному світі концертмейстер — найбільш поширена серед піаністів професія. Його потребують класи всіх (крім піаністів) спеціальностей і на концертній естраді, й у хоровому колективі, і в оперному театрі, й у хореографії, і в класі концертмейстерської майстерності. Без концертмейстера та акомпаніатора не обійтися музичним та загальноосвітнім школам, палацам творчості та центрам естетичного виховання, музичним та педагогічним училищам та вишам. Однак існує протиріччя між високою затребуваністю та поширеністю професії концертмейстера та її, так би мовити, “хронічною” недооціненістю, тавром “вічно другого”, помилковою позицією, що грати “під солістом” та ще й “по нотах” нібито великої майстерності не потребує. Підготування співака й забезпечення синтезу музики та слова на сцені вимагає активізації аналітичного начала в роботі концертмейстера. Долаючи

цей нелегкий тягар, він досягає художнього єднання всіх компонентів твору, що виконується. У роботі концертмейстера поєднується універсальне та індивідуальне. Він і творець-виконавець, і педагог, і психолог, але водночас усе це використовує, реалізуючи своєрідність власної індивідуальності та в узгодженні з особистістю співака — виконавця в навчальних, концертних і конкурсних програмах.

За звернення до історичних основ питання бачимо, що багато десятиліть поняття “концертмейстер” характеризувало музиканта, який керує оркестром, пізніше — групою інструментів у оркестрі. Концертмейстерство як окремий різновид виконавства й навчальний предмет з’явилося у другій половині XIX століття, коли велика кількість романтичної камерної, інструментальної та пісенно-романсової лірики потребували особливого вміння акомпанувати солісту. Крім того, зростала кількість концертних залів, оперних театрів, музичних навчальних закладів. У той час концертмейстери були зазвичай “широкого профілю” й вміли робити багато: виконували з листа хорів та симфонічні партитури, читали в різних ключах, транспонували фортепіанні партії на будь-які інтервали та ін. Пізніше універсальність утрачається з процесом диференціації всіх музичних спеціальностей. Твори, написані для кожної з них, ускладнюються, тому й концертмейстери спеціалізуються для роботи з певним типом виконавців. Роль концертмейстера ще більше посилюється в інструментальній та вокальній музиці XIX — XX ст. У романсах Ф. Шуберта, Й. Брамса, М. Глінки, О. Даргомижського, С. Рахманінова, М. Мусоргського, інших композиторів XIX — XX ст. акомпанемент перестає бути тільки ритмо-гармонійною підтримкою, фоном для сольної мелодії, а стає у XX ст. майже рівноправною партією, що підкреслює та посилює виразність мелодії та тексту, поглиблює психологічний та драматичний зміст музики, створює виразний та ілюстративний фон, “договорює” те, що не було вимовлене солістом [4, 8; 21, 92]. Знаменним є те, що славетний піаніст, засновник Петербурзької консерваторії Антон Рубінштейн не мислив підготовку своїх учнів без оволодіння романсами Шумана, бо “хто не вміє співати, той не зможе добре зіграти” [18; 145].

Цікаво, що критик романтизму, філософ Гегель, скептично висловлювався з приводу того, що сучасна поезія найвищого гатунку (наприклад

