

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ**

ПОВЗУН Людмила Іванівна



УДК 781.1+785.72

**НАУКОВІ І ХУДОЖНІ АСПЕКТИ
МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ – 2005



00762005 (К)

48
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі сучасної музики та музичної культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор **МАРКОВА** Олена Миколаївна, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, зав. кафедрою сучасної музики та музичної культурології

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор **ДАВИДОВ** Микола Андрійович, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, зав. кафедрою народних інструментів
кандидат мистецтвознавства, доцент **САВИЦЬКА** Наталя Владиславівна, Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, кафедра історії музики

Провідна установа: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, кафедра історії та теорії світової та української культури

Захист відбудеться « 18 » січня 2006 року о 15 год. на засіданні Спеціалізованої вченої ради Д 26.227.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського за адресою: 01001, м. Київ, вул. М. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського за адресою: 01001, м. Київ, вул. М. Грушевського, 4.

Автореферат розіслано « _____ » _____ 2005 року.

Вчений секретар
Спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

О. І. Овчаренко

№ 65.948
лист.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

В наш час відбувається поглиблене усвідомлення важливості ролі інструментальної ансамблевої музики, зумовлене її широкою репрезентативністю в творчості композиторів та виконавців. До ансамблевих складів, поряд з класичними струнно-смичковими інструментами, залучають струнно-щипкові народні інструменти. Велика кількість нових ансамблевих творів для домри, балалайки, бандури з фортепіано уможлиблює визначення в сучасній виконавській практиці тенденцій композиторського пошуку нових тембрально-артикуляційних сполучень, нової ансамблевої гетерофонії.

Ансамблево-концертмейстерська майстерність визначила пріоритет піанізму як єдності сольного та ансамблевого амплуа. Проте, теорія концертмейстерського фаху як особливого роду ансамблевої діяльності, потребує узагальнення і наукового осмислення. Відсутність спеціалізованого курсу вивчення теорії та історії концертмейстерського мистецтва в системі професійної освіти виводить на необхідність наукових визначень феномену концертмейстерської діяльності.

Актуальність теми визначає важливість вивчення напрямку сучасного українського музикознавства, що отримав назву «виконавство», спрямованого на поглиблення дослідження художнього твору як цілісності композиторської та виконавської діяльності. У пропонованій дисертації обґрунтовується концепція концертмейстерської діяльності та її режисерських функцій у виконавському процесі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота узгоджена із плановою науково-дослідною тематикою Центру музичної культурології кафедри сучасної музики та музичної культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової (протокол № 2 від 28.09.2001 р.). Робота виконана в межах тематики наукових досліджень кафедри сучасної музики та музичної культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Об'єктом дослідження є концертмейстерство як феномен ансамблевої діяльності, зорієнтованої на досягнення цілісності виконавсько-творчого акту.

Предметом дослідження виступає концертмейстерська творчість як узагальнення роботи піаніста та виконавців на струнно-щипкових народних інструментах.

Матеріалом дослідження обрано композиції класично-ансамблевої музики для скрипки з фортепіано, зокрема твори Н. Паганіні, П. Чай-



ковського, П. Сарасате, К. Дебюссі, А. Хачатуряна та інші у перекладі для домри з фортепіано, а також оригінальні ансамблеві твори українських композиторів В. Івка, Б. Міхеєва, А. Білошицького, В. Підгорного, В. Власова, О. Циганкова з репертуару для домри і фортепіано.

Метою дослідження є визначення фортепіанно-ансамблевої специфіки гри піаніста в ансамблі із виконавцями на народно-академічних інструментах як художнього процесу та науково-класифікаційної роботи піаніста-педагога та виконавця в одній особі, фіксованого поняттям тонус-ідея.

Для реалізації поставленої мети вирішуються наступні **завдання**:

- дослідження інструментальної ансамблевої роботи піаніста-концертмейстера із солістом на матеріалі класичної та сучасної музики;
- аналіз гармонізуючих засобів музичної виражальності у стильовій різноманітності інструментально-концертмейстерської роботи з творами різних авторів;
- введення поняття тонус-ідеї як засадничого механізму творчого узгодження ансамблю за допомогою тембрально-агогічних засобів виконавської майстерності піаніста-концертмейстера;
- дослідження різновидів творчої роботи концертмейстера при виконанні авторських творів у різних інтерпретаційних варіантах та узгодження тонус-ідеї зі стилістично обумовленим типом звучання клавiру;
- аналіз виконавських інтерпретацій творів для фортепіано і народно-академічних інструментів в аспекті типології клавiрної фактури, передбаченої тонус-ідеєю;
- визначення специфіки відтворення музичного синкрезису в ансамблевій діяльності концертмейстера як виконавця, наділеного режисерсько-диригентськими та педагогічно-організаційними функціями.

