

2. Babanskij, Yu. (1984). *Optimizacija pedagogičeskogo procesa: (v voprosah i otvetah. [Optimization of the pedagogical process: (in questions and answers)].* Kyiv: Rad. Shkola.

3. Vorotnoj, M. V. (1999). *O kontcertmeisterskom masterstve pianista: k probleme poluchenija kvalifikacii v vuze. [On the pianist's mastermind skill: to the problem of continuing education in the university].* Sankt-Peterburg: RGPU.

4. Nazarov, A. F. (1982). *Sut pedahohichnoi improvizatsii ta yii mistse u strukturi osobystosti vchytelia muzyky // Umovy formuvannia pedahohichnykh umin ta tvorchykh zdbnostoni uchytelia muzyky. [The essence of teaching improvisation and its place in the structure of individual music teacher].* Yaroslavl.

5. Oleksiuk, O. M. (2004). *Pedahohika dukhovnoho potentsialu osobystosti: sfera muzychnoho mystetstva. [Pedagogy spiritual potential of the individual: the sphere of music].* Kyiv: Znannia Ukrainy.

6. Czipin, G. M. (2001). *Muzykalno-ispolnitelskoe iskusstvo: teoriya i praktika. [Music and*

performing arts: theory and practice]. Sankt-Peterburg: Aletejya.

7. Shchapov, A. F. (1960). *Fortepianna pedahohika. [Piano pedagogy].* Moscow.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**НАЗАРЕНКО Марина Павлівна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорових дисциплін і методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Наукові інтереси:** професійна підготовка майбутнього педагога-музиканта.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**NAZARENKO Maryna Pavlivna** - Candidate of Pedagogic Science, a Senior lecturer in vocal and choral disciplines and methods of musical education at Centralukrainian Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University.

**Circle of scientific interests:** professional training of a future teacher-musician.

*Дата надходження рукопису 22. 04. 2017 р.*

УДК 78.24 (07)

**НЕГРЕБЕЦЬКА Ольга Миколаївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка  
e-mail: olya\_play@i.ua

### ІСТОРІЯ АКОМПАНеМЕНТА ЯК ВИДУ МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Зацікавити, захопити, навчити слухати та розуміти музику – найважливіше завдання викладача та концертмейстера. Але як цього досягнути? Як зробити цей процес захоплюючим і зрозумілим кожному? Як навчитися акомпанувати? У даному аспекті виникає багато питань у будь-якого музиканта. Ці ж питання змушують замислитися, вивчати музичну літературу, шукати та знаходити відповіді, приймати самостійні рішення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Мистецтву акомпанементу присвячено дослідження Н. Крючкова «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання», А. Люблінського «Теорія і практика акомпанементу» і Е. Шендеровича «У концертмейстерському класі», З. Савельєва «Навчання учнів-піаністів в концертмейстерському класі читання нот з листа, транспонування, творчим навичкам акомпанементу в хореографії», І. Мосіна «Робота в концертмейстерській класі». Ці

автори детально висвітлюють важливі для акомпаніатора методичні аспекти роботи над читанням з листа і транспонуванням. Багато цінного теоретичного матеріалу та практичних порад концертмейстерам вміщено в книзі Дж. Мура «Співак і акомпаніатор». Треба зазначити, що статей про особливості акомпанементу як виду музичної практики у музикознавчій літературі розглянуто недостатньо. Зазначена проблема в цілому поки ще не дістала належного наукового висвітлення.

**Мета статті** – розкрити особливості і специфіку мистецтва акомпанементу як одного з важливих видів музичного виконавства.

**Вклад основного матеріалу дослідження.** Мистецтво акомпанементу з давніх часів і до нашого часу є найбільш розповсюдженою формою музикування. Його історія сягає глибокої давнини. Ритмічні удари, які супроводжують пісні та танці первісних народів по суті є першим акомпанементом.

У III-му і II-му тисячолітті до н.е. при дворах фараонів Стародавнього Єгипту був поширений сольний спів з інструментальним супроводом. У Стародавній Греції під власний акомпанемент на кіфарі, лірі, арфі співали співаки-рапсоди і аїди, поети-композитори (грецьку поетеса Сапфо, що грає на кіфарі), міфічні герої Аполлон і Орфей. В середні віки продовжувачами аїдів і рапсодов були народні співаки – оповідачі.

