Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Ж. Ю. Карташова

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ

Кам’янець-Подільський
2023

УДК 785
ББК 81.951.9
К 54

Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 7 від 8 червня 2021 року).

Рецензенти:

В. І. Федоришин, *доктор педагогічних наук, професор, декан інституту мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;*

О. Н. Дем'янчук, *доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка*

І. Г. Маринін, *кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

Карташова Ж. Ю.

К 54 **Концертмейстерський клас:** навчально-методичний посібник. [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. 247 с.

Електронна версія посібника доступна за покликаннями:

URL: http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7542

У навчально-методичному посібнику висвітлено інструментально-виконавські та методичні поради щодо змісту та організації професійної взаємодії викладача, концертмейстера та студента у процесі навчальних занять, розкрито надзвичайну важливість незамінності ролі концертмейстера, проблеми, що виникають та способи їх вирішення, що стане в допомозі студентам при вивченні навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас», та в їх майбутній професійній діяльності.

Для викладачів закладів вищої освіти, наукових працівників, аспірантів, студентів, учителів музичного мистецтва.

УДК 785
ББК 81.951.9

© Карташова Ж. Ю., 2023

ЗМІСТ

Вступ 5

Розділ І.
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 9

1.1. Зміст концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва 9
1.2. Загальні умінні та навички концертмейстера 15
1.3. Стратегія взаємодії піаніста-концертмейстера та соліста 27
1.4. Головні засади взаємодії концертмейстера і соліста-вокаліста 33
1.5. Головні засади взаємодії концертмейстера і соліста-інструменталіста (струнно-смичкові інструменти) 37

Розділ ІІ
РЕПЕРТУАР ДЛЯ РОБОТИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ 44

2.1. Твори для скрипки у супроводі фортепіано 44

1. *В. А. Моцарт*. Вальс 44
2. *Р. Шуман.* Маленька п’єса 45
3. *Ф. Шуберт.* Екосез 47
4. *Ф. Шуберт.* Вальс 48
5. *М. Глінка.* Соловейко 49
6. *Ж. Рамо*. Менует 50
7. *Й. С. Бах*. Гавот 52
8. *В. А. Моцарт.* Пісня пастушка 54
9. *Дж. Мартіні.* Гавот 56
10. *Дж. Перголезі.* Сициліана 58
11. *Й. С. Бах*. Марш 62
12. *К. Вебер*. Вальс 64
13. *Ф. Шуберт*. Прощання 66
14. *О. Живцов*. Маленький вальс 69
15. *Н. Бакланова*. Колискова 72
16. *Н Бакланова*. Романс 74
17. *Ж. Люллі*. Пісенька 77
18. *Ч. Данклай*. Романс 78

19. *М. Глінка*. Танець з опери «Іван Сусанін» 82
20. *І. А. Хассе*. Буре і менует 86
21. *Г. Перселл*. Арія 89
22. *Г. Гендель*. Буре 90
23. *Й.С. Бах-Ш. Гуно*. Аве Марія 92
24. *Г. Гендель*. Прелюдія 97
25. *Й. Бенда*. Граве із скрипкового концерту 100
26. *Й.С. Бах*. Сициліана 104
27. *А. Кореллі*. Соната мі мінор. 1.Прелюдія. 2.Алеманда 108
28. *К. Сен-Санс*. Лебідь 114
29. *Ж. Рамо*. Рігодон 118
30. *Р. Гліер*. Романс 120
31. *Українська народна пісня. Опрац. О. Захарків*. «Човен хитається» 124
32. *А. Кос-Анатольський*. Коли заснули сині гори 128
*33. Українська народна пісня «*Ой літає соколонько» 131
34. *О. Злотник*. Білі лілеї 136
35. *І. Тамарин*. Старий гобелен 139
36. *А. Штайбельт*. М'яч 144
37. *Р. Ловланд*. Пісня таємничого лісу з репертуару «SECRET GARDEN» 149
38. *Л. Шукайло*. Пасакалія 154
39. *Т. Попатенко*. Романс 156
40. *Б. Буєвський*. Мелодія 162
41. *М. Глінка*. Ноктюрн 168
42. *Дж. Еллертон*. Тарантела 177
43. *Ж. Масне*. Медитація з опери «Таїс» 188
44. *Й. Гайдн*. Менует бика 196
45. *М. Стецюн*. Болеро 199

2.2. Скрипкові дуети у супроводі фортепіано 212

1. *Д. Шостакович*. Прелюдія 212
2. В. Ребіков. Вальс з опери-казки «Ялинка» 216
3. *Ф. Форстер*. Чарівний мрійник 222
4. *О. Фролов*. Дивертисмент 228
5. *К. Бом*. Вічний рух 234

Список використаних джерел 242

ВСТУП

На сучасному етапі фах піаніста-концертмейстера є необхідним в системі педагогічної освіти та відіграє суттєву роль в освітньому процесі. На сьогодні він втілює багатовимірний вектор формування цього виконавського різновиду та підпорядкований декільком напрямам: оперний і балетний концертмейстер, концертмейстер хору, вокальних, інструментальних, хорових класів музичних навчальних закладів (музична школа, музичне училище, музичний заклад вищої освіти). Фах піаніста-концертмейстера постає як складне інтегроване утворення в єдності багатьох структурних компонентів та є незамінним не тільки в музичному просторі, а й в системі освіти.

Концертмейстерство як окремий вид виконавства з'явилось у другій половині XIX століття, коли велика кількість романтичної камерно-інструментальної та пісенно-романсової лірики потребувало особливого вміння акомпанувати солісту. Подальший розвиток акомпанементу пов'язаний із загальним прогресом в музиці, який проявився у більш поглибленому змісті, в ускладненні піаністичної фактури, що потребує від акомпаніатора художньої та технічної майстерності не меншої, ніж від солістів-піаністів. Об'єктивно-історичні процеси XX століття зумовили тенденцію розвитку вузьких спеціалізацій у фортепіанному мистецтві. В середніх й вищих музичних навчальних закладах відкрилися класи концертмейстерської майстерності, що багато в чому позначилося на розділенні сольної й концертмейстерської діяльності піаністів. З'явилася можливість досягти високих успіхів не тільки у сольному піанізмі, але й у мистецтві концертмейстерства. Доказ тому – видатна творча практика чудових піаністів М. Біхтера, С. Давидової, М. Карандашової, А. Єрохіна, В. Ямпольського, Е. Шендеровича, В. Чачави та інших.

Першозначення слова – «Концертмейстер», що історично закладене в специфіці досліджуваного виду діяльності піаніста: це майстер володіння всіма засобами ансамблево-піаністичного узгодження з солістом – художньо-психологічним, акустичним, динамічним, тембрально-артикуляційним, ритмічним, технологічним тощо.

Концертмейстерська діяльність неодноразово була предметом дослідження піаністів-практиків. Зокрема, К. Виноградов, Г. Коган, М. Крючков, Є. Шендерович на

ґрунті власного досвіду пропонували шляхи до вирішення проблеми виконання складних фрагментів фактурного викладу фортепіанної партії в оперних клавірах та визначали необхідний комплекс навичок піаніста для роботи з вокалістами. Н. Сапригіна, Є. Васильєва, М. Норенко окреслили основні положення роботи концертмейстера в хоровому класі, класах скрипки та духових інструментів.

Однією з перших спроб методичного забезпечення підготовки концертмейстерів була робота М. Крючкова «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання». Розглядаючи питання концертмейстерської діяльності автор робить цінні висновки про те, що незважаючи на відлагоджену систему освіти, успішне навчання та відмінні оцінки, далеко не кожен випускник придатний для практичної роботи на теренах акомпаніаторства, і дипломованому спеціалісту потрібен особистий емпіричний досвід самостійної діяльності у названій галузі [20].

Сучасний погляд на мистецтво акомпанементу полягає в тому, що інструментальному супроводу надається не другорядна роль гармонічної та ритмічної підтримки партнера, а обидві партії мають рівні права, як члени суцільного «музичного організму».

Важливим внеском у методологію концертмейстерської діяльності є науковий доробок О. Люблінського, зокрема його книга «Теорія и практика аккомпанемента» [25], де вперше концертмейстерська діяльність розглядається не як різновид фортепіанного виконання, а як самостійна професія, що вимагає розробки власної науково-теоретичної бази та окреслення зв’язків з іншими галузями в музичній педагогіці, музичному виконавстві, музикознавстві на основі діалектичного методу дослідження. Є. Шендерович, розглядаючи рівноправність позицій піаніста та соліста (вокаліста чи інструменталіста) в ансамблі, розкриває зміст діяльності концертмейстера через призму психологічних якостей особистості, підкреслюючи важливість швидкої реакції, мобільність музичного мислення, толерантність та комунікабельність у спілкування, здатність бути «музичним лоцманом» [59, с.78]. Вперше на сторінках спеціальної літератури було висвітлено проблему стосунків концертмейстера і педагога.

У методичних працях відомих музикантів минулого та сучасності стверджується, що піаніст, який виконує партію супроводу не має права бути пасивним. Адже чим

яскравіша індивідуальність піаніста, тим легше солісту (співаку, інструменталісту, диригенту, танцівнику), тому що впевненість у майстерності та надійності концертмейстера надає йому сил та творчої наснаги. Окрім високої виконавської майстерності піаніста, концертмейстер з часом набуває унікальний набір психологічних рис та пристосувань, розвиває комунікативність, творчу волю, володіє політикою компромісів.

Історія становлення концертмейстерського виду діяльності вчителя музичного мистецтва стала предметом наукових пошуків І. Каленик, Т. Карпенко Н. Равчеєвої. Вивчення дисциплін «Концертмейстерський клас» («Основний музичний інструмент та концертмейстерський клас») у закладах вищої освіти має розпочинатись зі знайомства студентів з історією розвитку та становлення концертмейстерського мистецтва. «Майстер концерту» – саме таке значення поняття «концертмейстер» було одним із перших в історії музичного виконавства. І по теперішній час воно залишається актуальним: концертмейстер – це музикант, що забезпечує підготовку концертних програм, виступи сольних виконавців-вокалістів чи інструменталістів.

Аналіз історії становлення професії акомпаніатора-концертмейстера свідчить, що перші фахівці здобували професійні навички емпіричним шляхом. Для підготовки акомпаніаторів потрібно було розробити спеціальну методику. Одним з її варіантів стала вітчизняна система музичної освіти: дитяча музична школа (школа мистецтв) – музичне училище – мистецький заклад вищої освіти, де в концертмейстерських класах за спеціально розробленими програмами з учнями проводять регулярні заняття досвідчені фахівці.

Отже, акомпаніатор-концертмейстер високого рівня має бути всебічно розвиненою і обізнаною у найрізноманітніших галузях виконавського мистецтва особистістю. Будучи відмінним піаністом, він більше ніж його колеги-солісти має знати репертуар різних виконавців, особливості гри на різних інструментах, їхні можливості й недоліки, основні принципи психології колективної взаємодії, вміти не тільки переборювати естрадне хвилювання, але й допомогти в цьому партнерові. Акомпаніаторство – один з найбільш значимих видів виконавської діяльності піаніста.

Набуття спеціальних знань в цій професії обумовлено виключно практикою ансамблевої взаємодії.

У навчально-методичному посібнику висвітлюється процес взаємодії концертмейстера з солістом, аналізується специфіка виконання акомпанементу в вокальних та інструментальних творах, з акцентуванням на особливостях поєднання партії соліста з акомпанементом.

Розділ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. ЗМІСТ І СТРУКТУРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Визначальним чинником особистісно-професійного розвитку майбутнього спеціаліста є оволодіння саме практикою концертмейстерської роботи, що дозволяє сформувати ставлення студента до конкретної професійної реальності, визначитися в системі власних професійних очікувань й цінностей. Освоєння практики концертмейстерської роботи може проходити у двох напрямах:

- використання різноманітних форм виконавського мистецтва (концерти, бесіди про музику, конкурси пісень з шкільного репертуару, огляди музичних колективів кафедр, факультету);
- участь у різних формах освітнього процесу (робота над шкільним пісенним репертуаром, спільна музично-виконавська діяльність, читання з аркуша, добір на слух, транспонування, імпровізація).

На жаль доводиться стикатися з висловлюваннями щодо другорядності ролі концертмейстера. Однак професія концертмейстера – одна з найважливіших та необхідніших у спільному музикуванні. Вагомим запереченням деяким авторам, які позиціонують піаніста-концертмейстера як музиканта другорядної ролі (а таких у різних напрямах виконавства існує достатня кількість), може слугувати велика кількість творів інструментальної та вокальної літератури, де партії (солююча та акомпонуюча) є рівноцінними у створенні спільного виконавського образу. Окрім цього, концертмейстерський досвід сприяє всебічному розвитку піаніста. Акомпануючи певному інструменту, концертмейстер дуже чутливо реагує на зміну регістру, фактури,

динаміки, агогіки, що вимагає досконалого володіння педалізацією, відчуттям темпоритму, різнобарвної звукової палітри.

Спектр діяльності вчителя музичного мистецтва в школі є надзвичайно широким – від викладання уроків музичного мистецтва до режисури шкільних свят, організації творчих дитячих колективів тощо. Найбільш затребуваним є вчитель, який майстерно володіє музичним інструментом, уміннями та навичками акомпанування солістам, вокальним ансамблям, хоровим та хореографічним колективам.

Під час навчання майбутні учителі музичного мистецтва повинні оволодіти певним комплексом умінь: досить вільно використовувати інструмент у різних видах діяльності, тобто виразно й професійно виконувати музичні твори світової фортепіанної літератури та їх фрагменти з урахуванням вікових особливостей сприймання шкільної аудиторії; добирати необхідні музичні приклади для проведення уроків, бесід, дискусій з проблем мистецтва, лекцій-концертів; перекладати для фортепіано фрагменти симфонічної, оперної і балетної музики, а в разі потреби робити полегшені переклади фортепіанної фактури; застосовувати на практиці досягнення передової фортепіанної методики з урахуванням сучасних вимог.

Необхідними професійними складовими концертмейстерської підготовки студента-піаніста є:

- володіння елементами акомпаніаторської роботи з солістом;
- вміння працювати з піснями шкільного репертуару та виконувати їх під власний акомпанемент;
- прагнення до розширення репертуару шляхом ескізного освоєння музичних творів;
- володіння алгоритмами дій читання з аркуша, транспонування та підбору за слухом;
- готовність до концертно-сценічної діяльності.

