



УДК 780.646.3.082.2 : 780.616.432 : 78.071.1 (493)

DOI 10.34064/khnum1-54.06

Оболенська М. М.

ORCID 0000-0002-4044-9633

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Концертмейстер – володар часу (на прикладі Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі)

АНОТАЦІЯ ■ Оболенська М. М. Концертмейстер – володар часу (на прикладі сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі). У статті аналізується соната для валторни і фортепіано бельгійської жінки-композитора Жанни Віньєрі (1913–1974), що раніше не піддавалася науковому вивченню. Фокус уваги акцентується на ролі піаніста-концертмейстера в процесі вибудовування драматургії твору. Метою статті є спроба довести провідну роль фортепіанної партії в процесі конструювання драматургічного рельєфу пропонованої сонати. У зв'язку з поставленими завданнями висвітлюються питання співвідношення понять «концертмейстер» і «акомпаніатор». Як висновок, бачимо провідну спрямованість діяльності піаніста-ансамбліста в «диригентській» роботі, що включає глибоке осмислення партитури твору та управління музичним часом – найважливішим компонентом драматургії. У статті розглянуті і класифіковані літературні джерела, що торкаються запропонованої проблеми, і, як резюме, акцентується увага на істотній обмеженості широти спектру проблематики у сфері концертмейстерської



майстерності. ■ **Ключові слова:** *драматургія, концертмейстер, камерна соната, концертмейстерський аналіз, музика для валторни ХХ століття.*

АННОТАЦІЯ ■ **Оболенская М. М. Концертмейстер – повелитель времени (на примере Сонаты для валторны и фортепиано Ж. Виньери).** В статье анализируется ранее не подвергавшаяся научному изучению соната для валторны и фортепиано бельгийской женщины-композитора Жанны Виньери (1913–1974). Фокус внимания акцентируется на роли пианиста-концертмейстера в процессе выстраивания драматургии сочинения. Целью статьи является попытка доказать ведущую роль фортепианной партии в процессе конструирования драматургического рельефа предлагаемой сонаты. В связи с поставленными задачами проясняются вопросы соотношения понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор». Как вывод, видим основную направленность деятельности пианиста-ансамблиста в «дирижёрской» работе, включающей глубокое осмысление партитуры произведения и управление музыкальным временем – важнейшим компонентом драматургии. В статье рассмотрены и классифицированы литературные источники по затрагиваемой проблеме и, как резюме, акцентируется внимание на существенной ограниченности широты спектра проблематики в сфере концертмейстерского мастерства. ■ **Ключевые слова:** *драматургия, концертмейстер, камерная соната, концертмейстерский анализ, музыка для валторны ХХ века.*

ABSTRACT ■ **Obolenska M. M. The Accompanist as the Lord of Time (on the Example of Sonata for French Horn and Piano by Jane Vignery).**

■ Sonata for French horn and piano by Belgian female composer Jane Vignery (1913–1974), which has not been studied before, is analyzed in the article. The main attention is focused on the role of the pianist-accompanist in the process of composing dramaturgy. Skillful manipulation of musical time is the key to the convincingly constructed dramaturgy of a piece of music. Time management is especially evident in the moments of dramatic knots. By the dramaturgical knot we mean the transition from the completion of one dramaturgical element to the beginning of the next. At the beginning of a piece of music (or part of it) it is the transition from inaction to action, from silence to music. In the proposed chamber sonata, the overwhelming majority of the dramaturgical nodes are entrusted with the part of the solo piano, which forms the hypothesis of the research theme : the



successful construction of the dramaturgical profile of the sonata, and, as a result, reporting to the listener a quality product, that can cause an emotional response, depends largely on the pianist's professional knowledge of time.

Objectives. The aim of the article is an attempt to prove the leading role of the piano part in the process of constructing the dramatic relief of the proposed sonata.

In connection with the tasks set, the issues of correlating between the concepts of “concertmaster” and “accompanist” are clarified. As a conclusion, we see the central orientation in the activity of the pianist-in-ensemble in the conductor's work, which includes the coverage of the score of the work and the management of musical time – the most important component of dramatic art.