У цей же час в Європі поширюється мистецтво мандрівних артистів-універсалів. Серед них вихідці з народу (у Франції та Англії – менестрелі, в Німеччині – шпільмани) і лицарського походження (трубадури – у Франції, мінезингери – в Німеччині). Часто трубадури тримали у себе в служінні музикантів, які акомпанували їм на різних інструментах. Приблизно XIII століття – час появи перших професійних акомпаніаторів – менестрелів

До XVII століття панівним в області акомпанементу були струнні інструменти (арфа, ліра, кіфара, лютня). У кінці XVI століття ряди акомпаніаторів почали тіснити органісти і клавесиністи. Вони повинні були володіти даром імпровізації, так як акомпанемент не виписувався повністю, для запису його застосовували генерал-бас або цифрований бас. Генерал-бас існував до середини XVIII століття, його використовували багато композиторів, в тому числі І. С. Бах, Г. Ф. Гендель і інші.

Композитори з часів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена стали повністю виписувати акомпанемент, і почалося збагачення форми акомпанементу і його художнього змісту. Зростає значення акомпанементу як частини музичного викладу. Зростає роль акомпаніатора, так як акомпанемент стає акордовим. «Органіст або клавесиніст, акомпануючи солістові або цілому ансамблю співаків або інструменталістів, повинен був доповнювати відсутні ноти акордів і імпровізувати зв'язки між ними ... Недарма під час появи перших оркестрів органіст або клавесиніст виконував функції диригента» [4, с. 23]. З середини XVIII століття широкий розвиток отримує жанр камерної музики. Цей термін існував ще з XVI століття і служив для позначення світської музики. Спочатку камерна музика призначалася для домашнього музикування, але з XIX століття вона виноситься на сцену концертних залів.

У кінці XVIII століття і особливо в XIX столітті почався інтенсивний розвиток романсу, який стає основним жанром вокальної музики. Поступово партія акомпанементу вже не обмежується простим

супроводом голосу, вона є невід'ємною частиною художньо-образного змісту, а часом розвиває і доповнює його, стаючи за значенням рівноправною з вокальною партією.

Подальший розвиток акомпанементу, пов'язаний із загальним прогресом в музиці, призводить до поглиблення його змісту, ускладнення піаністичних труднощів, що пред'являє до акомпаніаторів вимоги не менші, ніж до сучасних піаністів-солістів. Значення виконавця-акомпаніатора зростає. Найвідоміші піаністи і композитори виступають в якості акомпаніаторів, створюючи шедеври мистецтва акомпанування. Згадаймо деякі дуети піаністів-вокалістів: Шуберт – Фогель, Мусоргський – Леонова, Рахманінов – Шаляпін, Ігумнов – Козловський, Ріхтер – Дорліак. Діяльність акомпаніатора збагачує художню майстерність піаніста-соліста. І фортепіанна музика, розвиваючись, впливає на форму і зміст фортепіанного акомпанементу.

Отже, в результаті багатовікового розвитку акомпанемент виріс з примітивної ритмічної підтримки голосу до найскладнішої за своїм змістом і технічним засобам викладу музики, що ставить його в ряд з сольними фортепіанними творами.

Лише порівняно нещодавно, вже за радянських часів, акомпанемент став предметом навчання в музичних навчальних закладах. У дореволюційній педагогіці такого предмета не існувало. Акомпаніатори формувалися чисто практичним шляхом, самостійно шукаючи способи оволодіння мистецтвом акомпанементу. Правда, існувало в малих розмірах щось на зразок учнівства, коли найбільш досвідчені і популярні акомпаніатори залучали свого роду асистентів, яким передавали свій досвід, давали поради, доручали виконання менш відповідальних партій.

Так, наприклад, видатного акомпаніатора М. Т. Дулова іноді заміняв здатний піаніст Ебан, якому Михайло Тимофійович і передавав свій досвід. На початку практичної діяльності піаністу Н. Крючкову дуже допомагали поради гарного акомпаніатора А. Г. Руча, який доручав йому проведення деяких концертів.

Але більшу частину досвіду музиканти набували суто емпіричним шляхом, виробляючи необхідні навички самостійно знайденими способами. Завдяки тому, що важкий підготовчий період залишався прихованим, непоміченим, створювалося переконання, що вміння акомпанувати є природним даром, що розвивається тільки

шляхом чистої практики, що навчити йому не можна. Переконання це було таким міцним, що коли з'явився навчальний предмет «акомпанемент», над питаннями методики особливо не замислювалися, в розрахунку, що чисто емпіричне прилучення до практики акомпанементу саме виявить і розвине володіння «даром» акомпанувати.