Ф. Шиллера) зможе органічно поєднуватися з мелодією [3; 288]. Але сталося навпаки: пісенні цикли на вірші великих поетів підносять на новий щабель творчість як композитора, так і концертмейстера. Зростає різноманітність вокальних творів та шкіл. Об’єктивний та неупереджений підхід до концертмейстерства виходить з того, що партія акомпанементу є не менш значним засобом художнього впливу, ніж сольна партія значної частини вокальних творів. Великі виконавці завжди працювали поруч з освіченими концертмейстерами, набували й шліфували свою майстерність завдяки їхній копійчкій праці й таланту. Спираючись на власний досвід, славетний концертмейстер та теоретик концертмейстерства Євген Шендерович писав, що безмежна любов до вокальної музики, а не нездібність до сольної гри, спонукали його до спільного музичування [23]. До того ж, він обґрунтовує потребу співаків у вдумливому концертмейстері тим, що їм у цілому бракує музичної освіти значно більше, ніж піаністам-концертмейстерам. Можна сказати, що в піаніста та вокаліста різний баланс у взаємодії “природного” й “культурного” в роботі. Адже у співаків голос з’являється в двадцять-двадцять три роки, значна частина з них усвідомлює своє покликання досить пізно. До того часу піаніст грає вже років п’ятнадцять і вміє усе те, чому вокаліст тільки навчається. Освічений, вдумливий концертмейстер, діючи з позиції не переваги, а допомоги, стає незамінним помічником для співака, забезпечуючи йому можливість засвоєння музичного матеріалу. Але, насправді, безцінною є поміч концертмейстера вокалісту, який ще не має своїх виконавських традицій, в інтерпретації нових складних програм. Це може створити перешкоду навіть для найкращого вокаліста. Саме в такій ситуації досвідчений концертмейстер здатний глибоко досягнути задум композитора, виявивши смак, відчуття стилю твору, що виконується [23]. Феномен голосу пов’язаний із творчістю більш безпосередньою — “виявленням природних сил”, в інструменталіста ж творчість більш опосередкована, що зобов’язує його поринути в культурну традицію. Наприклад, Є. Шендерович, характеризуючи складність підготовки вокалістів, які співають романси Глінки, зазначає: “Співати дуже просто й водночас виразно, з бездоганним “почуттям кантілени” — надзвичайно нелегко. Потрібно, щоб безпосередність поєднувалася із великою майстерністю” [21; 93]. Для цього



співака необхідно розспівувати, а в цьому життєво важливою є допомога концертмейстера.

Зростаюча роль фортепіанної партії у вокальному виконавстві зобов'язує концертмейстера виробити у своїй діяльності цілісний погляд на музичний твір. Це потребує міцних знань теорії музики, гармонії, адже без засвоєння таких понять, як стиль, жанр, форма, музичний образ, виконавська інтерпретація, неможливий розвиток творчих навичок. Концертмейстерська діяльність містить кілька аспектів: передусім, треба добре володіти інструментом (фортепіано), засвоїти закони ансамблевого виконання, знати темброві особливості голосу співака, мати впевнене знання нотного тексту як сольної партії, так і партії супроводу. Під час музикування народжується спільний для соліста й концертмейстера виконавський план: побудова гармонійного цілісного образу музичного твору. Уважний виконавський аналіз з боку соліста та концертмейстера передують синтезу змісту та форми музичного твору. Концертмейстер повинен бути готовим гнучко й органічно погодити з партнером (співцем, студентом-вокалістом) тип і динаміку звучання, цезури та паузи, а також деякі агогічні відхилення (фермати, *ritenuto*, *rallentando* й таке інше).

У роботі концертмейстера поєднуються стабільність у володінні акомпанементом, що дає можливість вільно контролювати партію соліста, з імпровізаційністю (коли внаслідок хвилювання трапляються зупинки, збиття з темпу, забуття слів, невчасний вступ, перестрибування через кілька тактів). Порятунком з боку концертмейстера для соліста стає нагадування потрібної ноти, навіть слова, повторення або подовження свого вступу, якщо виконавець запізнюється, і все це — “без швів”, непомітно для слухача. Концертмейстер вміє, розумно жертвуючи окремими частинами фортепіанної фактури, програти весь твір без зупинки. Почуття творчої ініціативи, активна виконавська позиція допомагають йому не тільки своєчасно реагувати на порушення в темпах, метро-ритмі, але й повертати ансамблеве виконання в необхідне річище. Концертмейстер повинен буквально жити й дихати в ансамблі з солістом, уміти непомітно й завчасно підказати йому текст, “підхопити” його, а якщо потрібно — підіграти вокальну партію на тлі виконання своєї.