Методологією дослідження є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, культурологічні концепції О. Лосєва, О. Потебні, принципи цілісного аналізу Л. Мазеля, С. Скребкова, Ю. Тюліна, Н. Горюхіної, праці В. Медушевського, Є. Назайкінського, В. Холопової, а також І. Котляревського, М. Давидова, М. Черкашиної, О. Зінкевич, О. Сокола, О. Маркової. Базу дослідницьких спостережень та висновків склали також праці І. Польської, М. Боровік, Н. Дикої, В. Дутчак.

Наукова новизна отриманих результатів охоплює положення, що в українському музикознавстві вперше:

- поєднують музикознавчі та культурологічно-етимологічні підходи з виходом на нову методику (тонус-ідея);
- класифікують тембрально-фактурні якості клавiрного звучання в їх історично-генетичній обумовленості відповідно до тонус-ідеї;

- аналізують особливості оригінальних творів українських композиторів В. Івка, Б. Міхеєва, А. Білошицького, В. Підгорного, В. Власова для ансамблю домри і фортепіано, що пройшли апробацію на Міжнародних та Національних конкурсах, фестивалях, концертах;
- залучають до розгляду перекладення для фортепіано та народних інструментів класичних творів, здійснені автором дисертації під час виконавської діяльності.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів визначено науковим узагальненням практики із залученням спеціальної методики аналізу та визначенням специфіки ансамблевої гри піаніста-концертмейстера.

Апробацію матеріалів та результатів дослідження здійснено у виступах на всеукраїнських та міжнародних семінарах і конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Текст музичного твору: практика та теорія» (Київ, 2000); Міжнародний музикознавчий семінар «Музична культура Схід-Захід» (Одеса, 2001); Міжнародна науково-практична конференція «Схід-Захід: культура та цивілізація». (Одеса, 2002); Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність» (Одеса, 2002); Міжнародна науково-практична конференція «Наука і освіта 2003» (Дніпропетровськ-Дніпродзержинськ, 2003); Міжнародна науково-практична конференція «Кобзарство у контексті становлення української професійної музичної культури» (Київ, 2005).

Матеріали виступів **надруковані**.

За матеріалами дисертації **опубліковано** чотири статті в наукових збірках, затверджених ВАК України.

Обсяг та структура дисертації. Дисертація складається з вступу, чотирьох розділів, висновків та нотного додатку. Обсяг роботи — 173 сторінок. Список використаних джерел має 193 позиції.

Основний зміст дисертації

У **вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, сформульовані предмет, об'єкт, мета, основні задачі та методи дослідження, визначено наукову новизну, теоретичне та практичне значення роботи.

Розділ 1. — «Історіографія та науково-методологічні засади аналізу концертмейстерської діяльності» складається з двох підрозділів.

В підрозділі 1.1. «**Джерелознавча база вивчення проблематики фортепіанно-ансамблевого виконавства**» подано історичний огляд становлення і розвитку музичної думки щодо ансамблевого мис-

тецтва кінця XVIII–початку XXI ст., проаналізовано процес теоретичного усвідомлення функцій клавірного акомпанементу, розглянуто сучасний рівень дослідження концертмейстерського мистецтва.

Підрозділ 1.2. «Філософсько-естетичні та культурологічні передумови становлення концепції концертмейстерсько-ансамблевого мистецтва».

Концертмейстер — етимологічно «майстер узгодження», що вказує на вищий рівень оволодіння певним видом діяльності. Характеристика терміну «концертмейстер» визначена в музично-енциклопедичному словнику 1991 року (під редакцією Ю. Келдиша), підкреслює педагогічний аспект підготовки художнього виступу солістів і акцентує суто допоміжний момент дій концертмейстера акомпанування. Таке бачення специфіки концертмейстерської роботи не цілком відповідає етимології слова, що визначає уміння узгоджувати-гармонізувати дії ансамблів. У цьому випадку піаніст-концертмейстер здійснює особливого роду художню діяльність, що відрізняється від майстерності-уміння соліста.

У річищі інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, поетики художнього слова О. Потебні та естетики символу О. Лосева ансамблева традиція складає музично-культурну парадигму творчої роботи концертмейстера: концертмейстер-піаніст свідомо гармонізує-узгоджує музично-ансамблеву дію для досягнення художньої єдності твору, що виконується.

Спрямовуємо увагу на концертмейстерсько-ансамблеву природу піаністичної діяльності в єдності базової організаційно-об'єднуючої та перемінної сольо-концертної функцій, діалектичне ансамблеве узгодження та сольне розмежування звучання. Саме поєднання різного, що складає первинний смисл терміну «гармонія», є визначальною властивістю ансамблю. Концертмейстерська робота спрямована на «гру разом» (ensemble, фр. спільно), визначену індивідуальним самоствердженням «голосів-солістів». Першозавданням концертмейстера стає вміння усвідомити водночас складну ансамблеву ієрархію та функціональну змінність домінуючих у ній смислів.

Розділ 2. «Генеza клавірно-ансамблевого виконавства» складається з трьох підрозділів.

Підрозділ 2.1. «Художній континуум клавірної цифровки в гармонізації ансамблевої гри» присвячено первинним (історично) критеріям фортепіанно-концертмейстерської діяльності, тобто клавірним навичкам гри, що визначили акордову техніку чембало-клавесина-органа як базу ансамблю зі струнними та іншими облігатними інструментами.