Заняття проходили у вигляді репетиційної роботи з солістами або із задалегідь вивченими творами. Домашня підготовка зазвичай полягала в ретельному вивченні партії акомпанементу, оволодінні її фактурою. Потім учень зустрічався на уроці з солістом і практично вперше знайомився з музикою головної партії. Під час репетицій педагог особистим показом навчав прийомам акомпанування. При наявності здібностей до копіювання, учень виробляв видимість професіоналізму, мало що набуваючи в сенсі здатності до самостійної роботи.

Незважаючи на багатоголосову історію акомпанементу, науково - методичні дослідження в цій області нечисленні, як ні в жодному іншому виді музичного виконавства. Лише в 60–70 роки ХХ століття з'явилися роботи, присвячені проблемам акомпанементу: брошури Н. А. Крючкова «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання» і А. Люблінського «Теорія і практика акомпанементу», стаття Е. Шендеровича «Про мистецтво акомпанементу», робота одного з найбільших акомпаніаторів сучасності Джералда Мура «Співак і акомпаніатор» та ін. Методика викладання акомпанементу стала активно розвиватися.

Перш за все, потрібно навчитися добре грати на фортепіано. Чим вище піаністична майстерність виконавця, тим вище і кваліфікація концертмейстера-акомпаніатора.

Концертмейстер повинен володіти високою музичною культурою та ерудицією. Йому необхідно добре знати сольфеджіо та гармонію музичних форм, музичну літературу різних епох. Ці знання допомагають глибоко проникнути в художній зміст твору, зрозуміти стиль і характер виконання. Таким чином, діяльність концертмейстера носить не тільки педагогічний, а й музично-просвітницький характер.

Навчитися добре акомпанувати не менше складно, ніж добре навчитися грати на роялі. Акомпанування є спільним музикуванням, що представляє собою один з важливих моментів у розвитку музиканта, який не можна упускати так само, як і гру в ансамблі. Крім нових практичних навичок, ця форма роботи приносить велике емоційне задоволення, розширює рамки концертних

виступів, часто дозволяючи позбавитися від страху «естради».

Слід зазначити, що між поняттями акомпаніатор і концертмейстер є істотна відмінність. Діяльність акомпаніатора – діяльність виконавська. Акомпаніатор повинен володіти всіма якостями виконавця: артистизмом, умінням транспонувати, читати з листа, володіти швидкою реакцією і винахідливістю, щоб під час виступу запобігти будь-якій можливій «аварії» з боку соліста.

Концертмейстерська робота вимагає інших якостей і багато в чому наближається до педагогічної. В обов'язки концертмейстера входить розучування з солістами їхніх партій. Для цього він повинен володіти чималими знаннями в області вокального мистецтва, розбиратися в природі і класифікації співочих голосів, в тонкощах інтонування, дихання, дикції, уміти гармонізувати мелодію в фортепіанній фактурі, розуміти диригентський жест, грати під диригентську паличку і т. д. Навички концертмейстера-акомпаніатора численні і різноманітні. Їх можна звести до трьох основних: акомпанування, читання з листа, транспонування.

Сучасний акомпаніатор давно став рівноправним учасником художнього ансамблю. А постійне спілкування концертмейстера з іншими музикантами взаємно збагачує і приносить багато творчих радостей. Ще великий Куперен говорив, що «... немає нічого більш привабливого для самого себе і ніщо нас так не зближує з іншими, як вміння бути хорошим акомпаніатором».

Багато гарних музикантів губляться на сцені, відчувають страх перед публікою, залишаючись з нею один на один. Але достатньо присутності поруч хоча б одного партнера, щоб страх зникав і акомпаніатор розкривав свої кращі якості виконавця-ансамбліста. Безсумнівно, що, займаючись розвитком концертмейстерських навичок, необхідно виховувати в музикантів скромність, безкорисність, любов до музики, доброзичливість до виконавців. Постійно вдосконалювати свої знання і майстерність, щедро ділитися ними з іншими, не розраховуючи на гучний успіх і швидке визнання – такі завдання акомпаніатора.

