

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 78.01+78.03/782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-17>

*Галина Николаевна Дубровская*

*ORCID: 0000-0002-0248-3822*

*кандидат искусствоведения,*

*доцент кафедры общего и специализированного фортепиано*

*Одесской национальной музыкальной академии*

*имени А. В. Неждановой*

*dubrovskajagn@gmail.com*

### ВЕКТОРЫ ТРАНСФОРМАЦИИ-ПРЕОБРАЖЕНИЯ В РАБОТЕ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КОНСЕРВАТОРИИ В КЛАСЕ СКРИПКИ

*Актуальность* статьи состоит в обобщении и использовании практического опыта работы в качестве пианиста-концертмейстера в различных сферах музыкальной деятельности, исходя из новых реалий современного музыкального образования. *Цель статьи* – проанализировать и проследить векторы трансформации-преобразования в работе пианиста-концертмейстера консерватории в классе скрипки, опираясь на теорию духовно-нравственного анализа музыкальной педагогики профессора В.В. Медушевского. *Методология.* Для достижения поставленной цели использованы методы аналитического и практического подхода к работе пианиста-концертмейстера консерватории как неотъемлемой части целостного педагогического процесса, исходя из собственного многолетнего практического опыта. Предложена дифференциация понятий «концертмейстер» – «мастер концерта» и «аккомпаниатор» – сопровождающий. *Научная новизна* состоит в сравнении работы пианиста-концертмейстера консерватории в классе скрипки и других исполнительских специальностей с точки зрения вектора трансформации-преобразования, как одного из недостаточно исследованных разделов отечественного музыкознания. Выделяя особенности

игры со струнниками, вокалистами, духовиками, мы считаем необходимым развитие принципов «фортепианности» и «оркестральности» аккомпанемента. **Выводы** статьи позволяют говорить о значении практического опыта пианиста-концертмейстера в различных сферах деятельности, о взаимовлиянии методов работы со студентами разных музыкальных специальностей, выделяя специфику работы со скрипачами, согласно теории «духовного слышания» и трансформации-преображения музыки профессора В.В. Медушевского.

**Ключевые слова:** трансформация- преобразование музыкального образования и педагогики, «духовное слышание» пианиста-концертмейстера, чувство ансамбля-соборности-единения, интонирование, тембральная окраска звучания, баланс динамики, согласно законам акустики, ритмическая гибкость и тетро гивато, чувство авторского стиля и эпохи, «фортепианность» и «оркестральность» аккомпанемента

**Дубровська Галина Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Вектори трансформації-преображення в роботі піаніста-концертмейстера консерваторії у класі скрипки**

**Актуальність** статті є в узагальненні та використанні практичного досвіду роботи в якості піаніста-концертмейстера у різних сферах музичної діяльності, виходячи з нових реалій сучасної музичної освіти. **Мета** статті – проаналізувати та прослідкувати вектори трансформації-преображення у роботі піаніста-концертмейстера консерваторії в класі скрипки, спираючись на теорію духовно-морального аналізу музичної педагогіки професора В.В. Медушевського. **Методологія.** Для досягнення поставленої мети ми використовували методи аналітичного і практичного підходу до роботи концертмейстера, як невід'ємної частини цілісного педагогічного процесу, виходячи з власного багаторічного практичного досвіду. Запропонована диференціація понять «концертмейстер» – «мастер концерту» та «акомпаніатор» – «супроводжуючий». **Наукова новизна** складається з порівняння роботи піаніста-концертмейстера консерваторії в класі скрипки та інших виконавських спеціальностей з точки зору вектора трансформації-преображення як одного з недостатньо досліджених розділів вітчизняного музикознавства. Виділяючи особливості гри зі струнниками, вокалістами, духовиками, ми вважаємо необхідним розвиток принципів «фортепианності» та «оркестральності» аккомпанементу. **Висновки** статті дозволяють говорити про значення практичного досвіду піаніста-концертмейстера в різноманітних сферах музичної діяльності, про взаємовплив методів роботи зі студентами різних музичних спеціальностей, виділяючи специфіку роботи зі скрипачами, згідно з теорією «духовного слухання» музики професора В.В. Медушевського.