Успішність концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва знаходиться в інтегративному зв’язку глибини й системності музично-теоретичних знань, які охоплюють знання з історії і теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів. Засвоєння таких понять, як стиль, жанр, форма, виконавська

інтерпретація, осмислення гармонічної мови музичного твору, властивої йому логіки і організації з погляду історико-культурного процесу, закономірностей образного змісту у всьому комплексі формоутворюючих та виразових засобів, є тим теоретичним фундаментом, на основі якого стає можливим оволодіння основами теорії і методики концертмейстерської майстерності, формування професійно значущих концертмейстерських умінь учителя музичного мистецтва.

Повноцінна підготовка студентів до концертмейстерської діяльності у закладах середньої освіти має здійснюватися комплексно на заняттях з фахових дисциплін – музично-інструментальних (основний і додатковий музичні інструменти, концертмейстерський клас), музично-теоретичних (гармонія, аналіз музичних форм), вокально-хорових (хорове диригування, методика викладання сольного співу), методичних (методика музичного виховання), що забезпечить формування концертмейстерської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки.

Основними завданнями навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас» («Основний музичний інструмент та концертмейстерський клас») виступають:

- оволодіння основами теорії, методики, практичної концертмейстерської роботи;
- акомпанування солісту, хору, ансамблю;
- читання нот з аркуша і транспонування;
- добір по слуху мелодій та акомпанементу;
- акомпанування студентам у класах хорового диригування, вокалу та основного музичного інструмента (струнно-смичкові, духові та народні інструменти);
- виконання пісень шкільного репертуару під власний супровід.

Майбутній вчитель музичного мистецтва в процесі концертмейстерської підготовки має оволодіти цілою низкою професійних якостей, а саме:

- високим рівнем піаністичної майстерності, яка передбачає досконале володіння фортепіано – як в технічному, так і в художньо-музичному плані; засвоєння законів ансамблевих співвідношень; розвиток чуйності до партнера, відчуття неподільності та взаємопроникнення партії соліста та партії акомпанементу;
- вмінням осягнути образну сутність, стиль і форму твору;

- вмінням освоювати музичний текст, охоплюючи трирядкову та багаторядкову партитуру і відразу диференціюючи нотний текст на суттєве та другорядне;
- комплексом додаткових умінь, таких як: співорганізація партитури, «побудова вертикалі»; виявлення індивідуальної краси партії соліста; забезпечення живої пульсації музичної тканини; володіння диригентської сіткою та розуміння диригентських жестів тощо.

Окрім вищезгаданих якостей, концертмейстер повинен володіти мобільністю і швидкістю реакції. Соліст має бути упевнений, що піаніст знає його можливості, переваги й недоліки, допоможе та підтримає в разі виникнення будь-яких проблем під час виконання. Тому так важливо володіти й комунікативними здібностями для успішного встановлення творчого контакту з солістом. Адже соліст чекає від свого концертмейстера не лише музичної майстерності, але й людської чуйності. Успіх соліста багато в чому залежить від професіоналізму концертмейстера, який не лише досконало володіє технікою, але й разом з виконавцем здатний створити музичні образи, їх інтерпретувати, створити власне трактування композиторського задуму, відібрати варіант найбільш вдалого звукового втілення, донести до слухацької аудиторії художній зміст музичного твору, захопити і зацікавити слухачів своїм мистецтвом.

Добір методів формування концертмейстерської компетентності здійснюється з урахуванням специфіки професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів. Педагогічний репертуар має спрямовуватися на вдосконалення концертмейстерських навичок, розвиток виконавських умінь, досягнення художньо-образного виконання, націленості на роботу з дітьми.

Методика формування готовності до концертмейстерської діяльності включає такі методи:

- словесні (пояснення, розмірковування, діалог);
- практичні (порівняння, зіставлення, асоціації, аналіз й синтез та диференціації окремих елементів, метод демонстрації – виконавський показ музичного твору);
- індуктивні (метод інтегрованого навчання, метод моделювання);

- проблемно-пошукові (створення проблемних ситуацій, активної пошукової діяльності, інтегрований метод альтернативного пошуку конструктивно-технологічних рішень);
- самостійної роботи.

Педагогічні умови, що сприяють успішному формуванню концертмейстерської компетентності вчителя музичного мистецтва:

- психолого-педагогічні умови, що охоплюють орієнтацію освітнього процесу на розвиток у студентів професійної компетентності в концертмейстерській діяльності; перехід майбутнього вчителя музичного мистецтва з позиції об'єкта виховання й навчання на позицію суб'єкта педагогічної діяльності; усвідомлення й розуміння потенційними фахівцями важливості розвитку і вдосконалення концертмейстерської компетентності як необхідного елементу професійного розвитку і невід'ємного компонента якісної професійної підготовки до майбутньої музично-педагогічної діяльності;
- організаційні умови, спрямовані на створення художньо-естетичного середовища на рівні ЗВО, факультету, кафедри; освоєння майбутніми учителями музичного мистецтва практики виконавсько-концертмейстерської роботи; здійснення міжпредметних зв'язків на змістовому і технологічному рівнях;
- музично-дидактичні умови, що включає множинність і варіативність навчально-педагогічного репертуару студентів; оптимальне поєднання ефективних методів і прийомів, що віддзеркалюють специфічний характер концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва.

Отже, специфіка концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва передбачає творчу взаємодію акомпаніатора та виконавця (виконавців), результатом якої є узгодженість процесу спільного музикування.

У цьому контексті важливим компонентом спільного музикування стає *увага*. Увага сприяє формуванню відчуття спільного дуету, і як наслідок, поєднує не лише здатність розуміти, відчувати партнера, а й потенційно сприймати психічні імпульси, які йдуть від нього та якими просякнута атмосфера цього спілкування.

Наступним компонентом спільного музикування є *слухове сприйняття одне одного* та вміння слухати та чути загальне звучання твору. Концертмейстер зобов'язаний вийти зі сфери сприйняття звучання лише свого інструмента, уявити та почути співвідношення з іншим (інструментом чи голосом), регулюючи звуковий баланс та прагнучи до детально узгодженого виконання. Ще одним суттєвим чинником треба окреслити *волю* – здатність до свідомої мобілізації як власних психічних властивостей, так і соліста, з метою подолання перешкод на шляху окреслених цілей. Втім, у створенні творчого тандему беруть участь не лише візуальні, слухові та вольові реакції виконавців, а й загальна культура, фаховий досвід, також такі властивості особистості як: комунікабельність і толерантність. Водночас окреслимо й необхідність *антиципації* (термін О. Коробової) як важливої складової у структурі концертмейстерської діяльності, яка складається зі сприйняття та розпізнавання інформації, прогнозування результату та швидкості реагування у процесі спільного виконавства. Зазвичай, на початку взаємодії двох виконавців формуванню єдності перешкоджають індивідуальні уявлення виконавців про музичний твір. Адже нотний текст, як втілення у знаковій системі задуму композитора, наповненого авторськими ремарками, що допомагають його прочитанню, не завжди здатен скерувати творчі пошуки музикантів в одному напряму. Це обумовлено відмінністю кожної індивідуальності музикантів, яка робить такими несхожими і водночас переконливими різні інтерпретації в індивідуальному прочитанні виконавців-солістів. Але у спільному музикуванні такі індивідуальні інтерпретаційні рішення здатні лише зруйнувати виконавський дует, оскільки є суб'єктивними, втілюють залежність від особливостей окремої особистості, її досвіду, а отже різне сприйняття музичного образу кожним. Зближення аспектів перцепції обома виконавцями пов'язане з послідовним доланням константності сприйняття кожним та можливістю по-новому і, насамперед, спільно осмислити концептуальний зміст і значення спільної виконавської реакції.

На етапах узгодженості у сприйнятті твору обома виконавцями варто спиратися як на об'єктивні чинники спільного інтерпретаційного прочитання (культурний контекст епохи та відповідні виконавські традиції, композиторські засоби об'єктивації змісту твору), так і на реальні можливості цього сполучення: вплив самої музичної композиції з

властивими лише їй індивідуальними характеристиками. І комунікативний момент творення спільної інтерпретації передбачає конкретне поєднання цих уявлень. У процесі психологічного зближення (на стадії спільного опрацювання твору) відбувається взаємо обмін та зближення виконавських емоційних сфер через: виявлення змістовного підтексту емоційного стану твору за допомогою аналізу виразових музичних елементів, що визначають його характер; присутність відповідного художньо-творчого рівня співдії двох виконавців з музичним твором; звернення до художніх емоцій, асоціацій, які надають відповідного узагальнення. Водночас варто вказати і про наявність у спільному виконавському дуеті й творчої ініціативності обох музикантів, оскільки кожен з виконавців однаково відповідає за виконання твору та, відтворюючи його у реальному звучанні, прагне до високохудожнього результату. Саме тому творча ініціативність має бути властива обом, а спільний аналіз допоможе визначити міру активності кожного у тій чи іншій частині твору [26; 27; 28].

1.2. ЗАГАЛЬНІ УМІННЯ ТА НАВИЧКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Система вищої музичної освіти хоча й напрацювала значну кількість досліджень з концертмейстерської діяльності, все ж залишається досить багато проблем, пов’язаних з розумінням ролі та значення цієї дисципліни у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Аналіз досвіду концертмейстерської підготовки студентів ЗВО показав, що форми й методи цього виду фахового навчання в основному зводяться до набуття акомпаніаторських умінь і навичок (виконання супроводу до вокальних, хорових та інструментальних творів) і не відповідають специфіці концертмейстерської діяльності сучасного вчителя музичного мистецтва, яка передбачає також адаптацію акомпанементу (аранжування й опрацювання супроводу, транспонування в іншу тональність, спрощення чи збагачення фактури тощо), гру вокальних вправ у всіх тональностях з урахуванням вікових особливостей виконавців, концертмейстерська робота в різноманітних шкільних гуртках (вокально-хорових, музично-інструментальних, хореографічних тощо). Формування цих умінь і навичок традиційно здійснюється на заняттях з «Концертмейстерського класу» («основного музичного

інструменту та концертмейстерського класу»), не виключаючи, при цьому, з поля зору виконавсько-інструментального аспекту. У роботі над акомпанементом, як і в роботі над сольним фортепіанним твором, коли першочергово визначається характер звучання, аплікатура, фразування, педалізація фортепіанної партії, в центрі уваги концертмейстера знаходиться ще й вокальна партія. Вона виступає як складова частина музичного цілого, що визначає загальний план виконання акомпанементу. Зокрема, уточнюється динаміка та темброве забарвлення фортепіанної фактури під час переходу від виконання партії супроводу до сольних епізодів (вступ, кода), які в динамічному відношенні повинні бути більш яскравими, а супровід, у свою чергу, має динамічно й темброво підпорядковуватись вокальній партії.

Важливим для розвитку концертмейстерських навичок є також концертмейстерська діяльність студентів під час педагогічної практики в школі, в процесі якої студент здійснює:

- акомпанування однокурсникам, шкільним колективам художньої самодіяльності, хоровому співу учнів;
- акомпанування на уроках музичного мистецтва;
- участь у якості концертмейстера в концертах-лекціях.

Специфічними для концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва є навички *комплексного виконавства*:

- ілюстрування учням нової пісні (спів під власний супровід);
- репетиційна техніка (розучування нового твору із солістом чи музичним колективом з одночасним поєднанням вокальних, диригентських та акомпаніаторських навичок). Володіння цими видами діяльності забезпечує формування концертмейстерської майстерності сучасного вчителя музичного мистецтва.

Як засвідчує практика, найбільш складним для вчителя є добір мелодій на слух, створення власного акомпанементу і транспонування. Відсутність цих навичок звужує можливості ведення уроку музичного мистецтва і позакласної роботи. Оволодіння такими навичками дає змогу вчителю:

- значно швидше засвоїти достатньо широкий пісенний репертуар;

- використовувати в роботі твори; написані у незручних для дітей тональностях, але які мають велике естетичне й виховне значення;
- вільно оперувати необхідними музичними прикладами-ілюстраціями;
- грати на слух на прохання учнів їхні улюблені твори або епізоди з них.

Усі ці вмінні й навички пов'язані з процесом музичного сприймання, що багато в чому залежить від розвиненого внутрішнього слуху музиканта. Основою внутрішнього слуху є здатність довільно оперувати музично-слуховими уявленнями, що пов'язано з активізацією мислення.

За Б. Тепловим, музично-слухові уявлення виникають у процесі музичної діяльності, виступають специфічним засобом сприйняття музики, її розуміння й відтворення. У процесі музичного розвитку й виховання учнів вони нерозривно пов'язані з образами пам'яті та уяви. У своєму формуванні музичне цілісне уявлення виконавця характеризується особливістю й послідовністю етапів роботи над музичним твором [54].

Питання розвитку техніки читання нот з аркуша, тобто набуття навичок перенесення нотних знаків на клавіатуру, завжди були в полі зору методистів і педагогів. Читання з аркуша – це наскрізне програвання нового музичного матеріалу з нот. Без сумніву, володіння навичками читання з аркуша дозволяє швидко орієнтуватися в нотному тексті, формує вміння швидко зрозуміти будову твору, його структуру, художню ідею, темп, характер тощо. Пошуки раціональних способів і методів в оволодінні цими навичками характерні для всіх етапів становлення фортепіанної педагогіки. Психологічна суть процесу читання нот з аркуша полягає в перетворенні ноти в звук, яке здійснюється в потрібному темпі.

Працюючи над формуванням навичок читання з аркуша, необхідно враховувати наступне:

- розпочинати роботу слід із творів, які виконуються в повільному темпі, з невеликою кількістю знаків, з однотипною фактурою акомпанементу із застосуванням простої аплікатури;
- вміти спрощувати фактуру твору, залишаючи головне, не змінюючи при цьому музичного змісту твору;
- навчитися вільно орієнтуватись на клавіатурі, не дивлячись на неї.

При формуванні навичок читання з аркуша слід використовувати низку методичних прийомів:

- подумки прочитати й проаналізувати твір, окреслити структуру розвитку музичного образу;
- заграти акомпанемент і одночасно подумки виконати вокальну партію;
- об'єднати виконання вокальної партії на фортепіано (права рука) з акомпанементом (ліва рука).