Акомпанемент – мистецтво, яке пов'язане з творчістю, імпровізацією. Акомпаніатор повинен швидко і точно читати нотний текст, підбирати по слуху мелодії і акорди, вміти робити купюри (полегшувати і переносити акорди, перетворювати підголоски і прикраси, складні ритмічні

будови і т.д.). Головним завданням концертмейстера є усвідомлення спільної роботи: «Я і соліст – одне ціле». Потрібно навчитися злитися з намірами свого партнера і природно, органічно увійти в концепцію твору. Потрібно зрозуміти і знати специфіку інструменту свого партнера – як витягується звук, як і коли береться дихання, який діапазон інструменту, тембральний лад, можливості техніки.

Соліст і акомпаніатор виконують один і той же твір, фактура якого розділена на дві складові частини. У розпорядженні одного виконавця знаходиться мелодія (і поетичний текст – в романсі, арії), іншого – ритмічно-гармонійний план, а часто і філософський підтекст. Акомпанемент «договорює» невисловлене солістом, підкреслює і поглиблює психологічний і драматичний зміст музики, створює образотворчий фон. Концертмейстер повинен немов розчинитися в намірах соліста.

Часто бажання акомпаніатора ретельно зіграти весь нотний текст заважає йому. Захоплюючись своєю партією, він втрачає рух і відстає від соліста. Тому дуже важливо розвинути навички «підхоплення» партії соліста з будь-якого місця. Важливим моментом є відчуття готовності до початку гри. Концертмейстер повинен побачити очі соліста і після певного сигналу (наприклад, кивок голови, активний вдих) почати вступ. Якщо п'єса починається одночасно в обох музикантів, то піаніст повинен відчути момент взяття дихання солістом і імітувати його руками. Від точності цього руху (вдих пензлем) залежить одночасність взяття звуку.

Робота концертмейстера виховує естрадну витримку. Він ніби «заряджається» станом впевненості, життя «в образі», який несе соліст. Виникає бажання творити разом, створювати єдиний художній образ. У сольних місцях піаністу важливо зберегти загальний емоційний настрій, щоб не розвалити форму. Треба точно знати, про що говорить кожне соло, як воно пов'язане з партією соліста, із загальним динамічним планом.

Вища мета акомпанементу – виховання артистичної особистості. Артистизм з такими його якостями, про які говорив К. С. Станіславський, – спостережливість, вразливість, темперамент, уява, фантазія, розум, смак, безпосередність, необхідні й акомпаніатору; і треба в кожного студента відкрити і розвинути ці якості. Майстерність і творчість взаємопов'язані. Ремесло – лише щабель до вільної творчості, але щабель, який необхідний, вирішальна риса – сила уяви, натхненність. Виховуючи музичний смак,

залучаючи до світу прекрасного, треба навчити студентів виконувати так опукло, талановито, щоб зацікавити слухачів, змусити їх тонко відчувати, розуміти всі нюанси виконавського плану, закладені в творі.

Якщо всі завдання вирішені, трактування твору, пов'язані з епохою, жанром, стилем, підкріплені музичними засобами, то «діалог» відбудеться. А виступ буде успішним і принесе радість.

**Висновки та перспективи подальших розвідок напряму.** Робота над акомпанементом – складна і дуже цікава справа. Вчитися їй можна і потрібно все життя, тому що музика вимагає постійного вдосконалення. Головне, щоб багатогранна концертмейстерська діяльність приносила радість і задоволення, щоб знову і знову хотілося сісти за інструмент, висловити свої думки і почуття, адже музика, як відомо, – мова душі.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Грум-Гржимайло Т. Про музичне виконавство / Т. Грум-Жимайло. – М. 1965. – 89 с.
2. Крючков Н. А. Мистецтво акомпанементу як предмет навчання / Н. А. Крючков. – Л., «Музгиз», 1961. – 124 с.
3. Люблінський А. А. Теорія і практика акомпанементу. Методична основа / А. А. Люблінський. – Л., «Музика», 1972. – 167 с.
4. Савельєва З. М. Навчання учнів-піаністів в концертмейстерському класі читанню нот з листа, транспонуванню, творчим навичкам і акомпанементу в хореографії / Савельєва З. М. – М: Музика, 1991. – 54 с.
5. Мосін І. Е. Робота в концертмейстерському класі / І. Е. Мосін. – Хабаровськ, 2001. – 67 с.
6. Мур Дж. Співак і акомпаніатор. Спогади про музику / Дж. Мур. – М: Радуга, 1987. – 84 с.
7. Шендерович Є. М. В концертмейстерському класі. Роздуми педагога / Є. М. Шендерович. – М., «Музика», 1996. – 104 с.