**Ключові слова:** трансформація музичної освіти та педагогіки, «духовне слухання» піаніста-концертмейстера, почуття ансамблю-єднання-соборності, інтонування, тембральний окрас звучання, баланс

динаміки, згідно із законами акустики, ритмічна гнучкість та tempo rubato, почуття авторського стилю та епохи, «фортепіанність» та «оркестральність» акомпанементу.

*Dubrovskaja Galina Nikolaevna, Ph.D. in the History of Art, Senior Lecturer at the Department of General and Specialize Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Vectors of transformation-transfiguration in the work of pianist-concertmaster of conservatory at violin grade**

**The actuality** of this work is generalization and using of practice experience of the work as pianist-concertmaster in different kinds of music activity, proceeding from new reality of modern music education. **The purpose of this article** – to analyze and to trace the vectors of transformation-transfiguration in the work of conservatory’s pianist-concertmaster at violin grade, leaning upon theory of spirit-ethical analysis of music pedagogic by prof. V. Medushevsky **The methodology.** For achievement of putting purpose on the base of own long standing experience we use the methods of analytic and practice approach to the pianist-concertmaster’s work, as a part of hole pedagogic process. In spite of this we offering to different notions “concertmaster” – “master of concert” and “accompaniment” – “to be accompany”. **Scientific novelty** is consist of comparison the work of pianist-concertmaster of conservatory at violin grade with other performer specialties for the point of view of vectors of transformation-transfiguration as one of insufficient researching section of native musicologist. It is necessary to different the play with stringed students, vocalists, wind instruments by safety of idea of “piano” and “orchestra” of accompaniment. **Conclusions** of article allow to speak about importance of practice experience of pianist-concertmaster’s work in different kinds of music activity, about of mutual influence of methods of the work with students of different music specialties, to distinguish specific of the work with string students, according to theory of «spirit hearing» by prof. V. Medushevsky.

**Key words:** transformation of music education and pedagogic, “spirit’s listening” of pianist-concertmaster, feeling of assemble-gathering-unity, intonations, the timbre painting, understanding of dynamic balance, according to law of acoustic, rhythm flexibility and tempo rubato, feeling of author and epoch style, “piano” and “orchestra” of accompaniment.

По справедливому наблюдению проф. В.В. Медушевского, в последние годы темой многих конференций и научных работ стала трансформация музыкального образования. А «у трансформации – по-русски «преобразования» – есть дивный возвышенный синоним: преображение. Это уже... духовно-векторное слово. Вектор преображения имманентно содержится в понятии «образование», также христианском по происхождению. Образование – по образу Божиему» [8, с. 12]. Музыкальное образование многогранно, в нем задействованы многие

факторы, от которых зависит уровень этого процесса: начиная от квалификации педагогов, их профессионального мастерства, лично-человеческих качеств, содержания преподаваемых дисциплин, как практических, так и теоретических, и кончая состоянием аудиторий и качеством инструментов. Но главное – то самое духовно-нравственное состояние, тот дух, который царит в музыкальном заведении, который заряжает, преобразует воспитательный процесс, преобразая его и приводя его к основной цели – раскрытию «высоты и красоты эпохальных стилей серьезной музыки» (В. Медушевский) посредством приобщения к ее божественным началам вначале студентов, а затем с их помощью – слушателей.