Для читання з аркуша слід добирати музичний матеріал, доступніший, як заплановані твори для виконання. Даний матеріал має включати уривки з пісень і нескладні фортепіанні п'єси.

До числа типових умов в процесі читання з аркуша відносяться:

- опрацювання нового матеріалу з метою відображення основного змісту виконуваного;
- безперервність виконання;
- темп, адекватний характеру музичного твору;
- достатній досвід як в осягненні нотного запису, так і в галузі «звуко-рухової» сфери;
- необхідну інтенсивність музичного сприйняття і емоційний відгук на виконуваний музичний твір.

Як відомо, перша зустріч з емоційним змістом нового твору викликає загострене сприйняття виконавця. Це сприйняття, в подальшому, відіграє велику роль у формуванні художніх образів і втіленню їх у рухову сферу. Зрозуміло, що рухи рук виконавця-інструменталіста підкорюються художньо-виконавським завданням: важливо лише, щоб дані рухи були достатньо підготовлені в минулому досвіді. Віднайдення нових рухів в процесі читання з аркуша збагачують моторику виконавця, перетворюючи, таким чином, читання з листа в один із засобів технічного удосконалення піаніста. Реалізуючись в рухах, слухо-рухові уявлення обумовлюють і правильне ритмічне втілення тексту [53].

Завдання й методика проведення самого читання з аркуша перш за все вимагає установок на усвідомлений і емоційний відгук на музику при сприйнятті і відтворенні тексту. Від формування музично-слухових уявлень до відтворення – такий шлях

складного процесу переведення зорового сприйнятого тексту у звучання. Розуміння і емоційний відгук відіграють у даному процесі величезну роль. Наскільки в ході читання з аркуша протікає процес свідомого оперування музично-слуховими уявленнями, настільки необхідними стають такі прийоми, які сприяють розвитку здібності їх до вільного формування. Попередній огляд тексту, читання подумки, як і «бачення наперед» під час виконання є активними методичними прийомами.

Отже, процес читання передбачає:

- попередній огляд матеріалу (побудови твору, його частин, фраз, його мелодико-гармонічної структури);
- читання нотного тексту подумки;
- зорову «розвідку» тексту, чітке диференціювання звуко-висотних і ритмічних співвідношень звуків, а також ладової і мелодико-гармонічної структури музичного твору;
- емоційний відгук на музику;
- кінестичне навантаження при читанні (пристосування рухів при відтворенні);
- виразність і чіткість виконання.

Читанню з аркуша повинен передувати попередній огляд матеріалу. Свідоме сприйняття побудови твору, його частин, фраз його мелодико-гармонічної структури вважається важливим моментом в осмисленні твору при читанні його потім з аркуша. Необхідно ретельно проаналізувати вказівки темпу та характеру твору. Якщо музичний твір визначеного жанру (вальс, марш, баркарола), потрібно емоційно налаштуватися на певний жанр та виділити в тексті характерні ритмічні формули. Уважно ознайомитися з поетичним текстом, якщо це вокальний твір. Визначити гармонічний план, тональні зіставлення, структурні елементи, генеральну кульмінацію музичного твору. Попередній огляд та ознайомлення з новим нотним текстом дає можливість студенту цілком зосередитись на змісті музики, її інтонаційних особливостях [53].

Найбільш суттєвим при читанні з аркуша є читання нотного тексту подумки. Розум при цьому, ніби вивільнюється від турботи про добір необхідних піаністичних рухів для ефективнішого осягнення художнього образу. Такі образи, які вже сформувались при уявному читанні, вимагають меншої затрати сил для втілення їх у

звучанні. Крім того, при читанні подумки загострюється увага до окремих зворотів, інтонацій, які характерні для даного твору і в подальшому розпізнаються при грі, «пришвидшуючи» читання з аркуша.

Відомо, що однією з типових рекомендацій під час читання з аркуша є охоплення зором (а відтак, і розумом) нотного тексту до того, як він буде відтворений на інструменті. Таким чином, результативність процесу читання, у великій мірі, залежить від вміння під час гри, зорово «забігати» наперед («розвідка» тексту). При цьому відбувається наступне: очі дивляться наперед, а руки услід за цим виконують вже прочитане. Свідомість, таким чином, спрямована на осмислення наступного, а попереднє, осмислене раніше, втілюється в рухах рук – рухах, що пристосовуються майже автоматично. Взаємозв'язок слухових і рухових уявлень настільки потужний, що проходить довільно. Проте, основним в цьому процесі, звичайно, є осмислення і розуміння того, що читається. Читання «наперед» безпосередньо пов'язане, з так званим, смисловим здогадуванням, вмінням не тільки охоплювати зором певний відрізок тексту, але й здогадуватися за окремими елементами про зміст, осмислюючи його взаємозв'язок з попереднім. Серед дієвих способів, які сприяють розвитку навичок прискореного сприйняття тексту і, водночас, розвитку пам'яті найбільш ефективним є прийом «фотографування». Студенту на декілька секунд пропонується подивитись на певний уривок нотного тексту (акорд, мотив), запам'ятати, а потім відтворити на інструменті напам'ять. Ще одним з дієвих методів є метод «забігання» наперед. Викладач олівцем веде безперервно вперед за текстом, випереджуючи гру. Відтворення тексту студентом відбувається при цьому по пам'яті [52].

Принципово важливими положеннями організації процесу читання нотного тексту з аркуша слід назвати:

- цілеспрямований розвиток у студента внутрішньо-слухових уявлень (звуко-висотних, ритмічних, динамічних, тембрових) музичної мови, які сприяють швидкості читання нотного тексту «наперед»;
- досягнення максимальної невідривності погляду виконавця від нотного тексту (уміння орієнтуватись на клавіатурі інструменту «всліпу»);

- розвиток у студента вмінь орієнтуватися на графічні контури нотних структур (охоплювати з першого погляду загальну конфігурацію мелодійних малюнків, акордові стереотипи);
- формування автоматизації (рухової, пальцевої) типових формул фортепіанної фактури (гам, арпеджіо, тремоло, альбертієвих басів та інші), завдяки якій значно розвантажується увага виконавця.

Читання нотного тексту з аркуша відкриває широкі можливості для ознайомлення студентів з різноманітною музичною літературою. Враховуючи те значення, яке має ця найбільш доступна й важлива форма музикування у загально музичному розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва, передбачається обов'язкове використання її як в межах індивідуальних занять, так і в домашній самостійній роботі студентів [53].

У процесі інструментально-виконавського навчання слід використовувати ескізний метод опрацювання партій акомпаненментів, що дає змогу домогтися розвитку потрібних для практичної професійної діяльності студента умінь та навичок. Повторне звертання до творів не буде вже читанням з аркуша, тому що студент вже попередньо був ознайомлений у загальних рисах із твором і має досвід його виконавського прочитання.

Під час ескізного вивчення творів залишається важливим створення попереднього уявлення про дану музику, усвідомлення її образного змісту. Бажано проводити глибокий вербальний і виконавський аналіз твору, шукати елементи виразності, потрібні для його конкретного відтворення.

У процесі роз'яснення студентові сутності ескізного вивчення особливий акцент потрібно ставити на значенні аналітичного підходу до матеріалу, намагаючись з'ясувати найбільш придатні до цього випадку методи роботи, які б значно підвищили «продуктивність» праці студента, зменшили б кількість потрібних для досягнення задовільного (позитивного) результату програвань. На початку ставити завдання – зіграти з максимальною точністю, без зупинок і повторень пісню чи романс (дібрані заздалегідь відповідно рівня виконавського розвитку студента), що виключають моменти виконавської складності, різноманітну динаміку тощо. Це можуть бути пісні з шкільного репертуару, окремі романси, українські народні пісні.

Отже, ескізне вивчення творів не має на меті доведення виконання до рівня кінцевої технічної досконалості, а сприяти загальному музичному розвитку студентів, розширенню їх кругозору й музично-слухового досвіду, формуванню основ виконавства.

Формування концертмейстерських умінь та навичок і подальший розвиток інструментально-виконавських здібностей відбувається під час формування у студентів навичок добору за слухом мелодій пісень шкільного репертуару та створення супроводу до них.

Роботу в цьому напрямі необхідно вести з дотриманням таких вимог:

- добір за слухом проводити систематично;
- зразками навчального матеріалу мають бути чіткі за формою, невеликі за обсягом відомі дитячі та народні пісні;
- вважати за обов'язкове проведення аналітичного розбору дидактичного матеріалу (усвідомлення елементів музичної мови творів, їх побудови, аналіз напряму руху та поступовості мелодії, характеру її ритмічного й мелодійного малюнків, фактури та ладової функціональності супроводу).

Формування та удосконалення вміння добору за слухом мелодій пісень шкільного репертуару та створення супроводу до них неможливе без актуалізації знань, набутих студентами на заняттях з теорії музики, гармонії, сольфеджіо. Перший крок – добір на слух знайомої мелодії. Студенту насамперед потрібно визначити лад, підібрати зручну для співу тональність. На першому етапі навчання добору за слухом можна записувати мелодію як музичний диктант, визначивши звуко-висотну та метро-ритмічну сторони на нотному папері.

Добираючи мелодії на слух, необхідно дотримуватися такої послідовності:

- заспівати про себе, або вголос вибрану пісню;
- визначити її тональність, розмір, мелодичну лінію вокальної партії;
- заграти мелодію на фортепіано, осмислити логіку ритмічного й гармонічного розвитку;
- дібрати бас і гармонічний (акордовий) супровід до мелодії;
- заспівати мелодію, одночасно виконуючи на інструменті супровід.

Підбір акомпанементу до мелодії – наступний етап в розвитку концертмейстерських умінь та навичок. В сучасних збірниках-пісенниках практикується спосіб запису гармонічних функцій над мелодією пісні літерними позначеннями, вчителю необхідно перетворити їх в акомпанемент, враховуючи жанр і характер пісні, самостійно визначити вступ і закінчення.

До мелодій без гармонічних позначень концертмейстер повинен дібрати супровід самостійно, попередньо добре вивчивши пісню, визначивши її характер. Гармонізація мелодії відбувається за правилами гармонії: визначається тональність, основні функціональні акорди, мелодична лінія гармонізується акордами. Мелодія може бути викладена в одній тональності, з відхиленнями в іншу тональність, з модуляцією в тональності першого ступеня споріднення, іноді може поєднувати декілька гармонічних прийомів. В цих випадках гармонізація мелодії буде складнішою.

У процесі добору за слухом у виконавця розвивається музична пам’ять, виховується музичний смак, розвивається слухо-руховий взаємозв’язок. Художнє відтворення на інструменті на слух навіть найпростішої мелодії, вимагає наявності у виконавця стійкості її слухового уявлення й відповідних навичок гри на інструменті.

У роботі концертмейстера важко переоцінити й роль вміння транспонування (латин. *transpositio* – переміщення) – вміння переносити всі звуки музичного твору на визначений інтервал догори або донизу, внаслідок чого змінюється його тональність.

Незважаючи на сучасні можливості комп’ютерних програм транспонування нотних текстів у будь-яку тональність, це вміння залишається актуальним для фахової діяльності вчителя музичного мистецтва та найбільше стосується його роботи з вокалістами. Зокрема, за відсутності нот у необхідній для співака тональності, а також за потреби навчити його співати у нижчій тональності (для зручності виконання у майбутньому), концертмейстером здійснюється відповідне транспонування. Це може бути пов’язано і зі станом голосового апарату співака або з вокальними можливостями дитячих голосів у хорі, що потребують більш низької або ж навпаки, високої теситури [53].

Транспонування музичних творів здійснюється:

- з метою полегшення виконання музичного твору, якщо його початкова тональність висока або низька для голосу чи музичного інструмента;
- з метою полегшення виконання партій на деяких музичних інструментах (транспонуючі музичні інструменти в оркестровій партитурі);
- з педагогічною метою, якщо початкова тональність музичного твору має велику кількість ключових знаків і ускладнює читання нотного запису музичного твору (також і для розвитку техніки гри).

Найчастіше використовують транспонування вокалісти і хорові колективи, особливо самодіяльні, що пояснюється меншим (у порівнянні з професіоналами) діапазоном співочих голосів: якщо вокальний чи хоровий твір написаний високо, його розучують нижче, і, навпаки, – якщо написаний твір низько, тональність підвищують. Це вимагає від керівників і концертмейстерів вокально-хорових колективів уміння транспонувати музичний матеріал.

Успішному оволодінню навичками транспонування допомагає, по-перше, знання студентами гармонії й вміння застосовувати ці знання у своїй діяльності, по-друге, володіння аплікатурними формулами, арпеджіо акордів у всіх тональностях. Перш ніж розпочинати гру твору в іншій тональності, слід ознайомитися зі звучанням музики в оригінальній тональності, осмислити внутрішню логіку її розвитку, лінію мелодії і гармонію руху; подумки почути нову тональність, добре уявити, як будуються в ній основні акорди. Потрібно чути і бачити не окремі звуки, а гармонічні комплекси, гармонічний зміст.

Для засвоєння навичок транспонування використовують такі прийоми:

- грати в різних тональностях акордові послідовності з 4–5 акордів, що несуть основні функції тональності;
- виділити з пісні різноманітні кадансові побудови й заграти їх у різних тональностях.

Основною умовою транспонування має бути відчуття нової тональності. Слід пам’ятати, що під час транспонування на будь-який інтервал, крім октави, змінюється тональність, проте ладові властивості транспонованого матеріалу (чергування ладових

ступенів, побудова акордів, інтервальні співвідношення у мелодіях, акордах тощо) завжди зберігаються.

Найбільш розповсюдженими різновидами транспонування є транспонування на діатонічний і хроматичний півтон, а також на терцію. Під час транспонування музичного твору на діатонічний півтон досить замінити знаки при ключі та зробити підміну випадкових знаків альтерації. Складнішим постає транспонування на хроматичний півтон, оскільки позначення нот, що читаються, не відповідає їх реальному звучанню на клавіатурі та потребує навику уявного переміщення нотного запису догори чи донизу з одночасною зміною знаків альтерації, ретельним аналізом фортепіанної партії в основній тональності, заміни випадкових знаків. Як і для читання з аркуша, допомагають і відповідні технічні прийоми – аплікатурні принципи виконання гам, арпеджіо тощо, а найбільше – знання з гармонії, що передбачає чітке уявлення гармонічних послідовностей.