Огляд матеріалів за джерелами музично-творчої діяльності, насамперед, ансамблево-колективної, вказує на базовість у концертмейстерській роботі якостей «інтонаційної континуальності» (за Асаф'євим), що визначає художній стрижень ансамблевої діяльності у вигляді функціонування концертмейстерської узгоджувальної гри.

Гармонійна клавірна фактура — основа «континуальної» розробки концертмейстера, в межах різних стильових епох щоразу визначає певні мелодико-вокальні, мелодико-речитативні, мелодико-ритмічно-рухові особливості. Інтонаційний стрижень відтворює континуальні властивості гармонії-фактури, що вибудовуються концертмейстером за *цифровою*. Однак, і за умов виписаних гармоній цей стрижень складає орієнтир ансамблевих пошуків. Художня специфіка майстерності концертмейстера виявляється в його спроможності реалізувати функціональну множинність, змінюючи акценти сольного чи акомпануючо-режисерського ракурсу роботи.

Підрозділ 2.2. «Художня диференціація ансамблевої гармоній-фактури» визначає багатозначність образу-тембру фортепіано у сумарно клавірному дискурсі художньої практики сучасного ансамблю, провідною засадою якого стає використання всіх тембрально-агогічних можливостей фортепіано, в їх невичерпній розмаїтості та варіантності. Це не двоїчна-троїчна ансамблева «метафора» фактурної єдності класичного ансамблю кантиленно-вокального походження, а нескінченний ряд, генеза якого визначається «тембром-образом» фортепіано, що сполучає як адекватні, так і неадекватні прийоми клавірного звуковидобування — універсальність хорowo-оркестральних звучань та мелодично-одиничних «виходів», мовно-інтонаційних виокремлень мотивно-тематичних утворень, властивих кожному інструменту. Характерна цілісність багатозвучності, що одвічно визначала сутність клавіру в конкретиці ансамблевого втілення, розпадається на множинність історично апробованих тембрів-приймів, що дозволяють цьому інструменту здійснювати мутацію звукоутворення у межах фіксованої механіки.

Ансамблево-піаністична універсальність диктується, насамперед, провідним тембром в ієрархії учасників ансамблевих голосів, а також сукупністю виражальних засобів. У музичній фактурі закладено множинність варіантів виконавських трактовок авторського тексту. Безмежне оновлення художньої тотожності спрямовує ансамблево-концертмейстерську роботу на пошуки смислової континуальності в конкретиці ансамблевих поєднань ліній, шарів, партій, нарешті, артистичних індивідуальностей виконавців. Основу такої континуальності бачимо в художніх можливостях фортепіано, тембрально-артикуляційний генокод якого зазнавав складних історичних перетворень.

Підрозділ 2.3. «Символіка тембральності клавiру як художній засіб ансамблевого виконавства» акцентує увагу на художньому осмисленні клавiрних символiв нотного тексту ансамблевих творiв, що визначається спрямованiстю концертмейстера на тембрально-фонiчне узгодження виконавського процесу. Тембр солюючого iнструменту, специфика музично-мовної «атаки» солiста є першопричиною-поштовхом, що спрямовує свiдомiсть концертмейстера на пошуки вiдповiдної технологiї художньої розшифровки символiв, формуючи психологiчну настанову ансамблевої гармонiйностi у тембрі-артикуляцiї.

Орiєнтацiя концертмейстера на ансамблеве узгодження iз струнно-щипковими iнструментами вивiльняє специфику клавiрностi, спрямовуючи до художньої спiвдiї iз бiльш «сухими» (*guasi* чембало-клавесин), бiльш камерно-чутливими (*guasi* клавiкорд), бiльш вокально-континуальними (*guasi* орган), бiльш ударно-агресивними (механiчна пiаноло або електропiанiно) звучаннями.

Фортепiано-клавiр у сучасному виконавському ансамблi, лiтературу до якого складають твори пост-ренесансної музики, бароково-класицистський репертуар, романтизм та модернiзм ХХ столiття, а також твори для академiчних народних та нацiональних iнструментiв, утворює об'ємну групу клавiрних рiзновидiв iсторично засвоєних прийомiв та способiв гри.

Так, фортепiано в ансамблi здатне вiдтворювати специфику звучання та прийоми гри як iсторично вiддалених, так i сучасної стильових епох. Поєднання клавiрних артикуляцiйних прийомiв дозволяє досягти рiзноманiтного тембрального звучання фортепiано:

- *guasi* чембало — при гри зi струнними щипковими iнструментами типу домри, балалайки;
- *guasi* клавесин — з гiтарою, бандурою (лютнею);
- *guasi* ксилофон — з ударними дерев'яними iнструментами типу марiмба, ксилофон, перкуссиї;
- *guasi* ударнi iнструменти — iз рiзновидами ударних iнструментiв та ударних установок;
- *guasi* орган — при ансамблевому сполученнi з баяном, акордеоном;
- *guasi* арфа — при гри з арфою та для досягнення необхідних звукообразальних ефектiв;
- *guasi* електропiанiно — у сполученнi з пiдзвученими iнструментами та групою електрогiтар.