Как известно, консерватория – вуз творчески-исполнительский. Теоретические дисциплины способствуют углублению и расширению музыкальных знаний, но главное – исполнительская практика. Причем большинство исполнительских специальностей функционируют в содружестве с пианистами-концертмейстерами. Работа концертмейстера в каждом классе по специальности в консерватории имеет свою специфику и особенности. Работа со струнниками, в частности скрипачами, во многом принципиально отличается от работы со студентами других специальностей, например, вокалистами, хормейстерами, духовиками. Хотя есть между этими видами концертмейстерской деятельности и общие черты. Безусловно, в самом слове «концертмейстер» заложено понятие «мастер концерта», и это принципиально отличается от простого «аккомпаниатора». Выдающийся пианист-концертмейстер, заслуженный артист Грузинской ССР Важа Чачава точно дифференцирует эти понятия, вводя слово «аккомпаниатор-художник»: «французское слово *accompagnement* образовано от глагола *accompagner* – «сопровождать». Мелодию сопровождает ритм и гармония, здесь «сопровождение» подразумевает опору – ритмическую и гармоническую. Уже отсюда понятно, какая огромная нагрузка – даже в плане чисто формальном – ложится на плечи аккомпаниатора... Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом понимании этого слова – он не только исполняет произведение с певцом или инструменталистом на концертной эстраде, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи «технологии»

ансамблевого исполнительства» [10, с. 3]. Но если в случае с вокалистами эти понятия зачастую смыкаются, то в работе с инструменталистами, особенно струнниками, в случае исполнения камерно-сонатной музыки, пианист превращается из простого «сопровождающего» в полноправного партнера с равноценной, а нередко более сложной партией. Концертмейстер, имеющий опыт работы в разных классах, может использовать его, зная особенности того или иного инструмента, голоса, хора и т.п. Этот опыт неоценим как для пианиста-солиста, так и для концертмейстера. Выдающийся советский педагог профессор Московской консерватории Г.Г. Нейгауз рекомендовал ученикам «слушать хороших певцов, скрипачей, виолончелистов, в совершенстве владеющих кантиленой и умеющих из «мелких» нот в мелодии извлечь всю их пленительную певучесть...» [12, с. 57].

Безусловно, общим для всех специальностей, с которыми приходится работать, является то, что концертмейстер-пианист выполняет не только функцию аккомпанирующего фортепиано, но в большинстве своем и функцию оркестра (симфонического или камерного) или хора (в случае работы с хормейстерами). Одним из главных в работе пианиста-концертмейстера, как с солирующими исполнителями, так и со студентами является чувство ансамбля. Ensemble (франц.) – согласованность, стройность частей единого целого, что можно также соотнести с понятием соборности, выработанным русским религиозным философом А.С. Хомяковым, выражающим идею «единства во множественности». А ансамблевое начало у концертмейстера подразумевает ряд моментов с приоритетной духовной составляющей – помощью, поддержкой: сохраняя ритмическую основу произведения, следовать за живыми изгибами мелодии; соблюдая баланс динамики, учитывать специфику определенного инструмента или голоса, а также хора или оркестра; учитывать технические и виртуозные возможности данного солиста или коллектива; соблюдать стилистические особенности произведения, включая стиль эпохи и стиль авторский; дифференцируя «дыхательные» возможности струнного, духового инструментов, вокала или хора, помогать молодым исполнителям в интонационно-выразительном плане, способствуя правильной фразировке, особенно инструменталистам, лишенным вербальной подсказки. Расширяем эти положения.

Все выдающиеся музыканты и педагоги высказывают мнение о преобладающем и приоритетном значении ритмического начала. Перефразируя библейское «В начале было Слово» (Иоанн. 1), «вспомним остроумное (и умное) изречение Бюлова: Библия музыканта начинается словами: «В начале был ритм («Am Anfang war der Rhythmus»), как отмечал гениальный педагог Г.Г.Нейгауз [12, с. 44]. Таким же важным моментом в игре концертмейстера является ритм. При всей сохранности ритмической пульсации, ритм должен быть живым, гибким, следующим за фразировкой, дыханием певца или инструменталиста. В работе с вокалистами концертмейстеру требуется следовать за дыхательными возможностями молодого певца, и иной раз «ломать» ритм, помогая студенту быстрее довести до конца фразу или предложение; сопровождая хор, также следовать за словесным текстом и агогикой дирижера-хормейстера, несмотря на возможность использования такого ценного явления, как цепное дыхание.