Під час транспонування на терцію допоміжним елементом може стати уявна заміна скрипкового ключа на басовий (із зазначенням «двома октавами вище»), якщо транспонувати догори, та басового на скрипковий – донизу (із зазначенням «двома октавами нижче»). Уява, досвід і набуті знання підкажуть відповідні розташування акордів, мелодичних послідовностей, тризвуків, гамоподібних пасажів тощо.

Ще один з важливих розділів програми навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент та концертмейстерський клас» – вивчення пісень для дітей та юнацтва. Для майбутнього вчителя музичного мистецтва вкрай важливо навчитися акомпанувати дитячому співу – сольному, хоровому й ансамблевому, знаходити відповідність динаміки акомпанементу, щоб не примушувати дітей «переходити на крик». Супровід може не тільки надавати гармонічну, а іноді й мелодичну (у вигляді дублювання) підтримку голосу. У своїй практичній діяльності вчитель музичного мистецтва стикається з необхідністю поєднання вокальної партії з акомпанементом через обмеженість вокально-технічних можливостей дитячих голосів. Виконання цього завдання потребує використання значної кількості практичних навичок адаптації творів, а саме:

- переміщення та спрощення акордових побудов і гармонічних фігурацій;

- стиснення гармонічних побудов і акордів, поданих у широкому розташуванні;
- розгортання акорду в гармонічну фігурацію; − об‘єднання вокальної партії з басовою лінією акомпанементу;
- сполучення акордової пульсації з басом або мелодією;

У професійній практиці вчителю музичного мистецтва часто доводиться акомпанувати власному співу. Спів під власний супровід передбачає поєднання музично-виконавських дій: одночасного виконання інструментального супроводу й вокальної партії однією особою. Для цього потрібно досконало відпрацювати кожну дію окремо – навчитися чисто інтонувати вокальну партію й вправно виконувати акомпанемент. Навчання співу під власний супровід відбувається від простого до складного: спочатку в акомпанементі дублюється вокальна партія, потім в акомпанементі допускаються невеликі відхилення від вокальної партії, далі – акомпанемент включає лише деякі звуки вокальної партії і, найскладніше, акомпанемент не дублює вокальну партію. Викладач повинен підібрати для кожного студента такий вид акомпанементу, який буде посильним для вивчення згідно індивідуальних можливостей і музичних здібностей особистості.

Навички виконання вокальних творів під власний супровід дуже складні, тому що потребують поєднання співацьких та концертмейстерських навичок. Завдання полягає в тому, щоб навіть без яскравих вокальних здібностей навчитися знаходити баланс між власним співом та фортепіанною партією, голос повинен звучати гучно, але без натуги, слова вимовлятися досить чітко з бездоганним інтонуванням мелодії, інтонаційно підкреслювати смислові акценти. Потрібно звертати увагу на виразність та артистизм виконання дитячих пісень. Для формування навичок охоплення повної фактури вокального твору можна застосовувати спосіб програвання партії соліста у супроводі гармонічної основи акомпанементу. Доцільно проводити це на матеріалі шкільних пісень, нескладних романсів та хорових творів.

Робота над розвитком акомпаніаторських умінь та навичок має проводитись систематично, планомірно, враховуючи індивідуальну професійну підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва [53].

Одним із проявів музичної освіченості вчителя є його виконавська культура, яка визначається не лише рівнем володіння музичним інструментом, а й умінням осмислювати музичний матеріал і, творчо інтерпретуючи, доносити його до слухачів. Специфіка такої всебічної підготовки учителів музичного мистецтва у закладі вищої освіти (на відміну від підготовки студентів у консерваторіях і музичних коледжах) потребує правильної організації освітнього процесу – оптимального співвідношення суспільних, психолого-педагогічних і спеціальних музичних дисциплін, раціонального планування змісту, організаційних форм і методів навчання студентів музичних відділень.

1.3. СТРАТЕГІЯ ВЗАЄМОДІЇ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА СОЛІСТА

Спільне виконавство – це такий процес творення, в якому беруть участь кілька музикантів, головним завданням яких є чітка взаємна узгодженість дій. Взаємодія концертмейстера-піаніста та соліста – це система чітко окреслених координат спільної діяльності, де базовим принципом набуття концертмейстерських навичок і знань постає чітке розуміння специфіки сольного виконання і особливостей гри з солістом та окреслення відмінностей між ними. Сольна гра й гра з солістом різняться між собою, головним чином, спрямованістю уваги у момент виконання й мірою артистичної відповідальності.

А. Готліб з цього приводу висловився: «Спільна гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а кількох виконавців та реалізуються їх об’єднаними зусиллями» [8, с. 3-4]. В основу виконавського партнерства має бути покладено двосторонній вплив та пошук шляхів взаємодії, акцентуючи, при цьому, на необхідності рівноправності соліста та концертмейстера, хоча ще дехто висловлює думку щодо обов’язків концертмейстера лише підтримувати наміри соліста.

Індивідуальність обох виконавців виявляється, насамперед, у правильному розумінні композиторської ідеї, від якої у подальшому вихідними стають інтонування, агогіка, фразування, динаміка, характер штриха тощо [31].

Важливу роль у спільному виконавстві відіграє слух – вміння чути не лише себе, а й партнера. «Здатність мозкового апарату є такою, що йому властиво фіксування уваги на одному певному моменті. А нам, музикантам, необхідно розвивати не притаманну людині здатність – ніби розчленовуючи свідомість, проявляти увагу одночасно до різних ліній, свідомо вести їх» [7, с. 66-67]. Водночас, саме спільна гра сприяє активізації та вдосконаленню такої здатності слуху.

Умовно процес роботи над твором можна поділити на три етапи. На першому етапі формуються загальні уявлення про твір, його художні образи, які постають «продуктом творчого опрацювання музичної інформації» [55, с. 23]. В цьому процесі важливу роль відіграє сприйняття композиторського задуму, яке відбувається за допомогою аналізу та осягнення музичних параметрів твору: *нотного тексту* (літературного – за умови опрацювання твору з вокалістом), *драматургії, форми, стилістичних особливостей, епохи створення твору.* Процес сприйняття твору підкріплюється й інформацією про творчість композитора та характерні особливості його стилю. На цьому етапі узгодження спільного виконання починається з грамотного прочитання нотного тексту, розтлумачення виконавських ремарок, відбувається осмислення закономірностей самої музичної мови, пошуки моделі інтерпретації у відповідності із стилістичними та жанровими ознаками твору.

На другому етапі – центр уваги зосереджується на опрацюванні всіх елементів нотного тексту: інтонації, фактури, темпоритму, штрихів, динаміки, сло́ва (вокалістами), аплікатури, педалі, туше. Відбувається поступове заглиблення у суть твору, визначаються та опрацьовуються усі засоби виразності, вивчаються та осмислюється вся сукупність авторських позначень, необхідних для реалізації художнього змісту. Саме цей етап роботи відбуваються інтерпретаційні пошуки, конструюється цілісний музично-виконавський образ, виникає узагальнення та систематизація техніко-змістовної організації виконання.

Третій етап передбачає спільну роботу концертмейстера та соліста, результатом якої стане реалізація завершеної виконавської концепції твору. На цьому етапі вирішуються проблеми, які вимагають спільних скоординованих дій: фразування, артикуляція, агогіка, штрихи, тембр, фактура, динаміка, темпоритм. Саме ці компоненти

взаємодії двох виконавців є підґрунтям для створення якісного продукту спільного виконавства [32]. Схарактеризуємо кожен з компонентів.

Синхронність спільного виконання, насамперед, передбачає точність поєднання у часі сильних і слабких долей такту, узгодженість тривалостей та єдність у дотриманні пауз. Досягти єдності допомагають так звані «орієнтовні» акценти, які не вказані у нотному тексті. «У пошуках злагодженості виконання необхідно мати в арсеналі опору для об'єднання, узгодження та реалізації своїх музичних намірів. Цим засобом і є акцент у його різноманітному музичному втіленні» [35, с. 65].

Фразування – це виразна вимова музичного тексту, пов'язана з логічним членуванням на мотиви, фрази, речення, частини. У фразуванні проявляється емоційний стан соліста та концертмейстера, розкривається логіка побудови твору. В середині кожного мотиву, фрази, речення, частини чи цілого твору існує тяжіння до інтонаційної вершини, до логічного центру. Цей процес потребує грамотної вимови з точки зору метричної та динамічної організації. Саме динамічний рух в середині мотивів, фраз, речень сприяє виразному виконанню, в частинах він створює другорядні кульмінації, які, вибудовуючись в певній послідовності й підпорядкованості скеровують рух до основної кульмінації, тим самим визначаючи наскрізний розвиток художнього образу твору в цілому.

Композиція твору визначається не лише сполученням кульмінацій, динамічним співвідношенням частин, а й логікою, системою цезур, кожна з яких має свій зміст, а відповідно – значущість. У постійному прагненні до виразного музичного фразування необхідно досягати природного логічного членування саме за допомогою цезур, характер яких у кожному творі свій. У нотах не завжди присутні авторські ремарки щодо цезур, тому виконавцям доводиться самім визначати їх зміст та функції. Ознаками цезури є: місця, що пов'язані з виконавським диханням, паузи, відносна тривалість звуків, мелодико-ритмічні повторення, зміна гармонічних функцій, динаміки.

Фразування тісно пов'язане з артикуляцією та штрихами. «Штрихи – специфічне відбиття типових артикуляцій у співі чи грі на музичних інструментах» [51, с. 27]. Артикуляція, як спосіб виразного вимовляння звуків, мотивів сама перебуває у тісному зв'язку з динамікою, штрихами, аґоґікою, метроритмом фрази. Спів чи гра, передбачає

відповідну артикуляційну організованість, оскільки вони сприймаються слухом лише через певний штриховий прийом. В межах одного штриха існує ціла палітра артикуляційних засобів, позначення яких не завжди відображені в музичному тексті. Деякі терміни (staccato, staccatissimo, legato, poco legato, non troppo legato) покликані конкретизувати певний спосіб вимовляння, однак і вони не розкривають весь спектр артикуляційного багатства у межах одного штриха.

Питання щодо доцільності та грамотності добору артикуляційних прийомів тісно пов'язане з необхідністю досконалого володіння технологією штрихів. З точки зору А. Готліба: «Робота над штрихами – це уточнення музичної думки, знаходження найбільш вдалої форми її виразу» [8, с. 64].

Виконавські штрихи, як і темп, динаміка є загально-музичними поняттями, оскільки змістовне значення їх є універсальним і незмінним для всіх музичних інструментів і голосів. В основі єдиного розуміння та звучання штриха лежить сам звук і його поєднання з наступним звуком. Залежно від специфіки звуковидобування на кожному інструменті, різні фази звука (атака, ведення, зняття) на кожному інструменті будуть різними. Технологічна складова виконавських штрихів не обмежується лише індивідуальним смаком чи інтуїцією виконавця. Комплекс знань, ерудиція виконавців, широта їх художніх асоціацій, відомостей про стиль, епоху, в якій творив композитор визначають художню доцільність застосування того чи іншого штриха.

У спільному виконавському процесі важливу роль відіграє здатність і вміння тонко відчувати неповторне забарвлення звука свого інструмента чи голосу та володіти різновидами звукової атаки. Культура звуковидобування досягається за рахунок розвитку тембрального слуху, який дозволяє чітко уявити те, що прагнеш почути, як це повинно звучати. Володіючи засобами звуковидобування на своєму інструменті, кожен з музикантів здатен втілити художній образ твору в його різноманітному тембровому забарвленні, а найповніше використання виразових можливостей кожної партії у спільному звучанні інтегрує яскраве, багатобарвне звучання твору для спільного виконання. Тому гостро постає питання обов'язкового ознайомлення концертмейстера з тембрами інструментів симфонічного оркестру, кожен з яких має ідентифікуватися у його слуховій уяві, завдяки чому в спільній роботі (з будь-яким виконавцем) легше

долатимуться проблеми звукового забарвлення та динамічного співвідношення, а під час виконання клавірів на фортепіано – відтворюватиметься оркестрово-колористичне багатство фортепіанного викладу [28].

Суттєвого значення набуває й фактура. Вона формується на рівні горизонталі та вертикалі, де будь-яка фактурна вертикаль одночасно постає складовою горизонталі. Властивості фактури фортепіанного супроводу з її здатністю до звукового розшарування та мобільності темброво-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстеру диференціювати рельєф, фон, лінії окремих голосів для підтримки партії соліста і разом з його партією утворювати багатошарову музично-просторову тканину [27].

Для спільного виконання суттєвого значення набуває синхронізація динамічних відтінків з урахуванням загального балансу звучання твору. Доречним буде висловлювання А. Готліба, щодо того, що помилковим є «широко розповсюджене переконання, що єдиною своєрідністю гри в ансамблі є необхідність виконання піаністом своєї партії «нюансом нижче». На жаль, такого простого та універсального рецепту для досягнення художньої рівноваги звучання не існує» [8, с. 51]. Йому вторує Джеральд Мур, який вважає, що «одна з головних проблем, що хвилюють акомпаніатора, – проблема балансу, звукових співвідношень між голосом або скрипкою та фортепіано. Акомпаніатор не може встановити свою міру динаміки. Динаміка змінюється зі стилем музики і з кожним співаком, вона залежить від акустичних можливостей концертного залу та якості інструмента, на якому грає піаніст. Треба намагатися, щоб вокальний звук і фортепіанне звучання доходили до слухача у рівному співвідношенні» [36, с. 88]. Кожен інструмент володіє певними динамічними можливостями, і певним неспівпадінням загального діапазону їхнього звучання з мірою інтенсивності у різних регістрах. І тому, завдяки грамотному використанню динаміки найбільш повно розкривається загальний характер твору, емоційний зміст, виявляються конструктивні особливості форми твору. Динамічна градація застосовується і для підкреслення кульмінацій окремих музичних фраз, декількох фраз або частин музичного твору. Слід тонко відчувати різницю між ***f*** та ***ff; p*** та ***pp***. Вловлювати різницю між *crescendo* або *diminuendo*, які, в одних випадках, втілюють розвиток музичного образу, його рух, в інших, слугують для позначення невеликої зміни звучності в межах основного відтінку, або ж відіграють роль сполучних

відтінків, переходів від однієї міри гучності до іншої. Часом, динамічні відтінки поступового характеру (*crescendo* чи *diminuendo*) можуть вказувати на рух фрази до певної мети. Ось чому виконавський динамічний план завжди залежить від узгодженості темброво-регістрових і фактурних диференціацій обох партій [30, с. 240-262].

