

**Ключевые слова:** народное инструментальное исполнительство, ансамбли фольклорного, эстрадного, самодеятельного, академического направлений, инспирация композиторского творчества.

## SUMMARY

M. Tynovsky. Clarinet in Ukrainian folk traditions and its projection to other forms of its modern existence.

*The article features fonichnyh signs clarinet in the folk practices, varieties of folk ensembles with his participation and social functions of music for clarinet, and their design for amateur, variety and academic tradition. Groups from meaningful participation in the clarinet in instrumental performance of the Ukrainian musical culture in the areas of authentic (Ukrainian, Moldavian, Jewish, Gypsy and other ethnic cultures), pop jazz, academic music and synthetic forms. Analyzed samples of academic inspiration folk music forms of performance on clarinet.*

**Keywords:** folk instrumental performance, ensemble folk, pop, amateur, academic aspirations, inspiration composer creativity.

УДК 78.40+78.2+785.72+372.878

**Фу Сяоцзи**

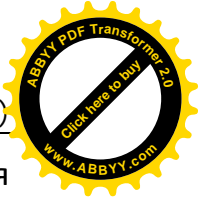
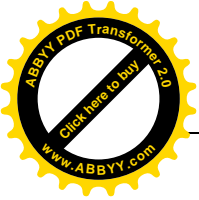
Південноукраїнський національний педагогічний університет

## ДО ПИТАННЯ ІСТОРИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА У ПРОФЕСІЙНІЙ ТА НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ

*У статті розкриті основні етапи історії становлення концертмейстерського виконавства. Розглянуто особливості концертмейстерського виконавства, які подані крізь призму основних функцій музиканта, що акомпанує та методику його підготовки, подані особливості концертмейстерства в музичній традиції Китаю.*

**Ключові слова:** ансамблеве музикування, концертмейстер, концертмейстерська підготовка, сумісна виконавська діяльність.

**Постановка проблеми.** З розвитком музичного виконавства у всій його різноманітності поступово виокремлюється і стає самодостатнім особливий вид виконавської творчості – концертмейстерство. Сьогодні важко уявити академічний спів, інструментальні концерти, дитячий спів або шкільний хор без фортепіанного супроводу. Отже концертмейстерство стає атрибутом не лише академічного виконавства а й педагогічної діяльності вчителя музики. Цей феномен музичного виконавства вчителя викликає чималий інтерес у науковців, по-перше, з причин затребуваності навик концертмейстерського та ансамблевого музикування необхідні вчителю в навчальному процесі (Е. Абдулін, М. Моїсєєва, Д. Науказ, Є. Токгарьов, Г. Ципін), по-друге, недостатність до недавнього часу наукового вирішення проблем концертмейстерської підготовки музиканта-піаніста, на що вказують І. Могилевська, Л. Повзун, С. Саварі та інші музиканти.

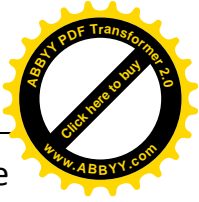
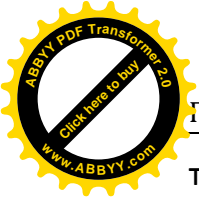


**Аналіз актуальних досліджень.** Теорія і методологія концертмейстерського виконавства представлена працями таких науковців, як Н. Горошко, А. Давидова, Т. Кононенко, М. Лисенко, І. Могилевська, Т. Молчанова, Н. Плешакова, В. Пустовіт, М. Савельєва, С. Саворі, Н.Смирнова, Л.Повзун. У більшості праць педагоги висвітлюють методичні аспекти концертмейстерської діяльності з різних точок зору: загальних проблем концертмейстерської підготовки (Є. Кубанцева, І. Могилевська, Т. Молчанова, Л. Ніколаєва, С. Саварі); як різновид ансамблевого музикування (К. Виноградов, А. Готліб, С. Кузнецова, М. Моїсеєва, Л. Повзун); як засіб формування музично-естетичної культури через процеси співтворчості та співпраці в галузі музики (Л. Бамбурова А. Болгарський, О. Бороздінов, Л. Мордкович, М. Моїсеєва та інші); як умова розвитку творчої свободи та імпровізації (Є. Козирецька, Кон Хе, Он Ян Юн, Чжан Вей,); як аспект підготовки діяльності вчителя музики (Є. Кубанцева, М. Моїсеєва, Г. Ципін). Історичний ракурс досліджень поданий у працях Т. Молчаново та Л. Повзун.