Практична музично-педагогічна діяльність концертмейстера потребує вміння читання нотного

тексту з листа й, відповідно, — акомпанування. Неоціненною є можливість вільно прочитати незнайомий твір без попередньої підготовки, або на уроці під час самостійної роботи з солістом, або в екстремальній ситуації на сцені. Розвиток даної навички — процес складний та тривалий. Ознака хорошого концертмейстера — відмінне читання з листа, саме це робить з нього музиканта — митця. М. А. Смірнов вважає, що питання читання з листа сьогодні загострюються як для концертмейстерів, так і для піаністів узагалі. Відсутність цього вміння — тривожний симптом слабкого інтересу до музики в цілому, показник низького професійного рівня. Велика кількість технічних засобів видобування звуку створює небезпеку пасивного сприйняття музики, вивчення її тільки на слух. Швидке читання нот — шлях до оволодіння великим та різноманітним репертуаром [19; 5]. З цим пов'язане також вміння безупинного виконання, сприйняття музичного матеріалу як цілого, а не окремих фраз. Концертмейстеру потрібно вміти швидко осягати задум твору, ясно передбачати лінію розвитку музичного образу, відчувати характер музики, фактуру, ритмічні зміни. Поєднання індивідуальної та спільної творчості, синтез виразності інструментальної та вокальної партії є дуже важливим. Для цього концертмейстеру потрібно бачити всю музичну фактуру, а не тільки свою партію, інакше можна розійтися з партнером і не виконати художнє завдання. Ще Платон, як аналізує у своїй монографії Ю. Давидов, протиставляв “виробника мистецтва” його “знавцю”. Якщо перший ніби “покріпачений” своєю професією, то другий здатний осягнути більш широкі горизонти, певне культурне ціле, у співвідношенні з яким виконавець — тільки частина [5; 443–444]. Концертмейстер певним чином поєднує в собі й “виконавця”, і “знавця”, здатного осягнути культурний контекст виконання. Тому його ансамблеву роль піаніста-концертмейстера інколи порівнюють з диригентською в оркестрі. Отже, концертмейстер не тільки піаніст, але й музикант у широкому сенсі, тобто носій музичної культури, який виходить за вузькопрофесійні межі — і готуючи співака до сцени, і на самій сцені. Вступаючи в творчий діалог зі співаком, концертмейстер оволодіває майстерністю орієнтуватися у тембрових особливостях кожного голосу (бас, баритон, тенор — чоловічі голоси; контральто, сопрано, колоратурне сопрано — жі-

ночі голоси), особливостях роботи над кожним голосом залежно від діапазону та висоти. Знання вокального репертуару — від класичної, народної музики до сучасного естрадного — допомагає концертмейстеру якісно проілюструвати з місця разом із педагогом-вокалістом новий для вокаліста твір. Він орієнтується в стилях, прийомах видобування звуку, уміє досягнути характерні риси культурного контексту музики та слова, тим самим спонукає співака до активізації творчої роботи, не тільки суто вокальної, але й пізнавальної. Водночас, він уміє працювати з голосом вокаліста, самостійно його розспівувати, відчувати його суто професійні проблеми (знати властивості резонаторів, гігієни голосового апарату та ін.), пояснити їх словесно чи вокально. Концертмейстер уміє транспонувати на найближчі інтервали твір, на випадок хвороби співака або із іншими змінами у вокальних можливостях, коли голос “не йде” на верхні звуки, працювати над дикцією та артикуляцією. Таким чином, він забезпечує виконавцю свободу самореалізації, розширює межі його можливостей, може допомогти голосу вокаліста розкритися в іншій тональності та більш привабливій якості.

Той етичний аспект, згідно з яким концертмейстер — це другий викладач, який, зазвичай, має таку ж професійну освіту, як і педагог у класі, з яким він працює, на жаль, забувається. Але його знання, як педагога та музиканта, аж ніяк не нижчі, ніж педагогів у відповідних класах, а інколи й значно вищі.