Динамічна виразність найповніше розкривається в тісному зв'язку з темпоритмом. Соліст може дозволити собі широкий діапазон відхилень метро-ритмічного порядку, ніж у спільному виконавстві, де свої суб'єктивні відчуття піаніст має узгодити із солістом. Авторські вказівки темпу, часом навіть із зазначенням швидкості руху за метрономом, не здатні в повній мірі допомогти визначити швидкість руху, а іноді й характер музики. Визначити правильний темп виконавцям допомагає їх музикальність, художнє відчуття – саме на це покладається композитор, окреслюючи характер руху музики умовними термінами Певним чином темп залежить і від індивідуальності виконавців та їх психічної організації. Обираючи той чи інший темп слід враховувати наступні моменти: надто повільний темп може призвести до втрати природної рухливості музики, а надто швидкий – до неясності інтонування, текстової неточності виконання, нечіткості вимовляння слів тексту у вокаліста.

Значну роль у спільному виконавському процесі відіграє аґоґіка – невеликі відхиленням у темпі під час виконання, які не призводять до його зміни. Найрозповсюдженішою авторською вказівкою темпового відхилення є rubato («вільний темп»), який втілює живе дихання музичної думки та органічно поєднує ритмічну точність з ледь помітними аґоґічними відхиленнями. Однак, існують аґоґічні нюанси, котрі не позначаються і не регламентуються. Так, підкреслення високої ноти чи кульмінації фрази (твору), для досягнення виразного музичного мовлення, завжди супроводжується невеликим прискоренням або ж сповільненням. Зрозуміло, що кожен з партнерів відчуває такі зрушення по-своєму, і дуже важливо, щоб міра аґоґічних відхилень була зумовлена розумінням стилю, форми твору, культурою, смаком, емоційністю виконавців та знанням специфіки таких відхилень. Головне – досягти єдності виконання обома музикантами, «абсолютної уніфікації в обох партіях» [30, с. 240-262].

Значущості у спільному виконавстві набуває поняття «німої інтонації»: регулювання спільного початку та закінчення. У концертмейстера та соліста має бути єдине слухове сприйняття вступу і вирішального значення тут набуває ауфтакт (спільний «вдих») і момент атаки (початок звучання). Це може бути кивок головою концертмейстера або ж рахунок: «і»↑ – «раз»↓. Саме концертмейстеру належить роль своєрідного диригента. «Німа інтонація» – необхідний компонент спільного виконання і при агогічно-темпових змінах у нотному тексті, а також і при одночасному закінченні фраз, твору або його окремих частин. У спільному закінченні береться до уваги і специфіка кожного інструмента: довжина смичка – у струнних смичкових, можливості дихання – у вокалістів, виконавців на духових інструментах, хористів.

Отже, кожна стадія опанування форматом співтворчості потребує особистої активної участі концертмейстера у самому процес.

1.4. ГОЛОВНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА-ВОКАЛІСТА

Соліст і піаніст (концертмейстер) в художньому сенсі є членами єдиного, цілого музичного організму. Мистецтво акомпанементу – це такий ансамбль, в якому фортепіано належить величезна, аж ніяк не підсобна роль, яка не вичерпується суто службовими функціями гармонійної та ритмічної підтримки.

Творча взаємодія з вокалістом має свої особливості через специфіку сольної партії: її зв’язку зі словом та звуковидобуванням «живого» інструмента. Спільне опрацювання твору з вокалістом, безперечно, полегшується наявністю літературного тексту (на відміну від інструментального), спрямовуючи суб’єктивні виконавські відчуття у бік конкретніших уявлень, завдяки чому визначається основний настрій твору, виявляються змістовно-важливі фрази чи слова. Водночас, робота з солістом-вокалістом вимагає обізнаності з такими фаховими поняттями як діапазон, теситура, класифікація співацьких голосів, а також розуміння типів вокального дихання, знання різних форм вокальної музики (речитатив, арія, арієта, аріозо, пісня, романс), критеріїв якісного співу (точна інтонація, виразна дикція, дихання, фразування, артикуляції),

розуміння особливостей тембрового забарвлення кожного з типів голосів. Співочий вдих і видих тісно пов'язані з фразуванням і художнім виконанням, тому так важливо концертмейстеру знати всі тонкощі вокального дихання, щоб «дихати» разом із співаком, відчувати запас дихання, вчасно зреагувати на фізичний і психологічний стан виконавця, обрати правильний темп, який поєднується, насамперед, з фізичними можливостями вокаліста. Контролю з боку концертмейстера підлягають й паузи, фермати, розділові знаки у вокальній партії, не врахування яких може призвести до змістовного безглуздя.

Робота з вокалістами вимагає вироблення у студентів так званого «вокального слуху», тобто уміння фіксувати різні параметри вокальної партії: манеру подачі звуку, ритмічні, артикуляційні, та інші аспекти вокального виконання. Успішність спільної музично-виконавської діяльності залежатиме також від єдності слухової уяви та слухової уваги концертмейстера і соліста. Увага піаніста повинна розподілятись на дві рівноправні лінії, оскільки необхідно утримувати контроль за якістю звуковидобування в фортепіанній партії та звуковеденням соліста. «Уявне представлення інтонації у концертмейстера має бути дуже міцним, щоб отримати значення непорушного критерію звуку співака при його помилках в інтонації», – справедливо відмічає В. Кононенко [19, с. 12].

Концертмейстерська робота піаніста над вокальним твором розпочинається з детального опрацювання партії фортепіано, де технічне опанування тексту є лише базовим етапом всієї роботи. Адже, фортепіанна партія часто відіграє суттєву роль у контрастних зіставленнях і діалогах, узагальнює, підсумовує, посилює виразність вокальної партії, а часом і доповнює загальний зміст твору в цілому [53].

Оскільки вокальна музика нерозривно пов'язана зі словом, із живою людською мовою, тому проникнення в коло образів поетичного тексту, в його інтонації є неодмінною умовою для повноцінного і усвідомленого акомпанування. Вокальну партію акомпаніатор повинен не тільки добре знати, але й глибоко відчувати. Добре акомпанують ті, кому вдається повністю злитися з виконавцем у його творчих намірах, коли те, що робить соліст, стає для акомпаніатора «своїм», особистим у всіх деталях [2]. «Піаніст зобов'язаний окрім своєї партії ще добре знати сольну партію: добре

акомпанувати він може лише тоді, коли його увага спрямована на соліста, коли він повторює «про себе» разом з ним кожен звук, кожне слово і ще краще – передчуває, заздалегідь передбачає те, що буде робити партнер. відчувати себе виконавцем сольної партії – необхідна умова в процесі роботи над твором зі співаком чи інструменталістом» [24, с. 67].

Після ретельного опрацювання партії акомпанементу розпочинається робота зі співаком. Під час репетиції доцільно зважати на такі моменти:

- наскільки виконання твору солістом відповідає уявленню про нього акомпаніатора;
- проаналізувати всі розбіжності та відхилення від тексту [53].

Процес опрацювання вокальних творів має містити в собі наступні види робіт:

1. Ознайомитися з назвою твору, автором музики та тексту. Вже за назвою можна визначити характер образу, форму, стиль тощо.
2. Визначити темп за метрономом.
3. Визначити ладотональний план твору, включаючи всі відхилення, модуляції.
4. Ознайомитися зі всіма авторськими ремарками, що стосуються виконання, характеру звучання, загального настрою. Звернути увагу на динамічні та агогічні параметри.
5. Ознайомитися з вокальною партією:
    - прочитати текст вірша;
    - проспівати його з мелодією, розставити цезури (дихання);
    - проспівати твір, акомпануючи собі.
6. Опрацьовуючи фортепіанну партію, звертати увагу на окремі деталі фактури (басова лінія, підголоски, контрапунктові проведення тощо), які мають особливо важливе значення для узгодженості темброво-регістрових і фактурних диференціацій обох партій. Басова лінія у мистецтві акомпанементу займає далеко не другорядну позицію. По відношенню до головного мелодичного голосу бас утворює «другу мелодію» (за визначенням А. Шонберга). Утворене двоголосся, яке в гармонії називається каркасне двоголосся, потребує особливої

уваги, та особливого звукового балансу для створення просторовості та збагачення тембру.

О. Кубанцева розподіляє етапи роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору у вигляді умовного алгоритму послідовних дій, розташованих за ступенем збільшення складності виконавських завдань:

- попереднє зорове прочитання нотного тексту; формування музично-слухових уявлень;
- початковий аналіз твору, програвання цілого – з обов'язковим суміщенням вокальної й фортепіанної партій;
- ознайомлення з даними про творчий шлях композитора, його стиль, жанри творчості, виявлення стилістичних особливостей твору;
- вивчення своєї партії та партії соліста, аналіз вокальних складнощів, відпрацювання на фортепіано епізодів з різними елементами труднощів;
- осягнення художнього образу твору, складання виконавсько-інтерпретаційного плану;
- правильне визначення темпу, підбір виражальних засобів, аналіз динамічних нюансів та створення загального динамічного плану;
- репетиційний процес в ансамблі з солістом, пропрацьовування та відшліфовування деталей.
- втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні музичного твору [21, с. 53].

В межах вивчення курсу «Концертмейстерський клас» (Основний музичний інструмент та Концертмейстерський клас») необхідно дотримуватися певної послідовності проходження навчального матеріалу, в основі якої – принцип поступового ускладнення фактури інструментального супроводу. Реалізацію цього принципу слід здійснювати відповідно до такої класифікації типів акомпанементів:

1. Акомпанемент «гармонічна підтримка» становить собою акордовий виклад з еквіритмічним рухом голосів, але мелодійною значущістю лише вокального голосу.

2. Акомпанемент «чергування баса й акорду» також є різновидом гомофонно-гармонічного викладу з акордовим акомпанементом. Цьому виду супроводу притаманна певна самостійність басової лінії.

3. Акомпанемент «акордова пульсація» визначається концентрацією експресії в гармонічних фактурних формулах, викладених переважно відносно дрібними тривалостями.

4. Акомпанемент «гармонічні фігурації» характеризується переважанням гітарних формул. Рівномірна пульсова основа викликає в слухачів образотворчі асоціації. Емоційно-образний зміст збагачується за рахунок темброво-колірних властивостей фону.

5. Акомпанемент мішаного типу – визначається взаємодією різних типів акомпанементу.

Безперечно, такий розподіл дуже умовний, тому що кожний вид акомпанементу несе в собі ритмічний фон, який, у свою чергу, може складатися з акордів. Частіше зустрічаються акомпанементи змішаного типу, які складаються з різних видів фактури. На початковому етапі оволодіння музично-педагогічним репертуаром краще обирати твори з фактурою певного типу, з тим, щоб студент міг сконцентрувати свою увагу на одному завданні. В подальшому, поступово, переходити до вивчення й до більш складних та різноманітних видів фактури. Процес формування умінь та навичок акомпанування в концертмейстерському класі має відбувається з урахуванням загальної музичної та спеціальної інструментальної підготовки кожного студента.

1.5. ГОЛОВНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Акомпанування солістам-інструменталістам теж має певну специфіку і передбачає обізнаність із характеристикою кожного музичного інструмента, особливостями звуковидобування, що допоможе точніше визначати свої дії та забезпечить формування процесів збалансованого виконання.

Зауважимо, що в інструментальному ансамблі повністю відсутній такий конкретний смисловий орієнтир як поетичний текст. Тому, за переконанням

О. Островської, спільний з солістом-інструменталістом пошук єдиних художньо-смислових координат передбачає наявність особливого взаєморозуміння, як вербального, в процесі репетицій і обговорення інтерпретації, так і музичного, в процесі виконання. В цьому випадку, дослідження механізмів концертмейстерської інтуїції, яка забезпечує злитність в ансамблі, виступає нагальною необхідністю [44, с. 41-47].

Комунікативний аспект музики набуває особливої значущості для діяльності концертмейстера в інструментальних класах, тому взаємодія являється її психологічним фундаментом, що підтверджує можливість використання психологічного підходу в дослідженнях даного виду діяльності, яка носить педагогічний характер, і в той же час є особливим видом фортепіанного виконавства [45, с. 45].

У процесі роботи з солістом-інструменталістом концертмейстерові не обійтись без уміння чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучання фортепіано з можливостями виконуючого соло інструменту і художнім задумом соліста. Так при акомпануванні скрипці сила звуку може бути більшою, ніж при акомпануванні альту або віолончелі. При акомпануванні духовим інструментам піаністу необхідно враховувати можливості апарату соліста, брати до уваги момент дихання при фразуванні. Також слід контролювати чистоту строю духового інструмента з урахуванням розігріву [30, с. 204].

Зазвичай, існує щонайменше два моменти в акомпанементі, контроль за якими забезпечує цілісність і завершеність виконання в ансамблі з будь-яким партнером – це темпоритм і динаміка. Динаміка звучання акомпануючої партії має перебувати у прямій залежності як від тембру інструмента соло, так і від фактурного викладу твору. Логічно вибудувана стратегія динамічного нюансування є запорукою збалансованого звучання фактури музичного твору. Сила та яскравість фортепіанного супроводу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом може бути більша, ніж при акомпануванні гобою, валторні, тубі.

Концертмейстеру слід знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів, позначення флажолетів, різних штрихів тощо. Для попереднього

ознайомлення з повною фактурою інструментального твору найбільш доцільним є спочатку програвання сольної партії у супроводі спрощеної фактури або гармонійної основи партії акомпанементу. «Для цього, – радить Є. Нікітська, – потрібно окремо програти партію акомпанементу й втілити її гармонічну основу шляхом зведення усіх звуків гармонічного фону до ряду акордів в їх простому викладі. При цьому випускаються не лише усі позагармонічні та колористичні звуки гармонічного фону, але й будь-які інші компоненти фортепіанної партії, як, наприклад, підголоски та інші поліфонічні утворення» [37, с. 53].