У більшості праць автори визначають приналежність концертмейстерського виконавства до ансамблевого різновиду виконавської діяльності музиканта. Між тим, ансамблеве музикування як виконавський феномен та концертмейстерська діяльність, особливо в контексті професії вчителя музики мають суттєві розбіжності. Історичний погляд на становлення функцій концертмейстера дає змогу усвідомити особливості саме концертмейстерської підготовки вчителя, таких її компонентів, що набували актуальності в процесі еволюції ансамблевого музикування та поступово виокремили концепцію фахової підготовки саме концертмейстера, а не лише учасника ансамблю. Актуалізації проблеми, що порушена у даній статті підтверджується зацікавленням ставленням науковців до розкриття педагогічного потенціалу концертмейстерської діяльності вчителя (Є. Абдулін, Л. Арчажнікова, Л. Боренбойм, В. Дряпіка, В. Кононенко, М. Моїсеєва, Г. Ципін) і саме в контексті історичного становлення цього фахового різновиду музикантів професіоналів (Т. Молчанова, Л. Повзун, С. Саварі).

**Мета статті** – висвітлити історичні витoki особливостей становлення професії концертмейстера в контексті музично-педагогічних проблем діяльності вчителя у сьогоденній практиці уроків музики.

**Виклад основного матеріалу.** Осмислення специфіки ансамблевого виконавства триває, на думку Л. Повзун, вже три століття. Це пов'язано з розвитком клавірного мистецтва. Однак якщо звернутися до специфіки концертмейстерської діяльності вчителя, то вона має дві основні функції: акомпанування дитячому співу власному співу вчителя [1, 185]. Отже, головне – підтримка музичного звуку, який народжується у співі, тобто в голосі людини. Саме в прадавню добу, коли різні види мистецтва розвивалися як єдине ціле,

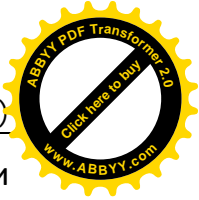
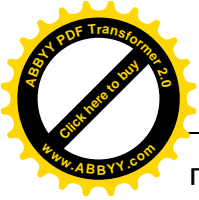


тобто синкретично, перші музичні звуки на примітивних інструментах вже підтримували голосові звуки людини. Переважно, це були ритуальні дієства. Однак, мали місце і суто художні артефакти, які виконували комунікативну функцію. А коли якийсь жест або вигук містив у собі афективне значення, тобто виникав внаслідок емоції, бажання щось виразно повідомити – то виникали «дії підтримки»: удари, «улюлюкання», стук, плескання тощо. «Відбивання ритму руками, ногами, плескання в долоні – рухи, якими зазвичай супроводжувалися виконання пісень чи танців, а також використання предметів може розглядатися як одна з форм примітивного акомпанування», – зазначає Т. Молчанова [3,9].

З цього робимо висновок, що з виникненням перших артефактів художньо-виразного мовлення виникають і елементи його підтримки. До оформлення акомпанементу в самодостатню художню творчість ще дуже далеко, але необхідно зазначити, що виникнення бажання підтримати людську емоцію – це перший чинник становлення концертмейстерської професії. С. Саварі, створюючи цілісну концепцію концертмейстерства від «абетки» до майстерності, не випадково процитував відомого музиканта XVI століття італійця Джозефо Царліно, а той, у свою чергу, радив наступне: «Хай кожен прагне супроводжувати кожне слово співака так, щоб там, де воно містить різкість, суворість, жорсткість, горе і тому подібне, була відповідна гармонія, тобто звучати суворіше, жорстко, але щоб не ображати слух. І так само, коли слова співака виражають скаргу, біль, зітхання, сльози, хай і звучання гармоній акомпанементу буде повно печалі. Якщо слова соліста розповідають про радість, щастя, то і гармонії, і ритм, і штрихи супроводу мають ці відчуття ясно виражати» [5, 7].