В игре же со студентами-струнниками, в частности, скрипачами, пианист в какой-то степени сам уподобляется дирижеру: ему необходимо четко держать ритм, сдерживая иной раз излишние ускорения, учитывая возможность игры струнника «длинным» смычком, особенно в кантилене. Скрипачи обладают большими виртуозными возможностями, чем вокалисты, но лишены вербального текста, что таит опасность, особенно у неопытных, пытаясь совладать с техническими сложностями, подчеркивать каждую долю такта, не считаясь с фразировкой, предполагающей и определенные изгибы мелодии, и смягчение окончаний фраз, предложений, разрешений и т.п. В этом плане перед пианистом-концертмейстером стоит задача, четко держа ритм, помогая скрипачу в опорных долях такта, следовать фразировке, избегая квадратности и «вывода» своего солиста на кульминацию фразы. Это не в буквальном смысле *tempo rubato*, а свободное владение метроритмом, учитывающем особенности интонирования. Согласно теории «синкретичности» В.В. Медушевского, основанной на «слитном использовании всех свойств звукового материала – не только звукорядной высоты и ритма, но и тембра, тесситуры, регистра, громкости, артикуляции – вплоть до таких тонкостей, как способ вибрато или агогические нюансы. На этой основе рождается еще более грандиозное здание интонационной формы, включающее в себя

интонации, пластические и изобразительные знаки, интонационно-пластические профили мелодий, фабулу» [8, с. 39, 40].

Одним из показателей опытности пианиста-концертмейстера является выстраивание соотношения динамики аккомпанемента и солиста, соблюдение, с одной стороны, баланса звучности, а с другой – динамическая и энергетическая поддержка студента с тем, чтобы он не снимал звук с опоры и инструмент **звучал** даже в *piano*. В этом смысле специфика аккомпанемента предполагает учитывание динамических возможностей скрипки по сравнению с голосом или с духовыми инструментами. Ясно, что певцу, поющему «на дыхании», полным голосом (так же и духовым инструментам, особенно медным), аккомпанировать следует, соответственно, полным звуком. Звук же скрипки акустически значительно менее мощный, поэтому аккомпанемент при всей глубине и певучести звучания рояля должен быть на градацию-две тише, особенно в местах, исполняющихся на «баске», на струне G, так как, несмотря на ее толщину, превышающую остальные струны D, A, и особенно струны E, звучит она значительно глуше. Таково и соотношение звучания скрипки и, к примеру, контрабаса; мужских и женских голосов: сопрано звучит гораздо пронзительнее баса; у деревянных духовых «пробивная» способность флейты несравнимо больше фагота, а у медных труба, безусловно, перекроет звук тубы или валторны. Это связано с законами физики. Частые периодические колебания воздуха соответствуют высокому звуку, редкие – низкому. Высота звука определяется частотой колебаний, которая обратно пропорциональна длине волны. Их произведение равно скорости звука – 346 м/сек (в зависимости от среды распространения). Длинные волны и низкие частоты – это низкий звук, короткие волны и высокие частоты – высокий. Человеческий голос принято называть высоким, если в нем преобладают высокие частоты, аналогично и для низких голосов. Ухо человека слышит звуки в диапазоне 16–20000 Гц. Звуковой диапазон певцов 60–70 гц (у басов) –1200–1300 гц (высокие ноты сопрано), в длинах волн – 5,7–4,8 м – 0,28–0,26 м. Из курса физики известно, что звуковые волны могут преодолеть препятствие, если их длина больше размеров препятствия. Эффект отражения же звуковой волны возникает тогда, когда длина волны сравнима с размером препятствия.