Results. A dramaturgical analysis of the sonata for French horn and piano by Jane Vignery has been made. The strategically important sections of the musical form are discussed and described in detail. The first part of the sonata is represented by the sonata allegro. There is no introduction in the sonata, so the initial impulse with which the pianist will take the first chords is very important. The development of the transition leads to the first culmination wave, which is given entirely to the piano part. Since the second subject part is also performed by the solo piano soloist, the conversion from the transition to the second subject pianist is free to act. Pianist has the right to determine the pace and, consequently, the nature of the second subject party. The development, as well as the previous dramaturgical elements, begins solo in the piano part. The development is crowned by the central culmination of the first movement. And, again, its performance is entrusted to the solo piano.

In the second part of the sonata the melodic line, which is set out in the horn part, is performed three times without any changes in the musical notation. Its emotional coloring entirely depends on the nature of the piano texture. It is on the pianist that the formation of the correct dramaturgical profile depends, the development of which moves from the personal-subjective to the extrapersonal-objective. The culminating waves, which precede the second and third realization of the theme, are set out in the solo piano part. It is they who represent the most important dramaturgical nodes of this part.

The finale of the sonata begins with a short two-stroke introduction, where the piano must switch moods and set the soloist to the desired character in an instant. The episodes of the final part of the sonata changed before the listener as in



the kaleidoscope. The pianist is responsible for the change of pace and, as a result, the mood in each of elements.

Based on the numerous audio and video recordings of this sonata, as well as our own practical experience, we offer performing recommendations for the piano part. In addition to analytical work, the article includes biographical data on the little-known composer. Also literary sources, which address to the problem of concertmaster skills are considered and classified in the article. We focused on the significant limitation of the range of problems in this field.

Conclusions. The accompanist's mastery consists not so much in accompanying the soloist, creating a comfortable background for him, but above all in conductor's work, including the coverage of the score and management of musical time – an essential component of drama. Taking into account the acuteness and urgency of the problem, I emphasize the importance and practical necessity of such a type of performing analysis as concertmaster analysis.

It's not always the case that the development of dramaturgy depends on the will of the soloist. Sonata for French horn and piano by J. Vignery is an illustrative example of a compositional form in which all the key dramaturgical nodes are concentrated in the part of the solo piano. Performed according to the laws of dramaturgical logic, this sonata is capable of producing a tremendous effect on the listener. Despite the fact that it is considered a French horn sonata and requires the highest professionalism from the soloist, the construction of the dramatic relief is entirely subordinated to the skills of the concertmaster. ■ **Key words:** *dramaturgy, accompanist, concertmaster, chamber sonata, concertmaster analysis, music for the horn of the 20th century.*

Вступ. Найцінніша нагорода для музиканта – це емоційний відгук слухача на його виконання. Для досягнення цієї мети досить дотримуватися одного правила: завжди бути щирим і логічним. Збалансоване поєднання емоційного й раціонального чинників є запорукою переконливо побудованої драматургії музичного твору. Коли виконання здатне викликати емпатію аудиторії, відрізняється цілісністю форми та завершеністю думки, то про таке виконання кажуть – усі ноти на своїх місцях. Що в буквальному розумінні означає цей мовний зворот? Це інтуїтивне висловлювання безпосередньо пов'язане з проблемою темпоральної організації звукового матеріалу. Володіння почут-



тям міри стосовно агогії відрізняє гарне виконання від невдалого, яке зазвичай маркірують або як формальне, або як надумане.

Згідно з В. Бобровським (2015, с. 60), у традиційній асаф'євській тріаді (i:m:t) «... вирішальну роль відіграє все ж початковий момент» [Переклад – М. О.]. На мій погляд, говорячи про зміни характеру середині частини твору, коректніше було б акцентувати момент переходу від завершення одного драматургічного елементу до початку подальшого (t→i). У статті «Аспекти діяльності концертмейстера-піаніста» М. Серик (6) читаємо: «Виконавська майстерність концертмейстера-піаніста особливо яскраво виявляється в тих випадках, де партія акомпанементу виступає самостійно – у вступях, завершеннях та внутрішніх зв'язкових частинах самого твору. Їх інтерпретація відіграє важливу роль в архітектоніці всього музичного твору». У запропонованій до аналізу сонаті в дуеті валторни та фортепіано такі перехідні моменти переважають у *фортепіанній* партії.

Гіпотеза дослідження полягає у припущенні, що в конкретній сонаті саме на піаніста лягає вся відповідальність за успішне вибудовування драматургічного профілю сонати, і, як наслідок, донесення до слухача довершеного музичного твору, здатного зачепити найпотаємніші струни людської душі.