Повертаючись до історичних витоків акомпанементу, звернемо увагу, що в давнину найбільш синтезованими видами мистецтва були музика і танець. Саме жесту, танцю, рухам тіла потрібні були ритмічна та емоційно виразна підтримка.

Як зазначає С. Саварі, історичні джерела свідчать, що акомпанування існувало з тих часів, коли на Землі виникли перші виконавські мистецтва: спів і танці. За тринадцять століть до нашої ери, по опису великого оповідача Гомера, в палаці троянського царя Менелая «на лірі брязкав співак натхненний, а два стрибуні між столами скакали» [5, 8]. У якості зв'язку минулого та сучасності, нагадаємо, що на сьогодні акомпанемент у хореографії – специфічне виконавство, що відрізняється від принципів концертмейстерського виконавства в ансамблі з голосом або музичними інструментами. Найбільш суттєвим фактором є акцент на метро-ритмічний бік музичного супроводу в хореографії на противагу інтонаційно-фразеологічному в супроводі вокальному та інструментальному виконавству. Практика свідчить, що останнім часом перед учителями музики постає

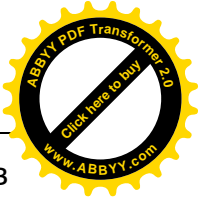
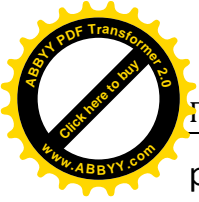


проблема необхідності або викладати ритміку, або працювати концертмейстерами в музично-хореографічних дитячих колективах. Але виконавські навички такого напрямку в них відсутні, хореографічно-концертмейстерська підготовка не включена до процесу навчання в університетах України та Китаю. Це складає одне з протиріч у формуванні виконавської компетентності майбутнього вчителя музики.

З виникненням різноманітних інструментів розвивається і мистецтво використовувати їх в якості акомпанементу для танців та співів. Особливо це спостерігається в народному мистецтві. Наприклад, усі китайські народні інструменти пройшли етап свого «ансамблевого» розвитку, виконуючі функцію акомпанементу. Нагадаємо, що існує певна класифікація китайських народних інструментів. Вони поділяються на струнно-духову музику (сичжу ює), струнну музику (сяньсо ює), ударно-духову музику (чуйда ює) і ударну музику (балці ює). Струнно-духова музика є різновидом ансамблевого народного музикування, ударно-духова також відноситься до ансамблевого жанру. Ударна та ударно-духова музика частіше використовується просто неба, тому традиційно виконує функцію акомпанементу народним танцюристам. Важливе значення має в народному акомпанементі і флейта (сяо-бамбукова флейта), і народні інструменти: піпа, «Шен», «Сона». Пізніше вони увійшли до складу оркестру, використовуються також у пекінській опері.

У Європі значним здобутком у розвитку мистецтва акомпанементу стало виникнення клавіру. Однак варто нагадати, що перший клавішний інструмент «гідравлос» (водяний орган) з'явився в Єгипті близько 150 року до нашої ери. Грали на ньому виключно шляхом биття кулаками по клавішах, яких було шість. Він використовувався пізніше у театральних виставах Візантії, коли акомпаніатор дублював мелодію, звучав в унісон з голосами флейт, труб, лір. Співак співав гімн, акомпануючи собі на кітарі (кіфарі), повністю дублюючи мелодію [5, 9].