Емпатія, вміння співчувати та ставити себе на місце співака, внутрішнім голосом проспівувати вокальні партії, чуйно вслуховуватися у звучання голосу співця дає досвідченим концертмейстерам готовність передбачення, миттєвої реакції на найменші відхилення від наміченого виконавського плану. Партія супроводу в вокальних творах, що поєднує в собі дуже важливі засоби художньої виразності (метро-ритмічну пульсацію, гармонійне забарвлення та інші), є складовою частиною триєдності (слово, мелодія, акомпанемент) у створенні художнього образу й вміщує в собі значне смислове навантаження. Майстерність концертмейстера визначає відчуття норми, її гнучкості: він поєднує активну творчу виконавську позицію, ініціативу з вмінням поступитися своєю волею й елементами своєї партії заради реалізації сценічного виконання.

Станіслав Саварі, з повагою посилаючись на маловідому статтю М. А. Біхтера, керівника класу

камерного співу в Ленінградській консерваторії, сформулював свої поради, які можуть стати в пригоді не тільки концертмейстерам-початківцям, але й досвідченим представникам цієї професії. У них він закликає до того, щоб звук був живим матеріалом для почуттів; досягати свободи задля “розкріпачення” живої, плинної музики з “полону” нот, які створив композитор (адже ноти — не душа музики, а основа для творчості, інше розуміння веде до безініціативності, трафаретності, “бухгалтерії”); досягнення необхідної виразності, характерності музики за допомогою розумних співаків, які є основою вокальних вимог і розвитку смаку; чуйності концертмейстера до ритму, педалізації; поєднання ерудиції та прагнення до розвитку з різноманітністю концертмейстерського досвіду, уміння акомпанувати “всім і завжди” [18, 139–140].

**Висновки.** Феномен піаніста-концертмейстера у своїй повноті й цілісності й досі недостатньо усвідомлений у сучасному соціокультурному середовищі, оскільки навіть на термінологічному рівні (й у вітчизняній, і в іноземній довідковій літературі) функція акомпанементу, що пов’язана зі сценою, відокремлюється від підготовки вокалістів до сцени. Універсальність обов’язків піаніста-концертмейстера протистоїть його недостатній оціненості на рівні соціального статусу та престижу в музичній культурі, яка то долається завдяки зусиллям фахівців-ентузіастів, то знов повертається. Роль піаніста-концертмейстера у вокалістів остаточно визначилася в епоху романтизму, з переходом від клавесина до фортепіано та створенням вокальних циклів, у яких партія піаніста досягла ансамблевого рівноправ’я, так само, як і мелодія та слово.

У роботі концертмейстера пов’язане універсальне та індивідуальне, виконавець, педагог та психолог, який, з одного боку, жертвує своєю індивідуальністю та музичною нормативністю заради соліста, а з іншого — стверджує їх у діалозі мелодії та слова, поєднанні тексту та образу. Таким чином здійснюється діалектика свободи й необхідності в спільній творчості. У взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста здійснюється складне поєднання природного й культурного, усталеності та імпровізаційності. Концертмейстер пов’язує знання традицій виконання вокального твору із усвідомленням, що кожна індивідуальність виконавця є неповторною, як і ситуація виконання, а тому сліпе наслідування в музиці є неприйнятним.