Одна из основных спектральных характеристик человеческого голоса – так называемые форманты (по теории

Гельмгольца) – диапазон частот, на которых усиливается интенсивность звука. «Низкая форманта интенсифицирует низкие обертоны. Придавая звуку мягкость, бархатность... является интонационным фундаментом всей звуковой шкалы. Высокая певческая форманта, расположенная в области около 2800 гц у мужчин и около 3200 гц у женщин, обеспечивает «металлический» оттенок голоса и придает ему блеск» [14, с. 207]. Это учитывают и скрипичные мастера. С помощью предиктивного кодирования тайваньские ученые выяснили, что у скрипок Страдивари и его сыновей звучание по частоте ближе к высоким певческим голосам: к тенору или альту, а не к басу или баритону, а в большей части к женским голосам, и они ярки по звучности. Бесспорно, скрипки Страдивари – уникальны, их в мире немного, а в повседневной практике, в частности, в работе со студентами, дело имеют с обычными инструментами, зачастую не обладающими большой полетностью звука, а также бывают не совсем ровными в различных регистрах. Бывает, что у скрипки очень яркий верхний и средний регистр, но тусклый «басок», и в таких пьесах, как например «Кантабиле» Н. Паганини, где у солиста мелодия звучит на баске, а аккомпанемент плотный, утяжеленный триолями в правой руке, пианисту нужно быть осторожным, чтобы не заглушить скрипку. Бывает, что очень глубокий, «бархатный» звук на струне G, но верхний регистр не звонкий, и когда у солиста виртуозные пассажи наверху, в плотном, полнозвучном на *crescendo* аккомпанементе, пианисту следует координировать слуховой контроль, учитывая более мощную фактуру рояля. «Ухо» концертмейстера должно понимать не только особенности студента, но и его инструмента, знать сильные и слабые стороны, чутко реагируя на возможные регистровые «провалы». Но даже, если инструмент хорошего качества, ровный во всех регистрах, достаточно звучный, пианисту необходимо контролировать динамический баланс, в зависимости от игры своего солиста, стиля эпохи и авторского стиля исполняемой музыки и др. Например, аккомпанемент скрипичных концертов А. Вивальди, И. С. Баха, В. Моцарта, затем Л. Бетховена и, скажем, романтиков П. Чайковского, Г. Венявского, Р. Шумана, И. Брамса, Я. Сибелиуса, К. Сен-Санса, А. Глазунова, и уже современных советских и зарубежных композиторов С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, В. Косенко, Э. Элгара, Р. Штрауса, И. Стравинского, А. Берга и др. будет



совершенно различным. Нужно представлять, что переложения партитуры для рояля фактуры камерного и симфонического оркестра будут в корне отличаться. Причем это касается не только аккомпанирующих эпизодов, но и эпизодов всего оркестра tutti: оркестр Баха, Вивальди, Моцарта камерный, струнный, а у концертов более позднего времени – симфонический. Соответственно, оркестровые имитации будут исполняться на рояле совершенно по-разному. Полезно пианистам-концертмейстерам выписать в клавиру по партитуре оркестровку, дабы представлять тембры инструментов оркестра («Тембр – особое качество звука, именуемое «окраской звука», «колоритом» [14, с. 207]). Часто встречаются места в оркестровых произведениях (и аккомпанементах), озвучивающие «Стиль духовного преображения» [15] (определение С. Тышко) tremolo струнных в высоком регистре. Но подобные элементы есть и в скрипичных концертах (Я. Сибелиуса, Г. Венявского, С. Прокофьева и др.), что также необходимо сымитировать на рояле.

Значительную роль играет и аппликатура в фортепианной партии, наиболее точно тембрально отражающая особенности исполняемой музыки. При этом «авторская аппликатура должна быть законом» [1, с. 297]. Зачастую можно аккуратно простым карандашом наметить «узловые» точки наиболее сложных мест, что особенно помогает в экстремальных ситуациях, когда необходимо быстро выучить аккомпанемент. Тогда правильно подобранная (нередко мыслимая позиционно) аппликатура может помочь легко справиться с трудными задачами. Безусловно, в этом поможет и наработка в годы обучения, и собственный опыт, приобретаемый за годы многолетней работы. Что касается аккомпанемента «с листа» – это тоже один из видов музыкальной одаренности. Ибо, как писал И. Гофман, «чтобы быть хорошим аккомпаниатором, нужно... уметь музыкально «чувать», куда идет солист. Но чутье – свойство природное. Его можно развить, то есть сделать более восприимчивым, но ему нельзя научиться» [2, с. 177].