Жанр камерної сонати передбачає рівноправ'я партій. Оскільки партія фортепіано має таку ж важливу роль, як і партія іншого учасника ансамблю, то піаніста в такому випадку варто називати не акомпаніатором а концертмейстером. Слово «концертмейстер» у піаністичному відношенні в більшості словників означає того, хто розучує партії з вокалістами (інструменталістами) та акомпанує їм на сценічних виступах. Проте, мені здається дуже справедливим розглядати визначення «концертмейстер» в ширшому, оркестровому значенні, де саме концертмейстер – перший помічник диригента, при необхідності здатний замінити його. У проєкції на ансамблеву музику ми бачимо, що піаніст, по суті, виконує функції диригента: володіє всією партитурою музичного твору, веде за собою учасників ансамблю, вибудовуючи драматургію твору. Тому в сонаті, написаній для двох інструментів, бачу логічним називати учасників ансамблю солістом і концертмейстером.



Мета статті – довести провідну роль фортепіанної партії в процесі вибудовування драматургії в сонаті для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі.

Теоретичну базу дослідження склали наступні напрями: література про концертмейстерську майстерність, джерела про драматургію музичних творів та інформація про композитора Ж. Віньєрі та її Сонату ор. 7.

Стосовно професійної діяльності концертмейстера літературні джерела умовно можна поділити на три напрями: особливості роботи з вокалістами (Е. Шендерович, М. Смірнов, Дж. Мур, Т. Калугіна, О. Ахrameєва, Н. Інюточкіна, Д. Гендельман, Є. Краснощок), методологія концертмейстерства (Т. Молчанова, С. Саварі, О. Люблінський, О. Кубанцева, М. Серик, С. Крючков, Л. Повзун) і роль концертмейстера, недооціненого, але такого незамінного (Д. Варламов, О. Коробова, О. Умрихіна, Т. Фатхутдінова, О. Шахрай, Т. Зубко, Т. Хасьянова, М. Старилова). Окремо відзначимо іноземні джерела, в яких містяться суб'єктивні рекомендації і вимоги до кваліфікації концертмейстера: Robin Baker, Dr. Alex Maynegre-Torra, Martha Beth Lewis, Christopher Foley, Melody Payne, Deon Nielsen Price, Irwin Gage, Nicole Murphy.

Попри те, що джерел з даної проблеми існує доволі велика кількість, відчувається відкритість і концептуальна незавершеність численних висновків. Більшість досліджень зводяться до нескінченного переліку того, що повинен вміти піаніст-концертмейстер. Крім того істотно ускладнює пошуки відповідей тотальний плагіат у статтях, опублікованих за останні десять років (Фахрутдінова Т. Г., Карпова Ю. Н., Верещагіна І. А., Мамутова З. А., Шахрай О. М. та багато інших). Автори переписують один в одного цілі абзаци, перекладають іншими мовами, і знайти першоджерело не видається реальним. Моє дослідницьке завдання на цьому етапі полягає не в тому, щоб викрити когось у плагіаті, а в тому, щоб акцентувати увагу на вирішенні проблеми.

Що ж до джерел про життя і творчість Ж. Віньєрі, то приведемо кумедний факт. У 1961 році видавництво «Музгіз» опублікувало окремою книжкою сонату Ж. Віньєрі. Музика сонати припала до смаку валторністам і стала виконуватися все частіше. Мабуть, через зако-



ренілі стереотипи ні в кого й сумніву не виникло, що композитор – такий собі Жан Віньєрі, французький митець. На перших же сторінках в Інтернеті, якщо в пошуку ввести російською мовою, пропонується інформація про сонату Жанна Віньєрі, з позначкою «імпресіоністська мова у стилі Дебюссі». Насправді ж Жанна (Джейн Віньєрі) була бельгійською жінкою-композитором і викладачем. Інформації про цю жінку вкрай мало не лише українською чи російською мовами. Існують лише невеликі біографічні абзаци з кількох бельгійських і французьких енциклопедій (Gubin E., 2006, с. 9). Дивно, що при широкій виконавській популярності Соната для валторни та фортепіано Ж. Віньєрі досі не стала об'єктом наукового дослідження.