У Європі клавішні інструменти мали різноманітний тембральний окрас. Особливості клавикорду так клавесину дозволили їм швидко стати популярними та обов'язковими учасниками ансамблевого музикування. Між тим до Середньовіччя (аж до XVI століття), як зазначає Н. Кашкадамова, музичне виконавство мало «суто ужиткове застосування». Їм супроводжували будь-які події суспільного життя, крім того, панувало вокальне мистецтво, яке вимагало від інструменталіста лише підтримувати голоси співаків [2, 28]. Однак як не парадоксально, саме в цю добу виконуючи функцію супроводу, виконавство акомпанементу досягло певного розвитку як самодостатній вид творчого музикування. По-перше, музикант практик мав володіти усіма існуючими інструментами задовольняючи потреби вокалістів або церковників: орган, клавесин, клавикорд, флейта, лютня. Крім того,

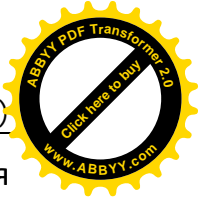
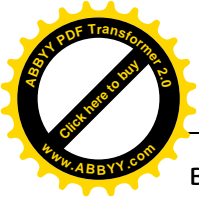


розвивалися і поетичні народні жанри в творчості музикантів-мандрівників (поети-вагани, менестрелі), які розвивали традиції акомпанементу на народних інструментах. По-друге, у XVI ст., коли вже практика фіксації нотного тексту набула певного розвитку, зберігається імпровізаційна традиція супроводу (вміння володіти навичками фактурної орнаментациї, мелізматикою, речитативами тощо).

Наприкінці XVI ст. виникає особливий вид акомпанементу – генерал-бас або бассо-кантинуо. Від акомпаніатора вимагалось не просто орієнтуватися у гармонії, але й в голосоведінні, прикрашати акорди фігураціями, вміти прикрашати будь який голос. Такого виду акомпанемент активно просувається не лише до сольного співу арій, але й і до мес, ораторій. Виникнення метро-ритмічної будови такту формує нову функцію акомпаніатора – функцію ритмічної організації музики [2, 36–37]. З огляду на сучасну діяльність вчителя-акомпаніатора можна стверджувати, що ці стародавні традиції імпровізації, грамотного читання гармонії та ритмічної будови музики на сьогодні простежуються в імпровізаційній діяльності вчителя, вміння добирати по слуху супровід пісень, що виконують діти, аранжувати хорові партитури, практично володіти стильовою гармонією – усі ці вимоги часу мають своє стародавнє походження.

У китайській традиції музикування імпровізація також має певний розвиток і є виконавською навичкою, що досліджується музикантами практиками та науковцями (Он Юн Ян, Чжан Вей, Кон Хе). Сьогодні вміння аранжувати та імпровізувати музику в діяльності вчителя ускладнюється потребою використовувати цифрові носії, володіти комп'ютером як засобом аранжування музики.

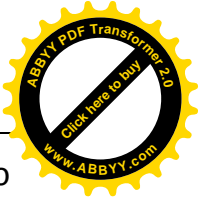
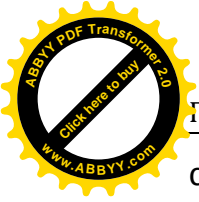
Як зазначає Л.Повзун, у другій половині XVIII ст. у музичному мистецтві «змінюється ідеал», що обумовлено філософсько-естетичним мисленням класицизму [4, 46]. Особливого значення має розвиток фортепіано як сольного та ансамблевого інструменту. Це вплинуло на «трансформацію рольових взаємин виконавських партій, зумовлену суттєвими змінами ансамблевих функцій фортепіано» [4, 47]. Саме в цю добу фортепіанна партія набуває самостійного значення. Поступово, аж до доби розвитку романтизму, викристалізовується художня специфіка концертмейстерської майстерності. За висловленням Л. Повзун, художня специфіка майстерності концертмейстера концентрується в його спроможності реалізувати функціональну множинність. Отже, погоджуючись з думкою науковця, можна стверджувати, що саме з епохи класицизму простежується виток біфункціональної діяльності сучасного вчителя-концертмейстера, акомпаніатора. Практика поширення концертної діяльності у XIX ст. та розвиток просвітницької функції фортепіано у XX ст. поставили перед