## Література / References:

1. *Виноградова Л.* “Концертмейстер — мастер концерта” (Радио классической музыки “Орфей” с участием Л. Оганезова, Ольги Бэр, О. Майкапара, Л. Могилевской) [Электронный ресурс]. 2016. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster> (Дата звернення — 14.11.2017).
2. *Виноградов К.* О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. А. Смирнов. — М.: Музыка, 1988. — С. 156 — 178.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В четырех томах. Том третий / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1971. — С. 276–341.
4. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. — М.: Музыка, 1965. — Вып. 1. — С. 35 — 71.
5. *Давыдов Ю. Н.* Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля // Давыдов Ю. Н. Труд и искусство: избранные сочинения / Юрий Николаевич Давыдов; сост. В. В. Сапов. — М.: Астрель, 2008. — С. 385–646.
6. *Інюточкіна Н. В.* Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.). Автореф. дис. канд. мистецтвозн. — Харків, 2010. — 21 с.
7. Концертмейстер // Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрон. Энциклопедический словарь. — Т. XVI. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. — С.146.
8. Концертмейстер // Музыкальная энциклопедия. Гл. редактор Ю. В. Келдыш. — Т. 2. — М.: Советская энциклопедия, 1974.
9. Концертмейстер // Великий тлумачний словник сучасної української мови. Укл. головний ред. В. Т. Бусел.— К.: Перун, Ірпінь, 2004. — С. 452.
10. *Крючков Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. — М.: Музыка, 1961. — 72 с. : нот. ил.
11. *Кубанцева Е. И.* Концертмейстерский класс [Текст]: учебное пособие для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов / Е. И. Кубанцева. — Москва: Академия, 2002. — 192 с.
12. *Митута М.* Аккомпаниатор // Французская одноактная драматургия. — М.: Искусство, 1984.
13. *Молчанова Т. О.* Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посіб. / Т. Молчанова. — Львів: ДМА, 2001. — 215 с.
14. *Молчанова Т. О.* Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: Монографія // Тетяна Молчанова. — Львів: Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Львів: Ліга-Прес, 2015. — 557 с.
15. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления / Дж. Мур. — М.: Радуга, 1987. — 432 с.
16. *Повзун Л. І.* Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Л.Повзун. — Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — О.: Фотосинтетика, 2009. — 104 с.
17. *Савари С.* Азбука аккомпанемента [Текст]: учеб. пособие / С. В. Савари: Донецкая гос. музыкальная академия им. С. С. Прокофьева. — Донецк: Юго-Восток, 2005. — 72 с. — ISBN 966-374-029-9.
18. *Савари С. В.* 20 шагов до рояля: Автобиографическая повесть / С. В. Савари. — Донецк, ООО “Юго-Восток ЛТД”, 2004. — 178 с.
19. *Смирнов М. А.* О работе концертмейстера. Вступительная статья / М. Смирнов // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. — М.: Музыка, 1974. — С. 3–8.
1. *Vynohradova L.* “Kontsertmeister — master kontserta” (Radyo klassycheskoi muzyky “Orfei” s uchastyem L. Ohanezova, Olhy Ber, O. Maikapara, L. Mohylevskoi) [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster> (Data zvernennia — 14.11.2017).