Данi тембри-якостi клавiру у межах фортепiанної гри визначають психологiю виконавської настанови пiанiста в конкретицi творчостi та формують структурно-аналiтичне пiдгрунття цiлiсностi художнього ансамблевого виступу.

Розділ 3. — «Поняття «тонус-ідея» в системі аналізу інтонаційного узгодження ансамблевого партнерства» складається з двох підрозділів.

Ансамблева музика як реалія акустичного звучання твору та артистичного виступу в цілому складає об'єкт різновидів виконавського музикознавчого аналізу, що поєднує розгляд інтонаційно цілісного звучання твору та його суб'єктивне виконавське відчуття.

В конкретиці аналізу виконавського прочитання вихідним пунктом музикознавчого розгляду вводимо поняття *тонус-ідея*, під яким розуміємо клавірну тембрально-артикуляційну якість звуковимови, що гармонізує усі складові фактурного ансамблевого цілого. В умовах ансамблево-концертмейстерського виконання мовно-тембральні якості інструмента-соліста стають орієнтиром у пошуках засобів ансамблевої гармонізації: тембр визначає тонус, який концертмейстер перетворює в ідею тембрально-артикуляційного узгодження. Зазначений комплекс-стимул виконавського «входження в образ» поряд із музичним відтворенням органічно вибирає жест-міміку, пластику тіла, рухи за інструментом, символіку симультанних асоціацій, народжених режисерсько-диригентським способом регулювання ансамблевої гри.

У художньо-естетичних ознаках та створенні художнього ефекту закінченості-цілісності базисне положення займають об'єктивні показники, стосовні сприйняття та регулювання кульмінацій. Ознаки тонус-ідеї у композиційній цілісності конкретного виступу утворюють стрижневий показник методики аналізу. Психологічна розробка ансамблевої співдії активізує суб'єктивно-творче вираження цілісності та деталізацію виконання. Ці положення підтверджуються аналізом ряду творів. Приміром, у «Венеціанському карнавалі» Н. Паганіні для скрипки і фортепіано (в концертній практиці зустрічаємо переклад для домри і фортепіано) представлена двозначність концертності-камерності, як стрижневого принципу відчуття еталону виконання твору, де у варіанті виконання скрипкової партії домрою камерно-делікатний гітарний тип звучності стає більш демонстративним, і піаніст повинен або підтримувати прийняту солістом ідею звучання, або альтернативно заперечувати її, підкреслювати додатковими засобами (штрихами) оригінальну версію сольної партії. Сам ефект перекладу передбачає механізм символічного накопичення значень тем-образів концертмейстером. Уява про тонус-ідею виконання утворює стрижневий момент як художньо-естетичного осмислення виконання, так і артикуляційно-тембральні ознаки скрипки і гітари у нескінченній множинності перетворень ансамблевої фактури.

Підрозділ 3.1. «Аналіз ансамблевої музики в художньо-естетичному аспекті концертмейстерської творчості».

Для розшифровки музичного змісту ансамблевого твору, що поєднує символіку базових елементів звукового наповнення партій та багатозначності музично-мовних та архітектонічних конструкцій, концертмейстер орієнтується на художній континуум початкового звучання інструмента-соліста та тембрально-інтонаційну енергію ансамблевого партнерства. Така символічна континуальність, що множить смислообрази, інспіруючи їх художню динаміку, розширює, у свою чергу, межі семантики клавирного виконавства. Саме повнота художнього відтворення нотного тексту виявляє обдарованість піаніста-концертмейстера, який охоплює в одночасності всю структурну ієрархію ансамблевого цілого. На матеріалі аналізу ряду творів сучасних українських композиторів показані різні підходи розуміння і практичного застосування поняття тону-ідея.

В аналізі твору «Триптих. Наслідування іспанського» А. Білошицького для домри і фортепіано, відзначаємо художню значущість тону-ідеї, що ініціює наскрізний драматургічний розвиток. Фортепіанна партія акумулює національні ознаки іспанських тем, а поліфонічне поєднання фактурних шарів уможливорює пошук піаністом різних тембрально-артикуляційних засобів, що мають привнести до звучання відповідний колорит.

Ансамблева гетерофонія, що виражена, насамперед, у зміні функції клавирного супроводу розглядається на прикладі творів донецького композитора В. Івка («Концерт-токата», «Епіграф і тарантела») та харківського композитора Б. Міхеєва («Концерт-билина», «Дві концертні п'єси» для ансамблю домри і фортепіано). Основою інструментально-ансамблевого мислення у цих творах є діалог рівнозначних партнерів. Партія фортепіано в них динамічно та художньо самодостатня, вона виступає масштабною повнозвучною складовою ансамблевої фактури, артикуляційно-тембрально протилежної стосовно камерної, щипкової мелодійності домри.