Часто длинные эпизоды аккомпанементов скрипичных концертов на зачетах и экзаменах сокращаются, что вполне оправдано, но купюры нужно делать, исходя и из тематизма произведения, и в согласовании «стыков», гармонически сглаживая их, во избежание неуклюжих отклонений или модуляций (как в tutti первой части скрипичного Концерта П.И. Чайковского).

Значительную роль в дуэте скрипача и пианиста-концертмейстера имеет «пространственный план исполнительского интонирования», особенно «при расположении звукового материала на «переднем» или «заднем плане, при распределении «фигуры» и «фона» [5, с. 282]. Скрипач должен стоять около рояля настолько близко, чтобы боковым зрением видеть партнера, но не заслонять его, и оба они должны быть в одном звуковом (физическом и духовном) пространстве, чтобы чувствовать движение музыки, ее агогики, метроритма и т.п. Иной раз для исполнения каких-либо аккордов «вместе» после пауз необходимо какое-то «кодовое» движение или звук, например, краткий вдох (например, в конце первой части Концерта И. Брамса). По Е. Назайкинскому, пространство «постигается не только зрением и движениями. У слепых слух может брать на себя значительную долю функций пространственной ориентировки... перекрестность действия различных органов чувств в восприятии пространства и времени как раз и создает основные психофизиологические предпосылки для многообразных взаимопревращений временного и пространственного, наблюдаемых в произведениях искусств [11, с. 105].

Особое место в работе концертмейстера в классе скрипки занимает камерно-сонатный жанр. Начиная со второго курса, студенты сталкиваются с ним в классе камерного ансамбля. Но зачастую это бывает опыт игры в трио, квинтете, где задействовано несколько инструментов. Но с третьего курса студент должен по программе сыграть камерную сонату с пианистом-концертмейстером, нередко продолжая и углубляя этот опыт уже на старших курсах, в магистратуре и ассистентуре-стажировке. На третьем курсе обязательным является исполнение классической сонаты. В основном это бывают сонаты В. Моцарта и Л. Бетховена. И здесь уже концертмейстер выступает в роли ансамблевого равноценного партнера. И ему также приходится дифференцировать баланс динамики, учитывая, что сонаты Моцарта написаны для клавирина с более прозрачной легкой фактурой и звучанием, а сонаты Бетховена, особенно поздние уже, собственно, для фортепиано. Соответственно, и стилистические различия необходимо строго учитывать, и сложность фортепианной партии, скажем, в Седьмой, Восьмой и Девятой (Крейцеровой) сонатах Бетховена, координируя музыкально-технические и динамические особенности музыки. При этом и для пианиста, и его

камерно-ансамблевого партнера одним из главных в работе должно быть «строгое следование авторским указаниям, точное ощущение исполнителем стилевых, жанровых особенностей исполняемого» [1, с. 296]. Дальнейшее сотрудничество студента и концертмейстера в жанре камерно-сонатной музыки также расширит музыкальный кругозор, художественный вкус и технику студента. И роль пианиста-концертмейстера будет очень значимой. Ведь от того, как он проведет свою партию в сонатах Р. Шумана, И. Брамса, К. Сен-Санса, С. Франка, С. Прокофьева, Р. Штрауса, К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Элгара и др. будет зависеть не только успех данного конкретного выступления, но и дальнейшее творческое развитие молодого музыканта, его понимание и отношение к исполняемой, а затем, возможно, и преподаваемой музыки.