Викладення основного матеріалу. Жанна Емілі Вірджинія Віньєрі (1913–1974) народилася в бельгійському місті Гент у родині музикантів. Її мати була відомою на той час піаністкою, викладала в консерваторії Гента і звали її Пальміра Бьойст. Природно, що перші музичні уроки Жанна отримала в сімейному колі. Потім вона так само навчалася в консерваторії Гента по класу скрипки, після чого поїхала до Парижу – стажуватися у Вищій школі музики. Там вона навчалася гармонії в Наді Буланже, композиції – в Жака де ля Пресля, аналізу музики – в Поля Дюка та скрипкової майстерності – в Жака Тібо. В якості скрипальки вона неодноразово отримувала премії на місцевих конкурсах. Згодом, коли в неї сталася м'язова хвороба, вона вимушена була залишити гру на скрипці та зосередитися на композиції, де, так само, за деякі твори була удостоєна високих премій. Наприклад, отримала першу премію за кантату «Спляче світло» (*La lumiere endormie*), приз Емілі Матьє за валторнову сонату, премію Ірен Фуерізон за сонату для скрипки та фортепіано. Взагалі, як у композитора, в Ж. Віньєрі доволі скромна спадщина. Це всього лише вісім творів, серед яких, окрім вже названих, – симфонічна поема «Споглядання війни», кантата «Дочка Джефта», п'єси для голосу та фортепіано на слова Альфреда де Вінї та фортепіанні п'єси малих форм для юних виконавців. Але, на превеликий жаль, у вільному, тобто безкоштовному доступі є тільки соната для валторни та фортепіано.

Друга світова війна перервала навчання Жанни Віньєрі в Парижі, й вона вимушена була повернутися до Бельгії. Там вона, будучи вже



досить відомим музикантом, була відразу запрошена в якості викладача до консерваторії Гента. На 61 році життя вона трагічно загинула в нещасному випадку. 15 серпня 1974 року потяг, в якому вона їхала з Шарлеруа до Брюсселя, зійшов з рейок на мосту Понт-а-Сель, внаслідок чого всі вагони впали з мосту. В тій катастрофі загинули 18 осіб та 69 були поранені.

Соната для валторни і фортепіано ор. 7 присвячена бельгійському валторністу, професору консерваторії Гента, Морісу ван Бокстейлю (Maurice van Bocstaele). Точний рік створення невідомий, і багато джерел наводять різні дати. Тому, узагальнивши, припустимо, що це початок 40-х років XX століття. Соната складається з 3-х частин, де перша написана в сонатній формі, друга – в складній тричастинній формі, а третя – у формі рондо. У російськомовних джерелах стиль сонати визначається як імпресіоністський. Американський валторніст Джефрі Пауерс (Jeffrey Powers, Professor of Horn, Baylor University School of Music, 9) визначає стиль цієї сонати як перехідний від консервативного романтизму до прогресуючого хроматизму XX століття з одного боку, і як національний бельгійський стиль з домішками французького й німецького впливу, з іншого. Лін Фулк, американська валторністка (Lin Foulk Baird, Professor of Music at Western Michigan University, 8) при аналізі сонати вказує на імпресіоністську гармонічну мову.

Перейдемо до практичної частини й позначимо межі аналітичних завдань. Згідно мети цього дослідження, головна увага спрямована на драматургічний каркас даної сонати з основними драматургічно важливими вузлами.

Перша частина сонати традиційно представлена сонатним алегро. Головна партія має войовничо-призивний характер, що передається за допомогою першої та ключової інтонації висхідної чистої кварта в партії валторни, а так само пунктирного й синкопуючого ритму у висхідному мелодійному русі. У сонаті немає вступу, тому дуже важливий первинний імпульс, з яким піаніст візьме перші акорди. Вони являють собою тонічну октаву в басовому голосі на першу долю, а на другу – синкопою в середньому регістрі квінтсекстакорд шостого ступеня. Така гармонія з перших же звуків розкриває оберто-



новий ряд головної тональності. Концертмейстер має розуміти важливість цього нюансу, щоб перша доля підкреслювала наявність синкопи, а не провокувала зміщення сильної долі. Для цього першу октаву в лівій руці необхідно упередити педаллю та злегка акцентувати.

У розвитку головної партії багато зісковзуючих хроматичних рухів, ґрунтованих на перекличці фортепіано й валторни. Піаністові треба строго дотримуватися темпу, незважаючи на провокації «пограти» з агогікою. Навіть у тих місцях, де в тексті прописані уповільнення, їх треба робити практично непомітними в плані темпу, користуючись тільки ресурсами динамічної палітри. Інакше валторністові важко буде зображувати закличні інтонації в потрібному характері.