Клавирна звучність у даному ансамблі є нетрадиційною для класичної ансамблево-піаністичної школи, вона зумовлена виконавською практикою і введена до композиторського обігу авторами-домристами: В. Івком, Б. Міхеєвим, О. Циганковим. Знайдена для гармонізації даного ансамблевого співвідношення звукоподача синтетично сполучає клавесинну щипковість і фортепіанну ударність, утворюючи новий темброво-артикуляційний прийом — клавирну щипковість. Цей прийом використано також у «Варіаціях на лемківську тему», «Реплі-

ках», «Концерті-токаті» В. Івка, «Концерті-билині», «Концертних п'єсах» Б. Міхеєва для дуету домри і фортепіано, в яких багатотембровим є не тільки фортепіано, але й домра.

У «Концерті-токаті» В. Івка гетерофонно-кластерна природа клавірної фактури складає певну паралель до ударно-щипкових прийомів гри домриста — збільшена кількісно, вона не стає якісно протилежною. У артикуляційно-динамічних знахідках нового концертно-ансамблевого співвідношення інструментів, композитор підкреслює в партії фортепіано, що має прекрасні інструментальні показники вокального *bel canto*, саме токатні властивості як протиставлення сонорному співу ударно-щипкового інструмента. Знайдене рішення клавірної токатності визначає домінування тембру домри, проте вимагає від концертмейстера майстерного володіння технікою поліфонічного ведення голосів, диференційованих артикуляційно та динамічно.

Гетерофонне сполучення домри і фортепіано спостерігаємо також в «Концерті-билині» Б. Міхеєва, де художньо поєднано різні способи інструментальної звукоподачі — домровий спів і дзвонуву звучність фортепіано. Знайдена тону-ідея клавірного туше більш рельєфно виявляє вокально-ліричні властивості домри, нівелюючи ударно-щипкову специфіку інструмента. Багатопланова фортепіанна фактура, завдяки артикуляційному розшаруванню, дозволяє камерній звучності домри яскравіше виявляти свої концертні можливості і, наділяючи кожний голос індивідуальною вимовою, вирізняє тембр домри в оркестровій багатозвучності фортепіанної партії.

Виконавський досвід концертмейстера, його запас засвоєних стилістично різних клавірних прийомів дозволяє обирати з множинного ряду художніх засобів найбільш відповідні конкретному інструментальному складу для досягнення ансамблевої гармонізації. Клавірний артикуляційний ряд здатний відтворювати звучність не тільки генетично споріднених інструментів, але й змінювати традиційні піаністичні прийоми, сполучаючи їх з іншими інструментальними способами звукоутворення.

Так, у Концерті В. Підгорного для домри з оркестром (у перекладі для фортепіано) балалаєчне *брякання* (споріднене із звучністю псалтеріума та цимбал) є орієнтиром у пошуку концертмейстером-піаністом необхідних артикуляційно-тембрально-пластичних засобів. Знайдений піаністичний прийом, синтезований з штрихів, властивих іншим інструментам, стає тембрально-артикуляційною тону-ідеєю ансамблевого виконання, загострюючи відчуття клавірної неакадемічної звучності. За цих умов не протиставляються, а художньо поєднуються артикуляційно-тембральні ефекти інструментів ударної та щипкової специфіки.

Зміни тембрально-артикуляційно-інтонаційних показників одного компонента ансамблевої фактури, що створює нові умови клавірної гармонізації художнього цілого виконання, тобто можливість варіантності тембрально-артикуляційного співвідношення стабільних та мобільних, рельєфних та фонових елементів у багатоплановій структурі ансамблевого твору, розглянуто на прикладі «Концертної фантазії» І. Фролова на теми Дж. Гершвіна для скрипки і фортепіано. У перекладі цього твору для домри і фортепіано вивільняється ударно-кластерна манера клавірності, скеровуючи художню уяву концертмейстера на звучання регтайму в дусі білого джазу. Домра визначає ансамблевий виконавський тонус, пориваючи з академічною подачею джазових тем, характерною для ансамблевого виконання зі скрипкою.

Підрозділ 3. 2. «Психологічні засади концертмейстерської роботи в ансамблі». Суб'єктивний досвід концертмейстера складає творчий континуум — образно-інтегруючу основу, що визначає і тонус-ідею, і множинне розгортання фактурно-динамічних можливостей ансамблю. У сприйнятті музики піаніст-концертмейстер орієнтується на власний виконавський досвід, зумовлений можливостями фортепіано та розуміння феномену професіоналізму.

У творах для ансамблю домри і фортепіано фіксуємо тенденцію *не-клавірного* композиторського мислення: сприйняття клавірного ряду як вторинного щодо індивідуального відчуття базовості іншого інструментального звучання — баянне мислення В. Власова («Пантоміма») та домрове В. Івка («Варіації на лемківську тему», «Репліки»), де фортепіанна партія вибирає нетипову для піаністичної гри артикуляцію, натомість органічну для домрового тремолоючого звучання. За цих умов тонус-ідея виконання формується піаністом з урахуванням відродження на новому тембрально-динамічному рівні чембального звучання фортепіано.