вчителем нові завдання: швидке та якісне читання тексту з листа, володіння фортепіано як багатотембральним інструментом, що може замінити оркестр, вміння читати партитури, клавіри опер тощо. На перший погляд усі ці вимоги належать до діяльності концертмейстера академічного мистецтва. Однак, концертмейстерська діяльність вчителя музики набагато складніша за функціональним критерієм, але може бути простішою за репертуарним критерієм. Дійсно, сучасному вчителю музики не потрібно виконувати складні арії, але треба підібрати на слух увесь можливий репертуар, якій можуть співати діти в позаурочний час, вміти підібрати супровід до пісень, котрі співають діти іноземною мовою, вміти самостійно зробити аранжування супроводу, володіти декількома інструментами, вміти створити дитячий ансамбль, виконувати ансамблеву музику навіть на шумових інструментах, створювати нетрадиційні музичні ансамблі за принципом того, хто бажає стати учасником творчого колективу.

Не можна не звернути увагу на особливий імпровізаційний тип акомпанементу, що потрібен естрадному співу; їм також має володіти вчитель музики, так як естрадний спів стає дедалі популярним серед дітей та молоді і потребує якісного ставлення до виконання композицій. Усе це доповнюється ще дуже важливим аспектом – концертмейстерською компетентністю вчителя музики, яка в узагальненому розумінні може бути представлена як професійна якість, що ґрунтується на вмінні використовувати музичний інструмент у формуванні художньої культури школярів та їх творчого розвитку. Для цього вчитель має бути особливо поінформованим та виконавсько-мобільним до практичного застосування основного та додаткових музичних інструментів. Додамо до цього пояснення Л. Повзун щодо поінформованості концертмейстера-піаніста. Автор стверджує, що поінформованість піаніста-концертмейстера, що визначає професійну готовність до окреслення специфіки своєї діяльності, стосується знань історично-установчих позицій клавірності в ансамблях-сонатах, що склали основу інструменталізму [4, 51]. Ми ж вважаємо, що поінформованість концертмейстера-піаніста, майбутнього вчителя музики не може бути обмеженою знаннями особливостей ансамблів-сонат. Як показала коротка історична ретроспектива становлення концертмейстерського професіоналізму, витоки його багатфункціональності закладаються на усіх етапах, починаючи з прадавніх часів протокомунікативного супроводу до сучасного використання цифрового музикування, застосування комп'ютерних технологій.

Однак ми погоджуємося з концепцією Л. Повзун стосовно режисерської та грамонізаційної функції концертмейстера. І хоча автор висловлює думку про концертмейстера ансамблю чи оркестру, ідеї «концертмейстерської режисури» [4, 4] у виконавській діяльності вчителя музики вважаємо

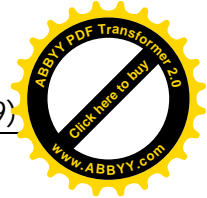
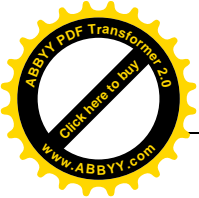


слухними. Гармонізуюча функція, пише автор, що є першоосновою концертмейстерського мистецтва, органічно сполучає водночас піаністичні та режисерські засади, поєднуючи практичну сторону – втілення задуму, з теоретичною – осмисленням цієї діяльності [4, 4]. Якщо представити собі узагальнений образ вчителя-концертмейстера, то стає зрозумілим, що весь складний досвід використання інструментів на уроках музики є режисерською роботою зі створення виконавського супроводу уроків музики як уроків мистецтва.