Розвиток єднальної партії призводить до першої кульмінаційної хвилі, яка віддана повністю фортепіанній партії. Концертмейстерові впродовж усього п'яти тактів треба зобразити сплеск і спад звукової хвилі. Оскільки побічна партія так само проводиться фортепіано-соло, то в переході від єднальної до побічної партії піаністові надається повна свобода дії. Він сам має право визначати темп і, відповідно, характер побічної партії. Партія валторни не повторює, а продовжує розвиток побічної партії, тому піаніст повинен передати естафету, підготувати вступ соліста. При цьому фортепіанна партія не стає акомпануючою, а зберігає індивідуальний мелодійний голос, який разом із солістом сплітається в ніжний ліричний дует.

Наступний важливий драматургічний вузол – перехід від побічної партії до розробки. Завершальна партія в експозиції сонати відсутня. Вона з'явиться лише в репризі, упереджаючи яскраву й фанфарну коду. Такий принцип формоутворення продиктований тематизмом першої частини і з точки зору драматургічної логіки виправданий та переконливий.

Розробка, так само, як і попередні драматургічні елементи, починається сольо в партії фортепіано. Концертмейстерові важливо повернутися до первинного темпу, оскільки на початку розробки проводяться елементи головної партії в тембрових перекличках інструментів. Мотив висхідної чистої кварта розширюється спершу на чисту квінту, а потім на октаву. Така тематична знахідка має стратегічне смислове значення і вимагає особливої виконавської уваги. Вінчає



розробку центральна кульмінація першої частини. І, знову ж таки, її проведення довірене сольному фортепіано. Оскільки не треба піклуватися про звуковий баланс між двома інструментами, піаністові необхідно бути тут максимально яскравим і не скупитися на гучну динаміку.

У момент переходу від кульмінації до репризи можливі різні виконавські варіанти. Якщо дотримуватися нотного тексту, в якому між розділами прописана чітка межа (кома, дві розділові тактові риси і зміна знаків), то перед репризою треба зробити паузу й виконувати її наче з початку. Проте, більш драматургічно переконливим видається інше рішення, де тонічна октава в басовому голосі, що відкриває репризу, одночасно є й кінцевим звуком кульмінації розробкового розділу.

У репризі традиційно проводяться усі тематичні партії, а також з'являється завершальна партія. Вона є перекличкою квартових вигуків в обох партіях в тихому нюансі, де характер і темп задає фортепіано. Щоб перехід до урочистої й фанфарної коди не був безглуздим, концертмейстерові необхідно на тлі перекличок зробити крещендо на тремолоючій октаві у лівій руці. Перед останньою тонічною нотою валторніст має упродовж чотирьох тактів тягнути звук у високому регістрі. Концертмейстерові тут рекомендується «підігнати» темп, стиснути час, щоб полегшити завдання соліста.

Також дуже цікавим видається сам принцип формоутворення першої частини. Відсутня в експозиції заключна партія з'являється тільки в репризі першої частини і сприймається як стверджувальний висновок, який після неодноразових тематичних завершень вінчас музику першої частини в життєствердному характері.

Драматургічним центром у цьому циклі є **друга частина**. Це дивовижна за своєю красою та глибиною задуму музика. Тут перед слухачем розгортається рівноправний діалог тембрів. Основна тема цієї частини трансформується зі співучої мелодії сумного характеру в життєствердний урочистий гімн. Розвиток драматургії в цій частині рухається від особистісно-суб'єктивного до позаособистісно-об'єктивного (термінологія В. Бобровського).

Основна тема проводиться три рази: спочатку в скорботно-сумному характері, потім в романтично-схвильованому, а востаннє – в уро-



чисто-стверджувальному. Мелодійна лінія, яка викладається у партії валторни, всі три рази проводиться без змін у нотному тексті. Її емоційне забарвлення цілком залежить від характеру фортепіанної фактури. Саме від піаніста залежить вибудовування вірного драматургічного профілю.

Кульмінаційні хвилі, які упереджають друге та третє проведення теми, викладаються в сольній фортепіанній партії. Саме вони є найважливішими драматургічними вузлами цієї частини. Концертмейстерові знову дається своєрідна свобода: з одного боку, він вільний не обмежувати себе в динаміці та агогіці, а з іншого – має з ювелірною точністю розрахувати свої виразні ресурси, щоб підготувати проведення основної теми в потрібному характері. Інакше виконання ризикує бути нудним і «клаптиковим», що навряд чи справить потрібне враження на слухача.