2. *Vynohradov K.* O spetsyfyke tvorcheskykh vzaymootnoshenyi pyanysta-kontsertmeistera y pevtsa / K. Vynohradov // Muzykalnoe yspolnytelstvo y sovremennost / Sost. M. A. Smyrnov. — M.: Muzyka, 1988. — S. 156–178.
3. *Hehel H. V. F.* Estetyka. V chetyrekh tomakh. Tom tretyi / H. V. F. Hehel. — M.: Yskusstvo, 1971. — S. 276–341.
4. *Holdenveizer A.* Ob yspolnytelstve / A. Holdenveizer // Voprosy fortepyannoho yspolnytelstva: Ocherky. Staty. Vospomynaniya / Sost. M. H. Sokolov. — M.: Muzyka, 1965. — Vyp. 1. — S. 35–71.
5. *Davydov Yu. N.* Yskusstvo kak sotsyolohycheskyi fenomen. K kharakterystyke estetyko-polytycheskykh vzhgliadov Platona y Arystotelia // Davydov Yu. N. Trud y yskusstvo: yzbrannyye sochyneniya / Yuriy Nykolaevych Davydov; sost. V. V. Sapov. — M.: Astrel, 2008. — S. 385–646.
6. *Іniuточкіна Н. В.* Fenomen pianista-kontsertmeistera u vokalno-instrumentalnomu ansambli (na prykladi avstro-nimetskoho vokalnoho tsykladu XIX st.). Avtoref. dys. kand. mystetstvozn. — Kharkiv, 2010. — 21 s.
7. Kontsertmeister // F. A. Brokhauza y Y. A. Efron. Entsiklopedycheskyi slovar. — T. XVI. — SPb.: Brokhauz-Efron, 1890–1907. — S.146.
8. Kontsertmeister // Muzykalnaia entsyklopedyia. Hl. redaktor Yu. V. Keldysh. — T. 2. — M.: Sovetskaia entsyklopedyia, 1974.
9. Kontsertmeister // Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy. Ukl. holovnyi red. V. T. Busel.— K.: Perun, Irpin, 2004. — S. 452.
10. *Kriuchkov N.* Yskusstvo akkompanementa kak predmet obucheniya / N. Kriuchkov. — M.: Muzyka, 1961. — 72 s. : not. yl.
11. *Kubantseva E. Y.* Kontsertmeisterskyi klass [Tekst]: uchebnoe posobyie dlia studentov muzykalnykh fakultetov pedahohycheskykh vuzov / E. Y. Kubantseva. — Moskva: Akademyia, 2002. — 192 s.
12. *Mytuta M.* Akkompanyator // Frantsuzskaia odnoaktnaia dramaturhiya. — M.: Yskusstvo, 1984.
13. *Molchanova T. O.* Mystetstvo pianista-kontsertmeistera: navch. posib. / T. Molchanova. — Lviv: DMA, 2001. — 215 s.
14. *Molchanova T. O.* Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka: Monohrafiia // Tetiana Molchanova. — Lviv: Nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. — Lviv: Liha-Pres, 2015. — 557 s.
15. *Mur Dzh.* Pevets y akkompanyator. Vospomynaniya. Razmyshleniia / Dzh. Mur. — M.: Raduha, 1987. — 432 s.
16. *Povzun L. I.* Ansambleva tvorchist pianista-kontsertmeistera: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv / L.Povzun. — Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi. — O.: Fotosyntetyka, 2009. — 104 s.
17. *Savary S.* Azbuka akkompanementa [Tekst]: ucheb. posobyie / S. V. Savary: Donetskaia hos. muzykalnaia akademyia im. S. S. Prokofeva. — Donetsk: Yuho-Vostok, 2005. — 72 s. — ISBN 966-374-029-9.
18. *Savary S. V.* 20 shahov do roialia: Avtobyohrafycheskaia povest / S. V. Savary. — Donetsk, OOO “Iuho-Vostok LTD”, 2004. — 178 s.
19. *Smyrnov M. A.* O rabote kontsertmeistera. Vstupitelnaia statia / M. Smyrnov // O rabote kontsertmeistera: Sb. statei / Red. M. Smyrnov. — M.: Muzyka, 1974. — S. 3–8.

20. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. — 1969. — №4.
21. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е. Шендерович. — М.: Музыка, 1996. — 206 с.
22. Щербіна В. Концептуалізації культури в контексті соціологічного знання // Соціологічні дослідження культури: концепції та практики. — К.: Ін-т культурології НАМ України, 2010. — с. 11–34.
23. Эпштейн Алек. Беседа с пианистом и педагогом Евгением Шендеровичем // сайт “Дом Корчака в Иерусалиме”. Режим доступа: <http://www.jerusalem-korczak-home.com/shen/shen13.html> (Дата звернення — 18.12.2017).

20. Shenderovych E. Ob yskusstve akkompnemenata // Sovetskaia muzyka. — 1969. — №4.
21. Shenderovych E. V kontsertmeisterskom klasse: razmyshleniya pedahoha / E. Shenderovych. — M.: Muzyka, 1996. — 206 s.
22. Shcherbina V. Kontseptualizatsii kultury v konteksti sotsiolohichnoho znannia // Sotsiolohichni doslidzhennia kultury: kontseptsii ta praktyky. — K.: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2010. — s. 11–34.
23. Epshtein Alek. Beseda s pyanystom y pedahohom Evhenyem Shenderovychem // sait “Dom Korchaka v Yerusalyme”. Rezhym dostupu: <http://www.jerusalem-korczak-home.com/shen/shen13.html> (Data zvernennia — 18.12.2017).

### Кретов Андрей Иванович, Новик-Кретова Ирина Борисовна

#### Феномен пианиста-концертмейстера в социокультурном пространстве: диалог истории и современности

**Аннотация.** Статья посвящена анализу феномена пианиста-концертмейстера в социокультурном пространстве на примере работы его с вокалистами. Данный феномен должен быть понятен в аспекте его особого места в музыкальной культуре, где он является в одно и то же время важнейшим и недооцененным компонентом. В статье рассматриваются различные аспекты сотрудничества пианиста-концертмейстера и вокалиста, диалектические противоречия в их взаимодействии.

**Ключевые слова:** пианист-концертмейстер, взаимодействие пианиста и вокалиста, функции партии фортепиано, эволюция феномена пианиста-концертмейстера.

### Andrii Kretov, Iryna Novik-Kretova

#### The Phenomenon of a Pianist-Concertmaster in Sociocultural Space: the Dialogue of History and Modernity

**Summary.** The purpose of the article is to study the process of work of a pianist-concertmaster with vocalists in sociocultural space. It analyses a pianist-vocalist partnership in various aspects. Some contradictions of the pianist-vocalist interaction take place during the preparation of an ensemble for performing on stage and its participation in the concert. The pianist-concertmaster phenomenon may be understood in the aspect of this person's specific place in musical culture, where this figure, at the same time, is both very important and underestimated. Without pianist-concertmaster participating, the role of many musical institutions cannot be realized. However, for example, English notion “concertmaster” usually relates to the certain member of the orchestra, but not to the pianist, who cooperates with the vocalist or other musicians in camera ensemble as an equal member. The notion “pianist-accompanist” does not embrace all the aspects of the participation of the pianist in the vocalist's activity. At the end of the XXth century, prominent pianists-concertmasters of Ukraine make efforts to accept by state cultural policy equality of pianist-accompanist and Music teacher in the sphere of labour (wages, the scope of work, duration of vacation). Yet, now previous inequality returns to musical life. The important role of the pianist in an ensemble with vocalist was assumed many centuries ago (for example, by François Couperin), but Romanticism brings radical changes in the status of the pianist - concertmaster. The XIXth century brings a new quality of ensemble of pianist and vocalist in connection with vocal cycles of songs with verses of well-known poets. For example, Hegel noticed that outstanding poetry could not find an adequate melody for itself. However, his opinion was wrong as words begin to play a specific role in the vocal ensemble. Thus, it needs a dialogue with music, equality of parties of vocal and instrumental music. The prominent concertmaster, E. Schenderovich, said that pianist-concertmaster created opportunities for fruitful performance on the stage because pianists and vocalists play different parts there. The concertmaster of vocalists has deeper knowledge in musical culture than vocalists do. It is so because vocalists usually come to their profession ten or more years later than pianists. The work of the pianist-concertmaster connects universal and individual, the roles of an artist, a teacher, and a psychologist. On the one hand, he/she sacrifices his/her individuality and musical standards for the success of soloist, on the other — establishes it in a dialogue of melody and word, connects the text and image. In this way dialectic of freedom and necessity realizes in the united creative activity of ensemble participants. The interaction of pianist and vocalist realizes complicate connection of natural and cultural, inspiration and experience, traditional and improvisational.

**Keywords:** pianist-concertmaster; pianist-vocalist partnership; functions of piano-party; evolution of piano-accompanist's art.