**Висновки.** Концертмейстерська діяльність як самодостатня виконавська творчість має дуже давнє походження з моменту виникнення перших спроб спілкування прадавніх людей засобами мистецтва, з часів народження самого мистецтва як синтезованого виду, цілісного феномена культури. В поетапному розвитку музичного мистецтва, створення нових інструментів, змінюється та вдосконалюється функція концертмейстера, але усе розмаїття та поліфункціональність концертмейстерської діяльності сучасного вчителя музики виникла не сьогодні а впродовж еволюції мистецтва. Сучасний вчитель музики має бути освіченим в галузі концертмейстерського виконавства, що вимагає від нього сформованості концертмейстерської компетентності – якості, що дозволяє мобільно та різноманітно використовувати музичну інструментальну творчість у формуванні художньої культури школярів, їхнього творчого розвитку під час сумісного музикування.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б. Теория преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учеб. пособ. [для студ. высш. учеб. заведений] / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Прометей, 2003. – 223с.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). XIV–XVIIIст. / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 300 с.
3. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування : [монографія] / Т. О. Молчанова. – Львів : Державна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2005. – 160 с.
4. Он Ян Юн. Імпровізація на роялі : Практичний навчальний посібник / Он Ян Юн. – Гуанчжоу : Jinan University Press, – 2009. – 171 с.
5. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера / Л. І. Повзун. – Одеса : Фотосинтетика, 2009. – 106 с.
6. Савари С. В. Азбука аккомпанемента : учеб. пособ. / С. Савари ; ред. А. Я. Гросов. – Донецьк : ООО «Юго-Восток ЛТД», 2005. – 71 с.
7. Світова художня культура: Від первісного суспільства до початку середньовіччя : навч. посіб. / О. П. Щолокова, С. В. Шип, О. Л. Шевнюк, О. М. Семашко. – К. : Вища школа, 2004. – 175 с.
8. Чжан Вей. Методика фортепіаної імпровізації / Чжан Вей. – Шанхай : Культура Шанхая, 2007. – 191 с.



## РЕЗЮМЕ

**Фу Сяоцзы.** К вопросу исторического становления и развития концертмейстерского исполнения в профессиональном и народном творчестве.

*В статье раскрыты основные этапы истории становления концертмейстерского исполнительства. Рассмотрены особенности концертмейстерского исполнительства, которое проведено сквозь призму основных функций аккомпанирующего музыканта в ту или иную эпоху и методики его подготовки, представленные и особенности концертмейстерства в музыкальной традиции Китая.*

**Ключевые слова:** ансамблевое музицирование, концертмейстер, концертмейстерська подготовка, совместная исполнительская деятельность.

## SUMMARY

Fu Syaocyzy. The basic stages of history of becoming of the concertmaster.

*The concertmaster's carrying out are exposed in the article. Consideration of features of the concertmaster's carrying out is conducted through the prism of basic functions of accompanying musician in one or another epoch and methods of his preparation. In the articles presented and features of concertmaster in musical tradition of China.*

**Keywords:** band music, concertmaster, concertmaster's preparation, joint performance activity.

УДК 78:7.035...9:7.071.2:786.2(477)

**Чжоу Тінтін**

Південноукраїнський національний педагогічний  
університет ім. К. Д. Ушинського

## АКТУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ У РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ІНІЦІАТИВИ ПІАНІСТІВ

*Переосмислення історичного досвіду розвитку вітчизняної музичної традиції зумовлено об'єктивними незворотними процесами у сучасному глобалізованому суспільстві. Пізнавальна ініціатива піаністів розвивається у контексті єдиного науково-педагогічного та музичного простору у діалозі та взаємозбагаченні досягнень музикантів різних історичних періодів відповідно до нової антропологічної парадигми та здобутків вітчизняного та зарубіжного досвіду. Українська музична традиція збагачена виконавською діяльністю видатних представників фортепіанної школи.*

**Ключові слова:** українська музична традиція, пізнавальна ініціатива.

**Постановка проблеми.** Відродження та розвиток національних традицій, їх переосмислення у нових історичних умовах розглядається у Національній доктрині розвитку освіти України XXI століття, законах «Про освіту», «Про вищу освіту» як головна ідея збереження надбань українського народу. Ця концепція стала одним із важливих інструментів національного розвитку і ґрунтується на усвідомленні досягнень педагогіки. Свій внесок у цей процес робить музична освіта, де відбувається активізація пізнавальної ініціативи студентів під час фортепіанного навчання.

Переосмислення історичного досвіду розвитку вітчизняної музичної