Зупинимося на особливостях роботи концертмейстера зі солістами-скрипалями. Спільне виконання з інструменталістами, насамперед, досягається шляхом логічного артикуляційного поєднання. У спільній грі слід зважати на технологічну сутність штрихів солюючого інструменту. У скрипалів штрихова техніка зумовлена різними способами ведення смичка по струні. Змінюючи швидкість та напрямок його руху, силу натиснення, місце та тривалість зіткнення зі струною, скрипаль суттєво може впливати на характер звуковидобування, тобто може змінювати як штрихи, так і динамічні відтінки. Смичковий штрих виконує декілька функцій: забезпечує динаміку та темброву визначеність звучання, метроритмічну структуру музичної інтонації.

Розглянемо групи смичкових штрихів:

- протяжні – son file (витриманий філіруваний звук), зв’язний штрих legato, роздільний штрих détaché (кожна нота звучить рівно, а переходи від однієї до другої – зміна напрямку смичка – майже непомітні для слуху, без пауз), portato;
- короткі – martelé та міцне staccato (уривисті штрихи, виконувані міцно притиснутим до струни смичком), pizzicato (щипком);
- кидкові – кидкове staccato, летюче staccato, stehende (зворотне staccato), кидкове арпеджіо;
- стрибаючі – spiccato, sautillé, барабанний штрих (тремоло), ricochet (saltando), стрибаюче арпеджіо.

Окрім знання класифікації штрихів, концертмейстеру необхідно знати як підтримувати на фортепіано кожен штрих струнно-смичкових інструментів для

досягнення узгодженості звучання в обох партіях. Протяжні штрихи (зв'язні чи роздільні) на фортепіано підтримуються за рахунок втримування попередньої ноти до взяття наступної та м'якого звуковидобування. Для тембрового забарвлення та покращення наспівності мелодії доцільним стане контрольоване використання педалі, яке сприятиме досягненню чіткого, виразного звучання струнно-смичкових інструментів на legato.

Штрих Détaché, не має свого графічного спеціального позначення. Зазвичай, скрипалі ним користуються в місцях відсутності ліг. У фортепіано аналогічний штрих – non legato. Кожен звук добувається окремо, тобто з новою атакою та втримується до кінця (педаль не застосовують). Короткі штрихи (martelé, staccato, pizzicato) за своїм звучанням нетривалі, характеризуються роздільністю, та обов'язковим підкресленням кожного звука. Martelé – енергійний, уривистий штрих, який надає виконанню рішучості, чіткості (у грі на «p» та «pp» досягається особлива вишуканість), використовується у помірних темпах, а на фортепіано підтримується активним, яскравим Martellato. Martellato (франц. – молотити, карбувати) – кожен звук добувається твердим рухом смичка в різні сторони та його різкою зупинкою. На фортепіано цей штрих імітується за допомогою яскравого, підкресленого штриха martellato, або акцентованого staccato, що позначається знаком ▼, без використання педалі. Штрих staccato буває важким – використовується в епізодах повільного характеру та легким – застосовується у швидких темпах. «Важкий» різновид штриха підтримується штрихом staccato з підключенням м'язів кисті та передпліччя. «Легкий» різновид піаніст підтримує цупкими, пружними пальцями, які ніби відскакують від клавіатури (в момент звуковидобування роблять ледь помітний рух від клавіатури) кисть не включена, педаль не використовується. В епізодах на «***p***» можна грати витягнутими кінчиками пальців, які допоможуть зробити звук більш матовим, приглушеним; на «***f***» – підігнутими, що, відповідно, надасть звукові яскравості. У поєднанні з віолончеллю та контрабасом фортепіанне staccato буде вагомішим і підкресленішим. Акцентоване staccato, що позначається знаком ▼, передбачає відповідний супровід на фортепіано штрихом martellato.

Струнне pizzicato підтримується легким, водночас чітким пальцевим staccato з використанням лівої педалі. Spiccato, летюче staccato та ricochet одночасно належать до кидкових і стрибаючих штрихів і застосовуються, зазвичай, у швидких темпах. Ricochet (saltando) – штрих, коли звук видобувається за рахунок кидка смичка на струну, що підстрибує необхідну кількість разів. Ці штрихи підтримуються на фортепіано уривистим, трохи жорсткуватим staccato (в епізодах на «f»), та чітким, ніби летючим staccato (в епізодах на «p»), без педалі [30, с. 309-320].

Окремого розгляду потребує питання змістового навантаження ліг у скрипалів та піаністів. У піаністів – лігою позначаються кордони фраз та штрих, в той час, як у струнно-смичкових інструментів вона використовується виключно для позначення зміни руху смичка. Зазвичай, штрихові ліґи, наближені до фразувальних, а інколи і співпадають з ними. Однак, слід розрізняти твори, в яких автор не окреслює межі фраз в скрипковій партії з огляду на те, що в акомпануючій партії вона є, і твори, в яких автор свідомо проставляє різні ліги. «Якщо у деяких випадках рухи руки піаніста співпадають зі смичковими штрихами, то в інших випадках вони можуть не лише відрізнятися, а й протистояти їм так, як звучання та техніка у фортепіано і смичкових інструментів не подібні між собою» [30, с. 319].

Розкриваючи особливості роботи акомпаніатора з солістами на струнно-смичкових інструментах, заслуговує на увагу такий важливий аспект, як питання синхронного виконання прикрас, оскільки існують різні варіанти їхнього трактування. Кожна трель, форшлаг, группетто, мордент потребує детального «розкодування» в плані протяжності, завершення, ритмічної структури тощо).

Щодо використання педалі піаністом-концертмейстером у спільному виконанні з інструменталістами, то знання стилю твору, допоможе віднайти відповідне застосування педалі, завдяки якої можна відтінити артикуляцію, ритм, багатство та різноманітність тембру будь-якого інструмента. Так, виконання камерно-інструментальних творів Й. С. Баха, не потребує використання педалі, або вона буде гранично аскетичною; у виконанні творів композиторів класичної доби педаль застосовується лише для забарвлення звука, або для покращення наспівності мелодії, доречна вона при

підкресленні ритмічних та інтонаційних акцентів, у широких інструментальних стрибках; у кантиленних частинах слід частіше підмінювати педаль; фігурації у рухливих частинах творів віденських класиків не доцільно заповнювати педаллю; а ось у творах романтиків не боятися насиченої педалі, однаково як і педальних нашарувань у виконанні музики імпресіоністів [30].

Зазвичай робота над музичними творами складається з наступних стадій:

- розбір музичного тору;
- його фрагментарне виконання;
- виконання музичного твору від початку до кінця (репетиційне), яке передує концертному.

Розпочинати спільну роботу зі скрипалем можна і на стадії розбору для вирішення різноманітних виконавських завдань. Якщо на стадії розучування твору скрипаль втрачає контроль над інтонацією (особливо у високих позиціях), піаніст може підіграти звуки мелодії, як це робиться у вокальних класах. Він може допомогти впоратися з незрозумілим ритмом, дублюючи на роялі сольну партію. Іноді соліст може не дотриматися або скоротити довгі ноти під час пауз у фортепіано. У цих випадках корисно буває заповнити паузу акордами [53].

Істотно впливають на ансамбль фактурні труднощі в партії скрипки, наприклад, виконання подвійних нот. Як правило, на їх озвучування витрачається більше музичного часу, і темп сповільнюється. Іноді солісту вигідно трохи прискорити темп (особливо якщо декілька нот припадає на один рух смичка). Все це повинен враховувати піаніст в акомпанементі. Ламані акорди – ще один приклад скрипкової фактури, що вимагає уваги концертмейстера. Якщо такі акорди чергуються з дрібними нотами, то піаністу слід почекати, доки соліст все як слід озвучить в акордах, дещо уповільнивши при цьому темп.

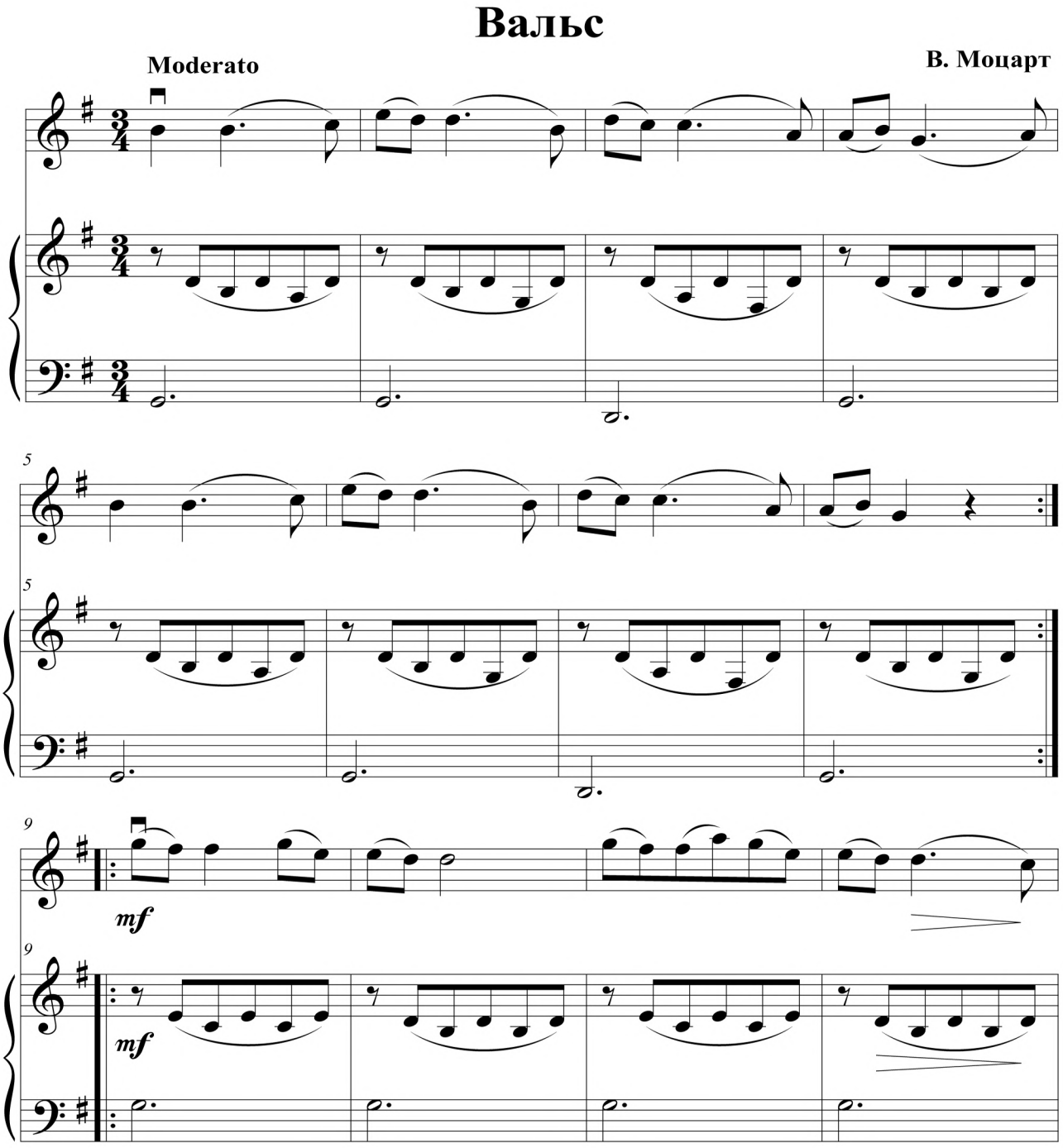
Таким чином, процес формування концертмейстерської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва залежить від рівня сформованості комплексу науково-методичних, психолого-педагогічних, музично-теоретичних і музично-виконавських знань, умінь і навичок, які в сукупності забезпечують ефективність його

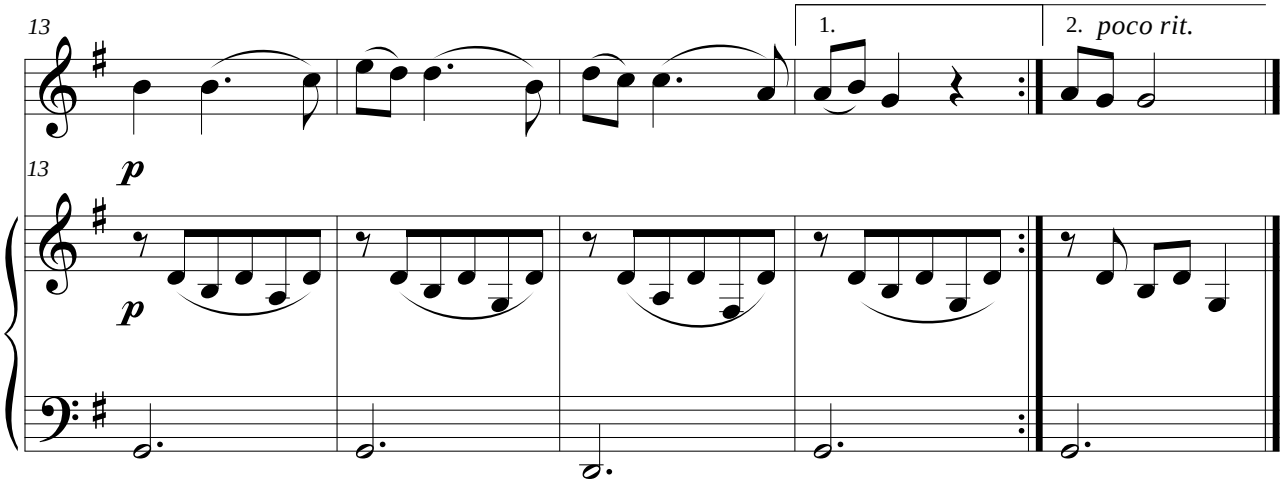
музично-педагогічної діяльності і допоможуть молодим музикантам в їх подальшому професійному становленні у цікавій сфері концертмейстерської діяльності.

Безперечно, що зазначений багатофункціональний комплекс майбутньої концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва потребує тривалої і систематичної професійної підготовки.