«Певучесть, красочность звука, достигаемая тем, что «рука должна быть тяжелой и мягкой, звук берется не просто пальцем, а весом всей руки» [1, с. 296] зависит от фортепианного «туше», способа прикосновения и извлечения звука, особенно в кантилене, который следует дифференцировать, исходя из стиля музыки, что имеет огромное значение в художественном плане: например, звук у импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля, в какой-то степени С. Франка и романтиков Р. Шумана, И. Брамса, К. Сен-Санса, или С. Прокофьева, Э. Элгара будут отличаться не только по динамике, но и по качеству звука. У К. Дебюсси и отчасти С. Франка звук должен быть окутан определенной педальной «дымкой», ощущением некоей звуковой зыбкости, таинственности, потусторонности, наполненностью «воздушного пространства»; у М. Равеля – это оркестровая красочность, яркость, броскость, звуко-педальные кластеры, блики; у Р. Шумана, И. Брамса – звук глубокий, сочный, «грудной», чувственный; у С. Прокофьева – резкий, плакатный, у Р. Штрауса – некая «стилистическая смесь». При этом следует учитывать в плане баланса плотность фактуры фортепианной партии. Например, во второй части Сонаты С. Франка гулкие раскаты вступления в басовом регистре у фортепиано нужно начинать как можно тише, учитывая перспективу секвенционного развития, во-первых, и во-вторых – то, что скрипка начинает свою партию на «баске», что представляет значительную сложность: фортепианная партия выписана шестнадцатыми в обеих руках поочередно, а у скрипки в этот момент

мелодия начинается с ритмической формулы четверть с точкой и две шестнадцатые, а сплошное движение шестнадцатыми у рояля, достаточно пианистически непростое, провоцирует, выигрывая все шестнадцатые, заглушать партию своего партнера. Вместе с тем фортепианная партия должна быть сыграна полноценно: не как аккомпанирующая, а как полноправно ансамблевая. Любопытный пример из своей концертной практики, в том случае с виолончелистом, приводит Дж. Мур, в большей степени выступавший с вокалистами: «После трансляции по радио сонаты Рахманинова, где я аккомпанировал первоклассному виолончелисту Джимми Уайтхэду, мне прислал милейшее письмо Бенно Мойсейвич (большой знаток творчества С. Рахманинова, автор книги о нем. – прим. наше). Он писал, что уже давно не получал такого удовольствия, какое ему доставило наше исполнение... и добавил в конце: «Кстати, у этой сонаты есть и фортепианная партия, но мне так и не удалось ее услышать» [8, с. 53].

В значительной степени большую роль играет и духовная составляющая дуэта, их человеческая и музыкантская совместимость, ибо от того, насколько они понимают и чувствуют друг друга, будет зависеть та тонкая неуловимая нить, которая будет их связывать на сцене во время выступления. Пианист, обладающий тонким чувством интуиции, на незримом уровне ощущает состояние своего партнера или солиста: его спокойствие, уверенность или нервозность, волнение. И таким же образом может возникнуть обратная связь: уверенность пианиста передается скрипачу и психологический баланс восстанавливается. И это есть те векторы духовной трансформации-преобразования, в основе которых лежит Любовь ко Творцу и всему, Им созданному, в том числе и высокой Музыке.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бугаевский А. В классе Татьяны Петровны Кравченко. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 290–299.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Редакция, вступительная статья и примечания Г.М. Когана. Москва : Гос.муз.издат, 1961. 224 с.
3. Динкова Н. Об освоении духовных принципов творчества в деятельности пианиста-концертмейстера / Музыкальная педагогика: возможности преобразования. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 397–404.

4. Евтушенко Д. Голос и тембр. *Науковий вісник НМА ім. П.І. Чайковського. Вип. 101 / Зі спадщини майстрів. Кн. 2. Київ, 2013. С. 46–64.*

5. Колоней В. Пластическое начало в структуре фортепианно-исполнительского интонирования. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000 С. 279–286.*

6. Литвинова Т. Тембровый слух и мышление: к определению понятий. Москва : Музыковедение, 2009. С. 45–48.

7. Люблинский А. Теория и практика аакомпанемента. Методологические основы / Ред. А.Н. Крюков. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.