Окрім триразового викладу головної теми між другим і третім її проведенням міститься розгорнутий середній розділ. За характером гармонічної та ритмічної мови він близький творам імпресіоністів. Тут композитор знову довіряє початок розділу піаністові. Незважаючи на зовнішню перевантаженість фактури, тканина фортепіанної партії має бути легкою, повітряною й постійно рухатися. Завершення середнього розділу є яскравою кульмінацією всієї частини, яка проводиться фортепіано.

Фінал сонати – грайливе рондо. Найрізноманітніші штрихи і вионавські прийоми в партіях обох інструментів створюють жартівливий, несерйозний образ скерцозного характеру. Короткий двотактовий вступ фортепіано за мить повинен перемкнути настрої і наставити соліста на необхідний характер. Тут украй важливо вгадати з темпом. У занадто повільному не відчуватиметься легкість «кривлянь», в занадто швидкому валторністові важко буде домогтися потрібної артикуляції. Як у калейдоскопі перед слухачем змінюються епізоди. Фінал сприймається органічно й легко, якщо всі епізоди виконувати в одному темпі, не роблячи при цьому між ними люфти.

Єдиним винятком є епізод, де в нотному тексті прописане *rosso meno mosso*. До речі, його починає проводити спочатку піаніст, тому саме він відповідальний за необхідний психологічний ефект.



Мелодійну поспівку на трьох нотах та альбертієви баси в акомпанементі треба розтушувати за допомогою педалі, при цьому зберігши пружну артикуляцію. Все це в поєднанні з уповільненим темпом здатне передати ефект затьмарення, немов у наркотичному сп'янінні. Концертмейстер відповідальний не лише за входження в стан загальмованості, але й за вихід з нього та повернення до первинного характеру виконання.

Останнє проведення жартівливої теми рефрену закінчується на *ritenuto* та *diminuendo*. Характер фортепіанного акомпанементу повинен викликати пряму асоціацію з механічним рухом, що поступово уповільнюється. Концертмейстерові важливо дуже точно розрахувати уповільнення й «зависнути» на ферматі, після чого різко, у гранично швидкому темпі почати коду. **Кода** являє собою переклички інструментів, що нагадують останні судоми. Найважливіше в коді – це добитися в перекличках однієї цілісної мелодійної лінії. Тому грати коду слід строго в єдиному темпі з чіткою артикуляцією та жорсткими акцентами.

Варто сказати кілька слів про динаміку та нюансування в інтонаційній драматургії сонати. При детальному аналізі тематичного матеріалу була виявлена цікава закономірність. У першій частині і головна, і побічна партії, а так само тема середнього розділу другої частини мають димінуючий драматургічний профіль. Тобто, починаючись у вольовому, активному характері до кінця мелодійної побудови енергетичний тонус далі слабшає, завершуючи тему в іншому (вже споглядальному) ключі. Такий драматургічний прийом властивий багатьом зразкам французької музики тієї доби.

Дивно, як в одній сонаті поєднуються діаметрально протилежні образи, і при цьому створюється загальне враження цілісності і завершеності. А ще більш дивовижним є те, що створена ця прекрасна музика композитором-жінкою.

Висновки. Майстерність концертмейстера полягає не тільки в супроводі соліста, створенні для нього зручного фону, але, передусім, в диригентській роботі, що включає охоплення партитури та управління музичним часом – найважливішим чинником драматургії. Про проблему темпоральної організації в роботі концертмейстера дуже точно



говорить О. Ахrameєва (2015): «Концертмейстерові у своїй роботі над фактурою акомпанементу дуже важливо добитися нерозривної єдності солюючої і акомпануючої партій, що підкорюються загальному художньому завданню твору. З цього витікає одна з основних проблем – проблема вільного розпорядження часом» [Переклад – М. О.]. Враховуючи гостроту та актуальність позначеної проблеми, акцентую увагу на важливості й практичній необхідності такого різновиду виконавського аналізу як *концертмейстерський аналіз*.