РЕПЕРТУАР ДЛЯ РОБОТИ
В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ

2.1. ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ У СУПРОВОДІ ФОРТЕПІАНО

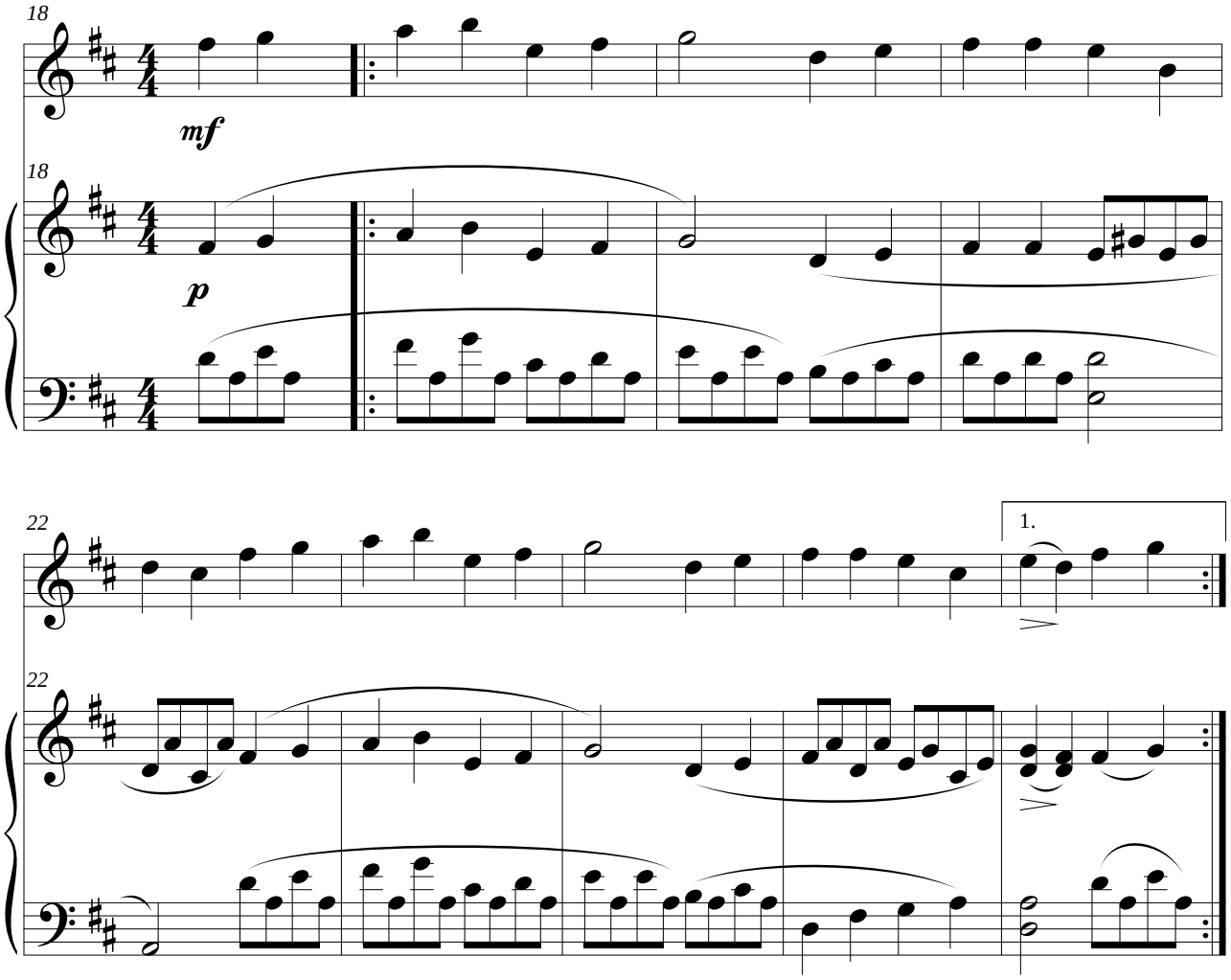


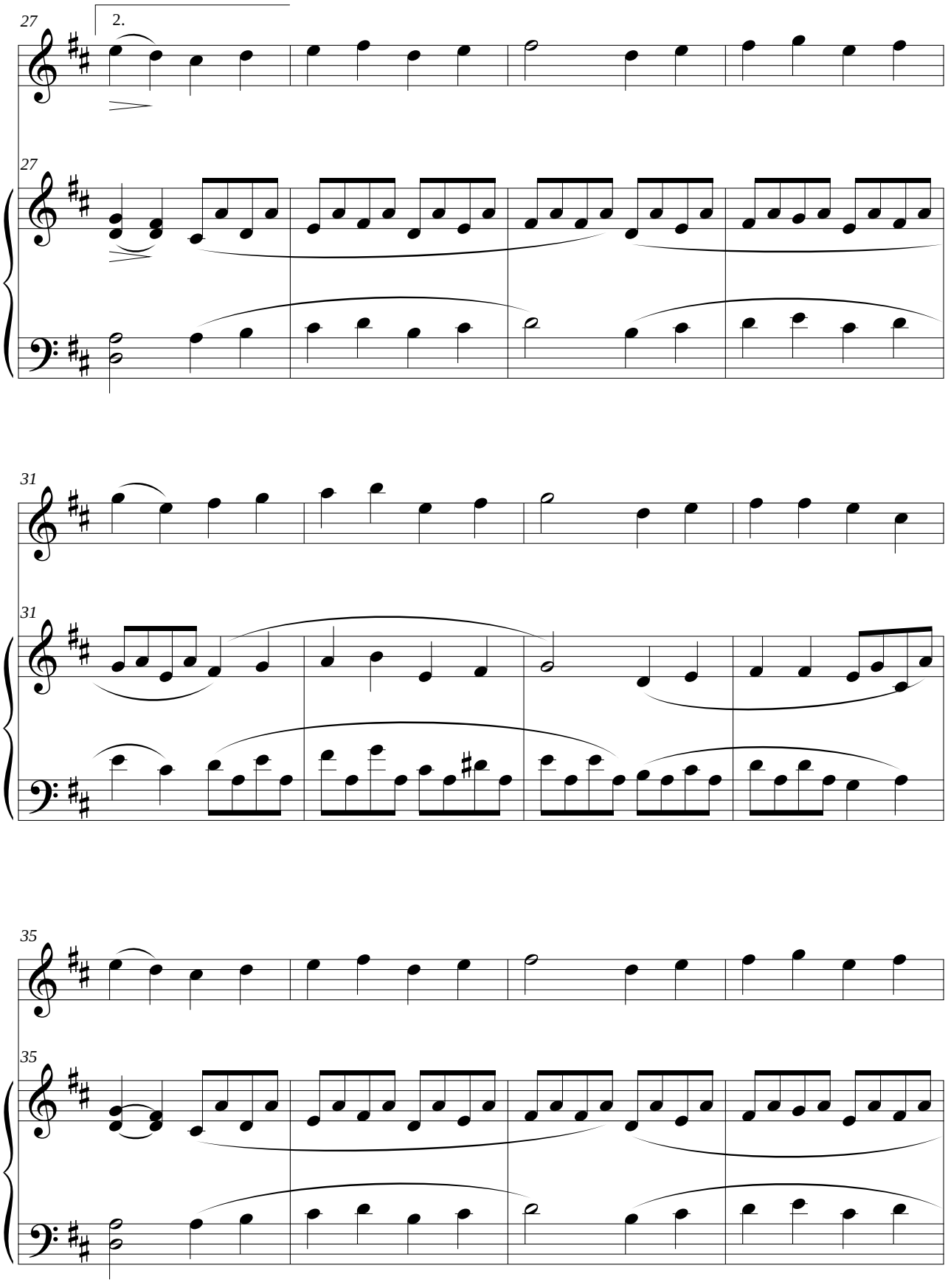


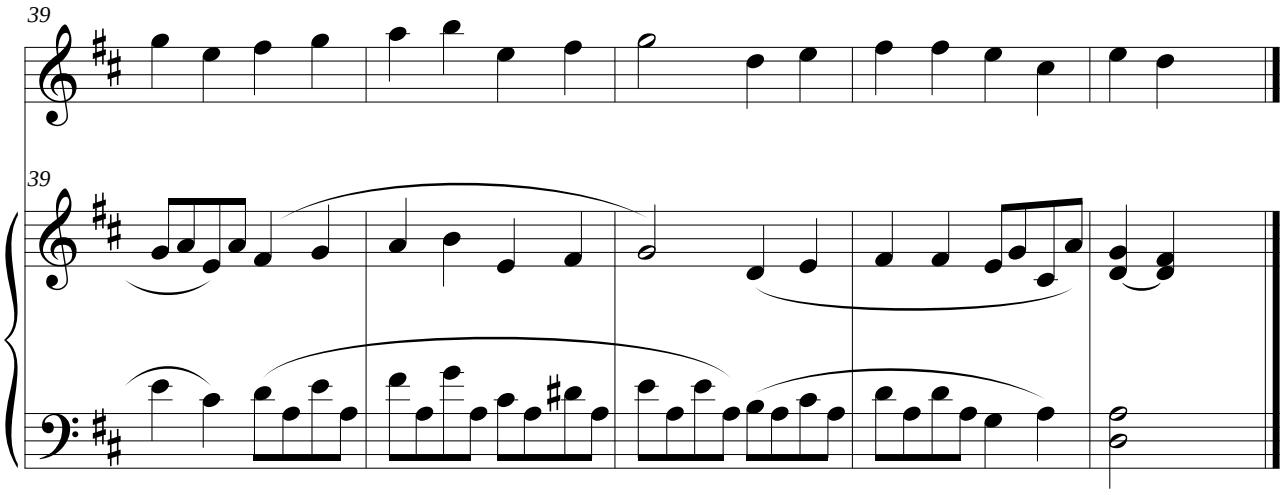
Маленька п'єса

Allegretto

Р. Шуман