У «Пантомімі» для домри і фортепіано композитор-баяніст В. Власов відходить від звичного для такого складу звуковідтворення клавірної партії, орієнтуючись на баянні блоки-кластери. Композитор відмовляється від тембрально-артикуляційної узгодженості звучання, індивідуалізуючи інструментальну специфіку ансамблю: витончена звучність домри рельєфно виявляє речитативні інтонації, тоді як гармонічні блоки фортепіанної фактури утворюють мерехтливе тло. На прикладі перекладу твору для баяна В. Власова («Парафраз» на дві українські теми), здійсненого композитором-домристом О. Олійником, аналізується сполучення у композиторському співавторстві двох різних виконавських досвідів.

Процес художньої взаємодії режисерських та акторських засад, виконавську техніку піаніста-концертмейстера, визначену поняттям тонус-ідея, розглянуто в аналізі виконавських інтерпретацій творів для ансамблю скрипки (домри) і фортепіано: П. Чайковського («Друге скрипкове соло з балету «Лебедине озеро»), П. Сарасате («Циганські наспіви»), К. Дебюссі («Місячне сяйво»), А. Кос-Анатольського («Біла водограю»).

Професійна школа концертмейстерів, орієнтована на ансамблеве узгодження-гармонізацію з інструментами класичної європейської традиції, в ансамблі зі струнно-щипковими інструментами потрапляє у нові артикуляційні умови. В такому ансамблі пластика-стиль гри концертмейстера складає синтез різновидів клавірних прийомів вираження і художньо-стильових досягнень народно-інструментальної музики. Відповідно це впливає на клавірну базовість, корегуючи історично сформовані в піаністичній практиці аплікатурні позиції. Підтвердженням цього стають здійснені в роботі аналізи творів О. Циганкова («Падеспань», «Травушка-муравушка», «Тустеп», «Перевоз Дуня тримала» для домри і фортепіано) та В. Городовської («Концертні варіації» на тему «Калінка» для балалайки і фортепіано).

На основі розгляду вищезазначених творів зроблено такі висновки:

- розуміння концертмейстером образно-сислового задуму твору та його технічних можливостей, вільне володіння фактурою, вибудовує ансамблеву гру в річищі обраної тонус-ідеї. Артистична гнучкість, аж до пластично-мімічного уподібнення манері гри учасників ансамблю — це зовнішній план, а прихована від слухачів диригентсько-керівна робота — внутрішній, визначальний зміст його діяльності;

- здійснювана концертмейстером координація ансамблевого узгодження базується на передумовах історично сформованих у клавірній практиці: багатоголосся, що склалося як потенційний заміник усієї сукупності мелодійних інструментів. Керівна функція піаніста-концертмейстера в ансамблі, утверджена в епоху чембало-клавикорда-клавесина, зберігається у вигляді психологічної відповідальності піаніста за ансамблевий виступ;

- точність дій піаніста, який усвідомлює тонус-ідею різноманітної клавірної звукоподачі, визначають уміння розшарувати фактуру фортепіано, відтворюючи в ній значеннєву множинність динамічно-артикуляційних звучань. За цих умов партія соліста утворює тембрально-штрихово самостійний шар-голос, що гетерофонно доповнює множинні фактурні ознаки клавірності у фортепіанному висловлюванні;

- специфіка м'якого, у порівнянні зі скрипкою та кларнетом (флейтою), звучання партії домри чи балалайки спонукає концерт-

майстера відроджувати-реставрувати у клавірності призабуті штрихи цимбального-гітарного виконавства, що істотно розширює виражальні обрії не лише звучності, але й можливості клавірної *режисури*, вихідною точкою яких стає тонуc-ідея;

- професійним показником майстерності піаніста-ансамбліста є також психологічна повнота відкритості до безлічі артистично-фактурних, тембрально-ритмічних, агогічно-пластичних перетворень, кінцевою метою чого стає, відповідно до обраної тонуc-ідеї, інтонаційна єдність конкретного виступу.

Розділ 4. — «Педагогічні аспекти ансамблевої творчості» Акцентується увага на необхідності формування у піаністів психологічної готовності до ансамблевої роботи.

Історично сформована система навчання піаністів передбачає виховання насамперед піаністів-солістів, або піаністів-педагогів, які, в свою чергу, в подальшому готуватимуть солістів. Традиційне навчання фортепіанно-ансамблевій майстерності виявляє дефіцит теоретичних знань про специфіку інтонування на різних інструментах та особливостях тембрально-ансамблевого узгодження; бракує специфікації навичок, що до XIX сторіччя характеризувалися *basso continuo*, хоча вміння гри *за цифровкою* та імпровізування за заданою гармонійною схемою є необхідним на численних естрадних відділеннях сучасних музичних вузів та училищ. Внутрішня готовність до ансамблевої роботи повинна бути закладена у відповідному ставленні до фаху, тобто в процесі навчання стереотипи навичок, вмінь повинні скласти основу опанування дисципліни ансамблевого класу.