Далеко не завжди вибудовування й розвиток драматургії залежить від волі соліста. Соната для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі є показовим прикладом композиційної форми, в якій усі ключові драматургічні вузли зосереджені в партії солюючого фортепіано. Виконана за законами драматургічної логіки, ця соната здатна справити колосальне враження на слухача. Попри те, що вона вважається валторновою сонатою і вимагає найвищого професіоналізму від соліста, вибудовування драматургічного рельєфу цілком підпорядковане майстерності концертмейстера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахrameєва, О. (2015) Концертмейстерский анализ музыкального произведения: структура произведения, исполнительские задачи, вопросы работы с солистом. Режим доступа: http://pedsovet.su/music/47371_analiz_muz_proizvedenia
2. Бобровский, В. (2015) Функциональные основы музыкальной формы: исследование. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 338 с.
3. Молчанова, Т. (2007) Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 216 с.
4. Молчанова, Т. (2016) Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз: дис. на здобуття наук. ст. доктора мистецтвознавства / Т. О. Молчанова. Львів, 463 с.
5. О работе концертмейстера. Сборник статей. [редактор-составитель Смирнов М.], Москва, Музыка, 1974. 160 с.
6. Серік, М. Аспекти діяльності концертмейстера-піаніста. Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17496-aspekti-diyalnosti-koncertmejstera-pianista.html> (28.06.2019)



7. Gubin, E. (2006) Dictionnaire des Femmes Belges: XIXe et XXe siècles. Brussels, Éditions Racine. P. 574.
8. Foulk, L. (2010) Jane Vignery *Sonata*, op. 7. Retrieved from: http://www.linfoulk.org/catalog/recommended_works.html#Vignery (27.06.2019).
9. Powers, J., de Vries V. Into the 21st Century: Music for Horn and Piano by Baldwin, Bentzon, Pilss and Vignery. <https://www.baylor.edu/research/doc.php/282618.pdf> (26.06.2019).
10. Pendle, K., Boyd, M. (2015) Women in Music: A Research and Information Guide. 2nd Edition. London, Routledge Northern Iowa. 846 p.

REFERENCES

1. Ahrameeva, O. (2015) Koncertmeisterskij analiz muzykalnogo proizvedeniya: struktura proizvedeniya, ispolnitelskie zadachi, voprosy raboty s solistom [Accompaniment analysis of a musical work: structure of the work, performing tasks, working with a soloist]. Retrieved from: http://pedsovet.su/music/47371_analiz_muz_proizvedenia [in Russian].
2. Bobrovskij, V. (2015) Funkcionalnye osnovy muzykalnoj formy: issledovanie. [The functional basis of the musical form: research]. M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM» [Bookshop «LIBROKOM»]. 338 p. [in Russian].
3. Molchanova, T. (2007) Mistectvo pianista-koncertmejstera: navchalnij posibnik [The art of a pianist-concertmaster: a tutorial]. Lviv: SPOLOM. 216 p. [in Ukrainian].
4. Molchanova, T. (2016) Mistectvo pianista-koncertmejstera: istorichnij i metodologichnij diskurs-analiz: dis. na здобуття наук. ст. доктора mistectvoznavstva. [The art of a pianist-concertmaster: historical and methodological discourse-analysis]. Lviv. 463 p. [in Ukrainian].
5. O rabote koncertmejstera. Sbornik statej (1974) Redaktor-sostavitel Smirnov M. [About the concertmaster's work. Collection of articles. Editor Smirnov M.]. Moskva, Muzyka [Moscow, Music]. 160 p. [in Russian].
6. Syerik, M. V. Aspekti diyalnosti koncertmejstera-pianista [Aspects of the concertmaster-pianist activity]. Retrieved from: <http://www.stationline.org.ua/pedagog/104/17496-aspekti-diyalnosti-koncertmejstera-pianista.html> (28.06.2019) [in Ukrainian].
7. Gubin, E. (2006) Dictionnaire des Femmes Belges: XIXe et XXe siècles. Brussels, Éditions Racine. 574 p. [in French].



8. Foulk, L. (2010) Jane Vignery *Sonata*, op. 7. Retrieved from: http://www.linfoulk.org/catalog/recommended_works.html#Vignery (27.06.2019).
9. Powers, J., de Vries V. Into the 21st Century: Music for Horn and Piano by Baldwin, Bentzon, Pilss and Vignery. Retrieved from: <https://www.baylor.edu/research/doc.php/282618.pdf> (26.06.2019).
10. Pendle, K., Boyd, M. (2015) *Women in Music: A Research and Information Guide*. 2nd Edition. London, Routledge Northern Iowa. 846 p.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2019 р.