8. Медушевский В. Музыкальная педагогика: возможности преобразования. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 12–15.*

9. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка. Москва, 1980.*

10. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. / Пер. с англ.; Предисловие В.Н. Чачавы. Москва : Радуга, 1987. 432 с.

11. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 83 с.

12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1982. 299 с.

13. Пономарев С. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы. Москва : Музыковедение, 2009. С. 2–13.

14. Рыгин С. Тембр звука и его значение в исполнительской практике. *Науковий вісник ОНМА ім. П.І. Чайковського. Вип. 101 / Зі спадщини майстрів. Кн. 2. Київ, 2013. С. 205–213.*

15. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Бородин. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 115 с.

#### REFERENCES

1. Bugajevsky, A. (2000) V klasse Tat'jany Petrovny Kravchenko. *Music art and culture. Naukovyj visnyk. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 290-299 [in Ukrainian].*

2. Hofmann, I. (1961) Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre. Moscow: Gos. muz. zdat. p. 224 [in Russian].

3. Dinkova, N. (2000) Ob osvoenii dukhovnykh printsipov tvorchestva v deyatelnosti pianista-kontsertmeystera / Muzykal'naya pedagogika: vozmozhnosti preobrazheniya. *Music art and culture. Naukovyj visnyk. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 397-404 [in Ukrainian].*

4. Evtushenko, D. (2013) Golos i tembr. *Naukovyi visnyk NMA im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv. No 101, Vol. 2, pp. 46–64 [in Ukrainian].*

5. Koloney, V. (2000) Plasticheskoe nachalo v strukture fortepianno-ispolnitel'skogo intonirovaniya. *Music art and culture. Naukovyj visnyk. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 279-286 [in Ukrainian].*

6. Litvinova, T. (2009) Tembrovy slukh i myshlenie: k opredeleniyu ponyatiy. Moscow: Muzykovedenie, pp. 45-48 [in Russian].

7. Lyublinskiy, A. (1972). Teoriya i praktika akompanementa. Metodologicheskie osnovy. Leningrad: Muzyka. p. 80 [in Russian].
8. Medushevskiy, V. (2000) Muzykal'naya pedagogika: vozmozhnosti preobrazheniya. *Music art and culture. Naukovyy visnyk*. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 12-15 [in Ukrainian].
9. Medushevskiy, V. (1980) Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy. Moscow: Sovetskaya muzyka [in Russian].
10. Chachava, V. (ed.) (1987) Mur Dzh. Pevets i akkompaniator. Moscow: Raduga. p. 432 [in Russian].
11. Nazaykinskiy, E. (1972) O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya. Moscow: Muzyka. p. 83 [in Russian].
12. Neygauz, G. (1982) Ob iskusstve fortepiannoy igry. Moscow: Muzyka. p. 299 [in Russian].
13. Ponomarev, S. (2009) K probleme formoobrazuyushchego deystviya instrumentovki. Tembral'no organizovannye formy. Moscow: Muzykovedenie, pp. 2-13 [in Russian].
14. Rygin, S. (2013) Tembr zvuka i ego znachenie v ispolnitel'skoy praktike. *Naukoviy visnik NMAU imeni P.I. Chaykovs'kogo*. Kyiv. No 101, Vol. 2, pp. 205-213 [in Ukrainian].
15. Tyshko, S. (1993) Problema nacyonal'nogo stylja v russkoj opere. Glynka. Musorgskiy. Borodyn. Rymyskiy- Korsakov. Kyiv. p. 115 [in Ukrainian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-18>

**Марина Евгеньевна Пороховниченко**

ORCID: 0000-0002-2557-2027

кандидат искусствоведения, доцент,

доцент кафедры теории музыки

Белорусской государственной академии музыки

[porohovnichenko@gmail.com](mailto:porohovnichenko@gmail.com)

## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГЕНТА**

*Целью работы является изучение сущности и особенностей интонационно-слуховой культуры регента в контексте церковно-певческой практики. Цель определена актуальностью проблемы образования регентов,*