ВИСНОВКИ

Гармонійно-узгоджувальна діяльність піаніста в інструментальній ансамблевій практиці усвідомлюється за допомогою психологічної настанови на генезу усіх інструментів та наявність в них, за різних історико-стилістичних умов, академічного потенціалу. Звідси — розуміння клавірного розмаїття у палітрі піаніста-концертмейстера, особливо в ансамблі з академічними народними інструментами.

Усвідомлення художньої цілеспрямованості цього виду діяльності визначаємо як ансамблеву гру, з опорою на тонуc-ідею виконавського рішення. Дане поняття складає розвиток ідеї асаф'євського поштовху, початку розгортання живого процесу музикування.

Розгляд проблеми концертмейстерської творчості, як вищого художньо-артистичного рівня фортепіанно-ансамблевої гри, зумовлена рядом позицій:

• інтелектуальна специфіка художньої діяльності в ансамблевій роботі загострює увагу до складної взаємодії деталей та цілого. В ансамблевому виконавстві вихідний тембрально-фактурний енергетичний поштовх, визначений нами як тонуc-ідея, в подальшому реалізується артикуляційно-агогічними засобами, що і спрямовують розмаїтість пошуків всіх учасників ансамблю в єдине художнє річизше;

• тонуc-ідея виконання формується в результаті складної попередньої роботи концертмейстера, скоординованої як власником інструментарію в цілому. Клавірне багатоголосся є проєкцією множинного звуковиявлення мелодичних голосів-інструментів, а відтворена в ансамблевих множинах тонуc-ідея демонструє багатство уявлень про клавірну сутність як еволюцію різних клавірів аж до оркестрального фортепіано класичної епохи;

• творчість українських композиторів В. Івка, Б. Міхеєва, А. Білошицького, К. Мяскова, В. Підгорного, які пишуть для ансамблю домри (балалайки) і фортепіано та припускають звучання оркестрових перекладень для фортепіано із солістом, інспірує передумови клавірної винахідливості піаніста. Водночас їх напрацювання збагачують концертмейстерські знахідки у перекладах творів Н. Паганіні, Ф. Крейслера, П. Сарасате, Г. Венявського, А. Хачатуряна тощо, де зазначена ансамблева специфіка привносить до фортепіанної партії гітарно-чембальні ресурси — у єдності фортепіанно-органної *оркестральності* та камерно-клавірної *клавікордності*.

Дослідження різних проявів концертмейстерської майстерності дозволяє зробити наступні узагальнення:

• виконання авторських творів у варіантах інтерпретації за різними образними моделями концертмейстерських рішень уможливорює узгодження із стилістично обумовленим типом звучання клавіру, що фіксується смисловим значенням тонуc-ідеї;

• термін тонуc-ідея дозволяє зрозуміти феномен єдності творчо-практичних та науково-організаційних рішень концертмейстера. Зміст цього поняття визначає ідея задуму цілісного ансамблевого виступу, де функціонально і психологічно-настановчим виступає якість клавірно-тембрового звучання. За цих умов синтез художньо-естетичних та психологічних факторів окреслює методичні параметри концертмейстерської діяльності;

• дані спостереження розширюють межі уявлення про художню фортепіанну техніку, що в ХХІ столітті продовжує збагачуватися новими тембральними можливостями використання сучасного фортепіано — по-новому осмисленні ефекти «дзвонівості», «брязкання», «щипковості» тощо.

Фортепіано, в ансамблевому звучанні сформоване в якості заміника оркестру, не менш об'ємно виявляє свої виражальні можливості на кожному історичному витку розвитку ансамблю.

Основні положення дослідження, представлені в публікаціях:

1. Повзун Л. Концертмейстер у співтворчості з виконавцями на академічних народних інструментах // Музичне виконавство. Книга 6. Науковий вісник НМАУ. — Випуск 14. — Київ, 2000. — С. 208-218.

2. Повзун Л. Специфіка сприйняття музичного тексту камерних творів концертмейстером-ансамблістом // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Випуск 7. — Київ, НМАУ, 2001. — С. 259-270.

3. Повзун Л. Роль раціональних засад у майстерності концертмейстера // Музичне мистецтво і культура. — Випуск 2. — Одеса: Астропринт, 2001. — С. 327-337.

4. Повзун Л. «Багатоканальність» інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера // Музичне виконавство. — Книга 7. — Науковий вісник НМАУ. — Випуск 18. — Київ, 2001. — С. 191-205.

АНОТАЦІЯ

Повзун Л. И. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 — Музичне мистецтво. — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2005.

Дисертацію присвячено дослідженню концертмейстерської діяльності піаніста як феномена ансамблевої творчості, що розглядається в аспектах науково-класифікаційних настанов та художньо-творчої орієнтації на виконавську цілісність унікальності інтерпретації авторського задуму. Ансамблева творчість концертмейстера представлена як узагальнення досвіду піаніста та виконавців на струнно-щипкових народно-академічних інструментах. Обґрунтовується концепція концертмейстерської майстерності як носія режисерських функцій у виконавському процесі.