#### REFERENCES

1. Grum-Grzhimaylo, T. (1965). *Pro muzichne vikonavstvo*. [About musical performance]. Moscow.
2. Kryuchkov, N. A. (1961). *Mystetstvo akompanementu yak predmet navchannya*. [The art of accompaniment as a subject of study]. Leningrad, «Muzgiz».
3. Lyublins'kiy, A. A. (1972). *Teoriya i praktyka akompanementu. Metodychna osnova*. [Theory and practice of accompaniment. Methodological basis]. Leningrad, «Muzyka».
4. Savel'yeva, Z. M. (1991). *Navchannya uchniv-pianistiv v kontsertmeysterskomu klasi chytannnyu not z lysta transponuvannyu, tvorchym navychkam i akompanementu v khoreohrafi*. [The teaching of pupils pianists at concertmasters class reading of the

notes, transportando, creative skills and accompaniment in choreograph]. Moscow: Muzyka.

5. Mosin, I. E. (2001). *Robota v kontsertmeysterskomu klasi*. [Work in concertmasters class]. Khabarovsk.

6. Mur, Dzh. (1987). *Spivak i akompaniator. Spohady pro muzyku*. [Singer and accompanist. Memories of music]. M: Raduha.

7. Shenderovych, YE. M. (1996). *V kontsertmeysterskomu klasi*. [In concertmasters class. Reflections of a teacher]. Moscow.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**НЕГРЕБЕЦЬКА Ольга Миколаївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-теоретичних та

інструментальних дисциплін Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Наукові інтереси:** професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**NEGREBETSKA Olha Mykolaivna** – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior lecturer of music theory and instrumental disciplines of the Central Ukrainian Volodymyr Vynnychenko state pedagogical University.

**Circle of scientific interests:** professional training of future teachers of musical art.

*Дата надходження рукопису 06. 04. 2017 р.*

УДК: 371.174+78+7.071.4:37.015.31

**НОВСЬКА Олена Рудольфівна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського e-mail:novskaya@mail.ru

**ФАХОВИЙ РОЗВИТОК ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** У сучасних умовах стратегічного курсу українського суспільства на інтеграцію у європейський простір виникає потреба у мобільних, адаптивних, креативних, конкурентоспроможних фахівцях, готових до фахової самореалізації і безперервного саморозвитку в мінливих соціальних обставинах. Швидкоплинні соціокультурні зміни, постійне оновлення інформаційного простору, стрімкий прогрес в галузі електронних технологій вимагають від викладача ХХІ століття адекватно відповідати викликам сучасності. Отже, проблематика фахового розвитку, основи якого закладаються під час навчання у ВНЗ, з часом стає дедалі більш актуальною, виводячи на перший план не навчання в знанієвому контексті, а самостійне планування, самостимулювання й покрокове досягнення викладачем позитивних змін власної особистості, що спрямовує процес фахової діяльності в галузі освіти, зокрема музичної, на усвідомлене забезпечення ефективного фахового розвитку.

Фахова підготовка у вищому педагогічному навчальному закладі є підґрунтям фахового розвитку майбутнього викладача музичного мистецтва. Специфіка такої підготовки полягає в тому, що вона орієнтується на поєднання якостей музиканта-

виконавця й музиканта-педагога. Крім того, виникає необхідність гармонійного поєднання психолого-педагогічної, музично-виконавської і науково-методичної підготовленості до майбутньої фахової діяльності (О. Єременко). І, що не менш важливо, фахова підготовка має підготувати студентів до того, що їхній фаховий розвиток має відбуватися протягом всього життя, актуалізувати потребу в постійному професійному самовдосконаленні, оснастити майбутніх фахівців технологіями самодіагностики, самоменеджменту та саморозвитку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема фахового розвитку була об'єктом уваги вчених у галузі психології та професійної педагогіки (А. Деркач, Е. Зеер, Н. Кузьміна, А. Маркова та ін.). Особливості та сучасні тенденції мистецької освіти досліджувались багатьма науковцями (Е. Абдуллін, О. Андрейко, О. Апраксина, Л. Арчажникова, В. Бутенко, І. Гринчук, Н. Гузій, А.Козир, Г. Ніколаї, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, О. Реброва, О. Ростовський, О. Рудницька, Н. Сегеда, Т. Смирнова, О. Хижна, Н. Цюлюпа, О. Щолокова та інші). Теоретичний аналіз наукових праць з проблем підготовки фахівців засвідчив, що музично-педагогічна підготовка є складним процесом, націленим на набуття студентом комплексу фахових