Поєднуються музикознавчі та культурологічно-етимологічні підходи з виходом на нову методика (тонус-ідея). Усвідомлення художнього цілеспрямування діяльності піаніста-концертмейстера визначаємо як ансамблеву гру в опорі на тонус-ідею виконавського рішення. Дане поняття складає розвиток ідеї асаф'євського поштовху, по-

чатку розгортання живого процесу музикування. Введено класифікацію тембрально-фактурних якостей клавирного звучання в їх історично-генетичній обумовленості. Аналізуються оригінальні твори В. Івка, Б. Міхеєва, А. Білошицького, В. Підгорного, В. Власова, О. Цыганкова для народних інструментів і фортепіано, що гідно пройшли апробацію на Міжнародних та Національних конкурсах, фестивалях, концертах, хоча специфіка їх ансамблевого співвідношення з клавиром в музикознавстві не вивчалась.

Ключові слова: концертмейстерська діяльність, генеза клавирно-ансамблевої гри, клавирна тембро-артикуляція, ансамбль фортепіано та струнно-щипкових народних інструментів.

АННОТАЦІЯ

Повзун Л. И. Научные и художественные аспекты творческой деятельности пианиста-концертмейстера. — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. — Музыкальное искусство. — Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рылского, НАН Украины, Киев, 2005.

Диссертация посвящена исследованию концертмейстерской деятельности пианиста как феномена ансамблевого творчества, рассмотренного в аспектах научно-классификационных установок и художественно-творческой ориентации на исполнительскую целостность уникальности интерпретации авторского замысла. Ансамблевое творчество концертмейстера представлено как обобщение опыта пианиста и исполнителей на струнно-щипковых народно-академических инструментах. Обосновывается концепция концертмейстерского искусства как носителя режиссерских функций в исполнительском процессе.

Объединяются музыковедческие и культурологические подходы с выходом на новую методикку (тонус-идея). Осознание художественной целенаправленности деятельности пианиста-концертмейстера определяем как ансамблевую игру в опоре на тонус-идею исполнительского решения. Данное понятие составляет развитие идеи асафьевского толчка, начала процессуального осознания стимулов звучащей живой музыки. Вводится классификация тембрально-фактурных качеств клавирного звучания в их историко-генетической обусловленности. Анализируются оригинальные произведения В. Ивка, Б. Михеева, А. Білошицького, В. Власова, В. Підгорного, А. Цыганкова для ансамбля домры и фортепіано, достойно прошедших апробацію на Міжнародних та Націо-

нальных конкурсах, фестивалях, концертах, но специфика которых в ансамблевом соотношении с клавиром в музыковедении не изучалась.

Ключевые слова: концертмейстерская деятельность, генезис клавирно-ансамблевой игры, клавирная тембро-артикуляция, ансамбль фортепиано и струнно-щипковых народных инструментов.

ANNOTATION

Povzun L. I. Scientific and artistic aspects of creative activity of a piano-player accompanist.

Thesis for a candidate of science degree in art criticism on the specialty 17.00.03. — Musical art. — Odessa state musical academy of A. V. Nezhdanova. — Odessa, 2005.

The thesis represents a research of accompanist work of a piano-player as a phenomenon of ensemble creation, studied in the aspects of scientific and classification points and artistic creative understanding of the interpretation integrity and unique features of the interpretation of the author's idea. The ensemble work of an accompanist is represented as generalization of the experience of a piano-player and the interpreters of stringed plucking folk academic instruments. The concept of accompanist work is grounded and explained as a bearer of directing functions in the process of interpretation.

The methods of music criticism and culture science are united and directed to a new methods (a tone idea). The creation of artistic purposefulness of the work of a piano-player accompanist is defined as the ensemble play on the base of a tone idea of the interpretation performance. This concept makes the development of the idea of the Asafiev push, the beginning of the procedure realization of the stimulus of sounding lively music. The classification of timbre and texture features of clavier sounding in their historic and genetic condition is introduced. The original works by V. Ivko, B. Micheev, A. Biloshitskiy, V. Vlasov, V. Podgorniy, A. Tsygankov and others are analyzed as composed for the performance by an ensemble of a domra and a piano, which have been accepted and highly appreciated in International and National competitions, festivals, concerts, but their specific of an ensemble correlation with keyboard instruments has not been examined in music criticism.

Key words: accompanist work, genesis of ensemble clavier play, keyboard timbre articulation, ensemble of piano and string plucking folk instruments.

810 00 .01k
10000

Підписано до друку 02.12.2005. Формат 60x90/16.
Обл. вид. арк. 1,0. Ум. друк. арк. 0,9.
Наклад 100 прим. Зам. № 198.

Віддруковано в ВПП «Друкарський дім»
Свідоцтво ДК № 1732 від 29.03.2004.
Одеса, Італійський бульвар, 1
Тел.: 32-82-04
E-mail: p_dom@ gmm.com.ua

483383

АВ. АВ 65.948

Мист.

4

Мист