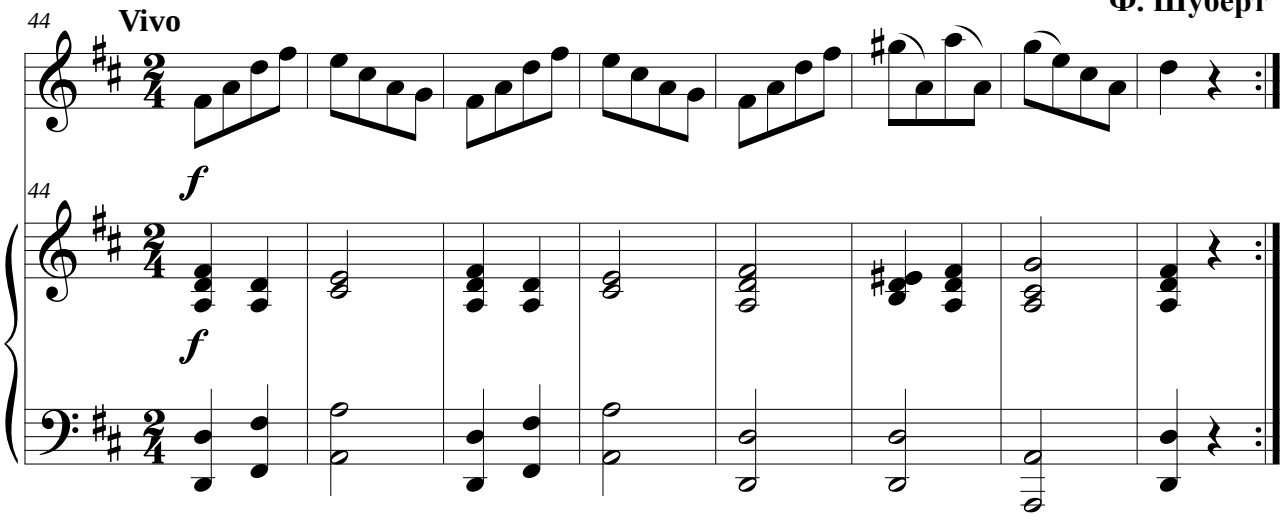


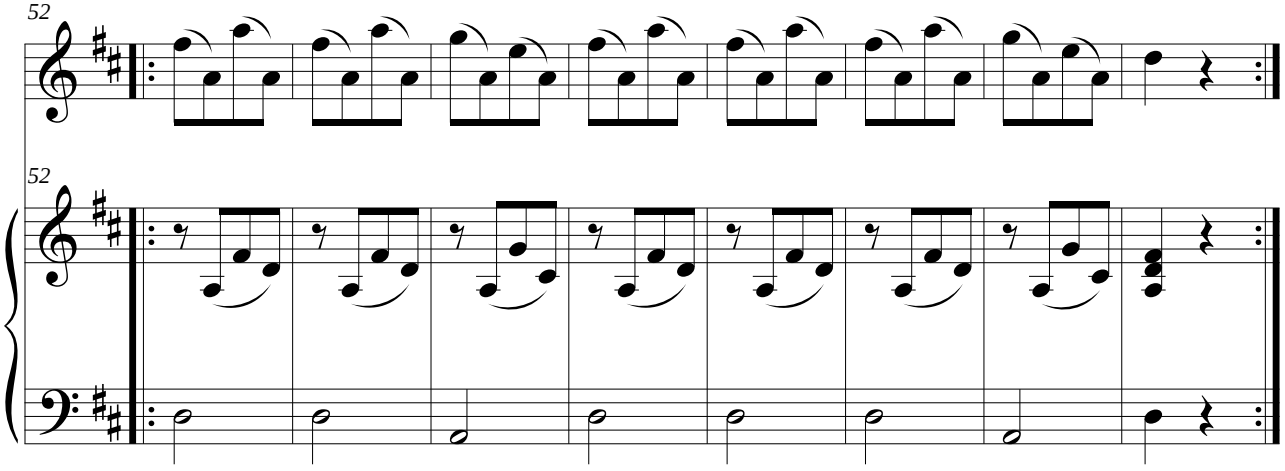

27
2.
27
31
31
35
35



Екосез

Ф. Шуберт

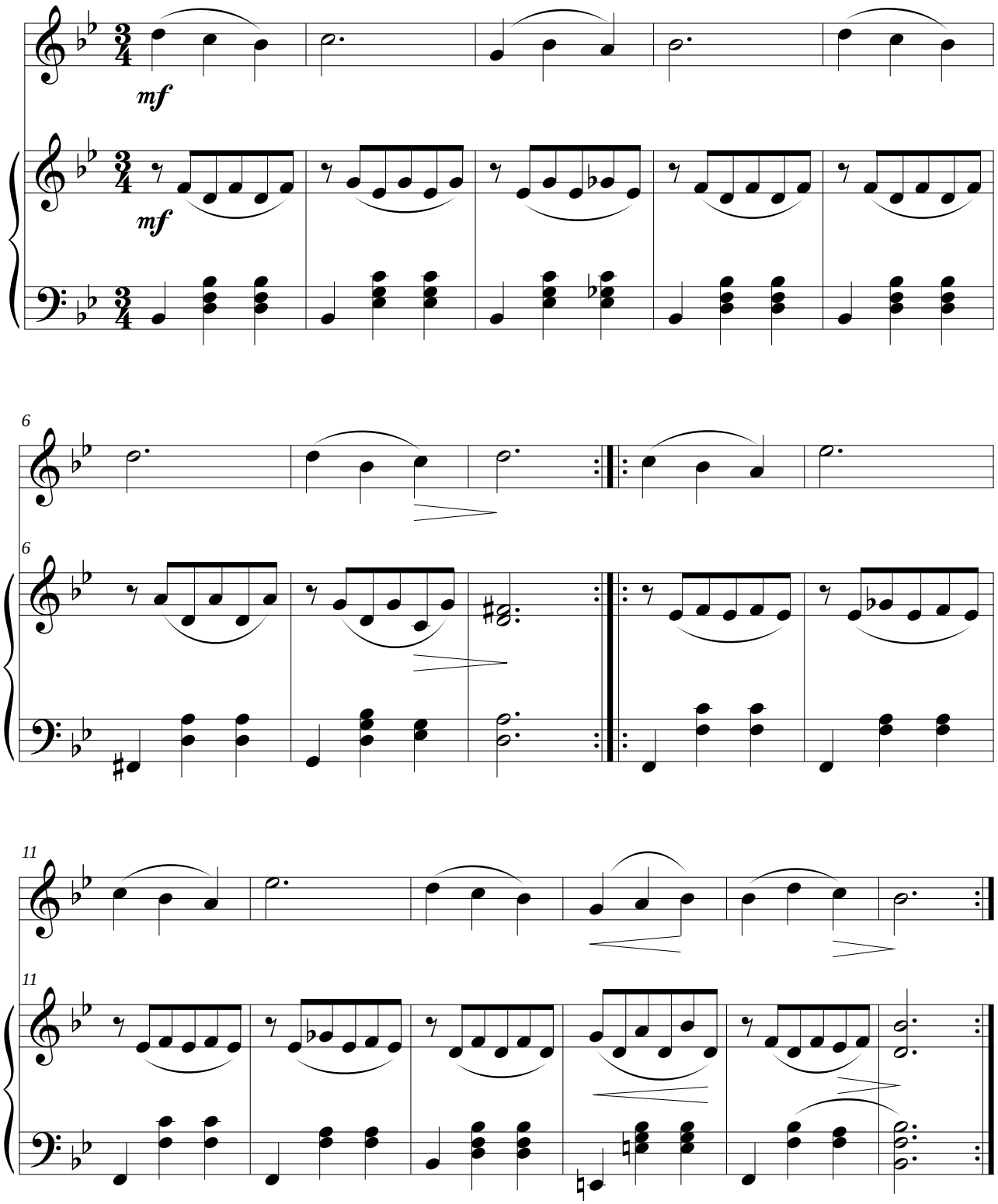




Вальс

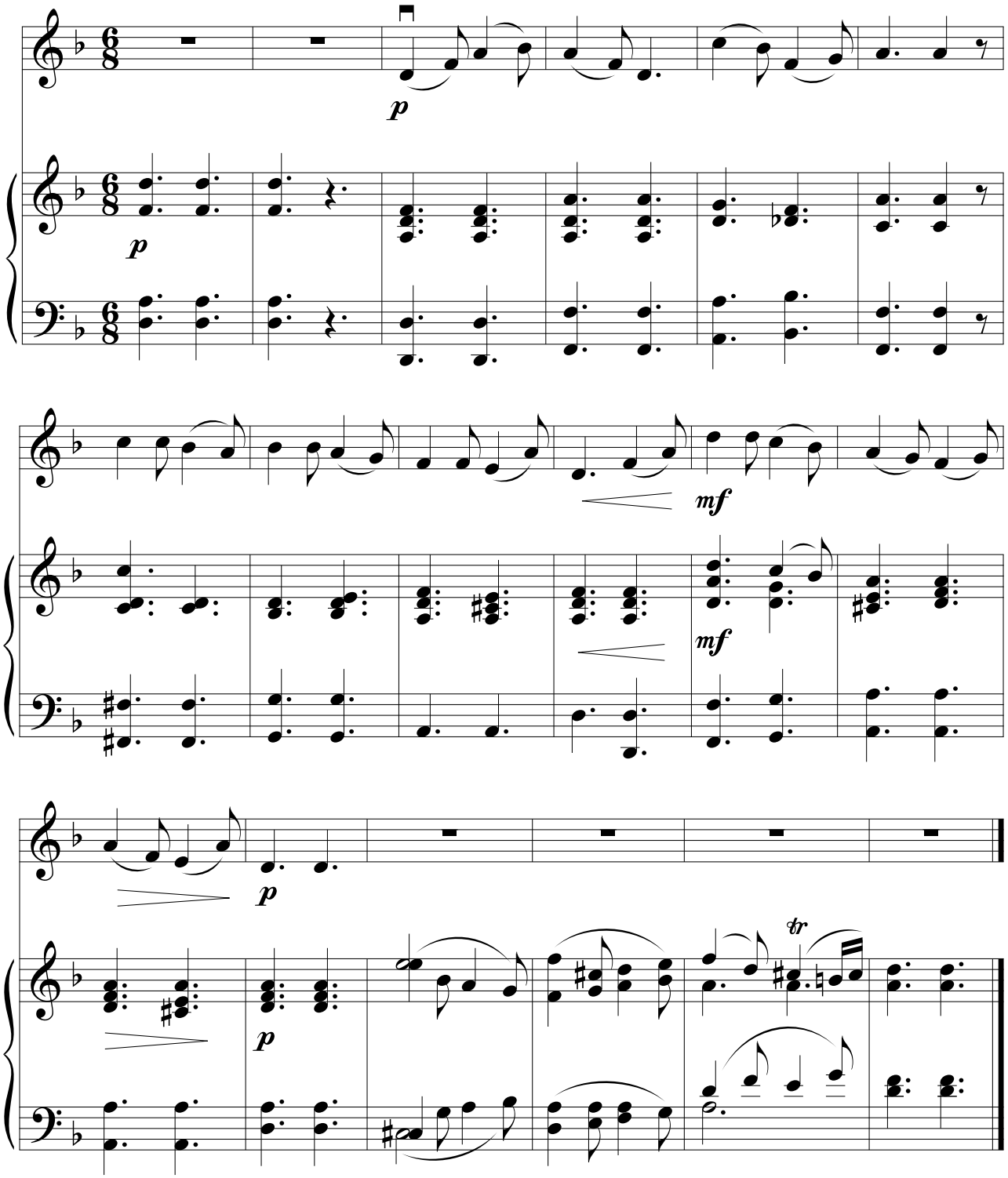
Allegretto

Ф. Шуберт



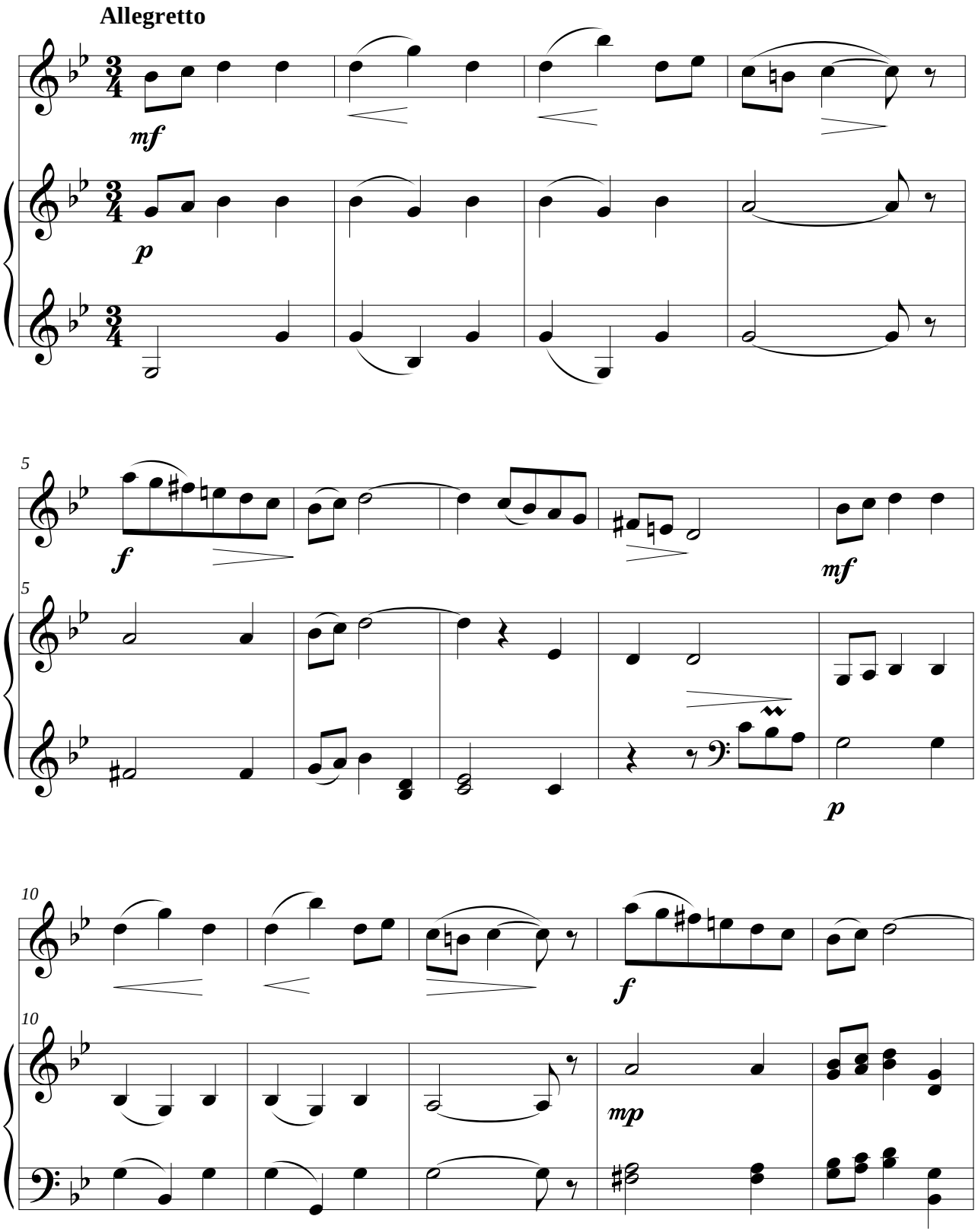
Соловейко

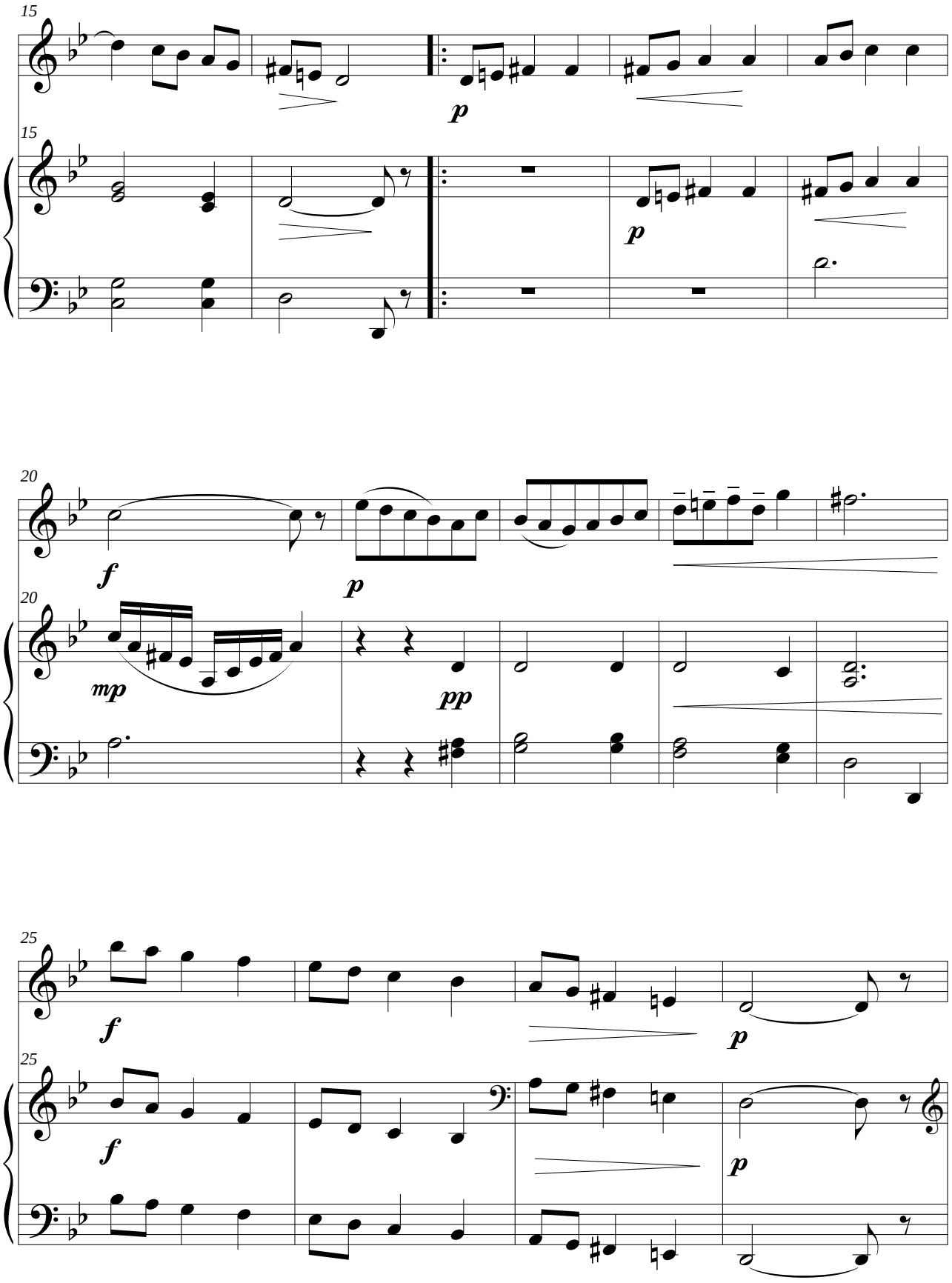
Andantino **М. Глінка**

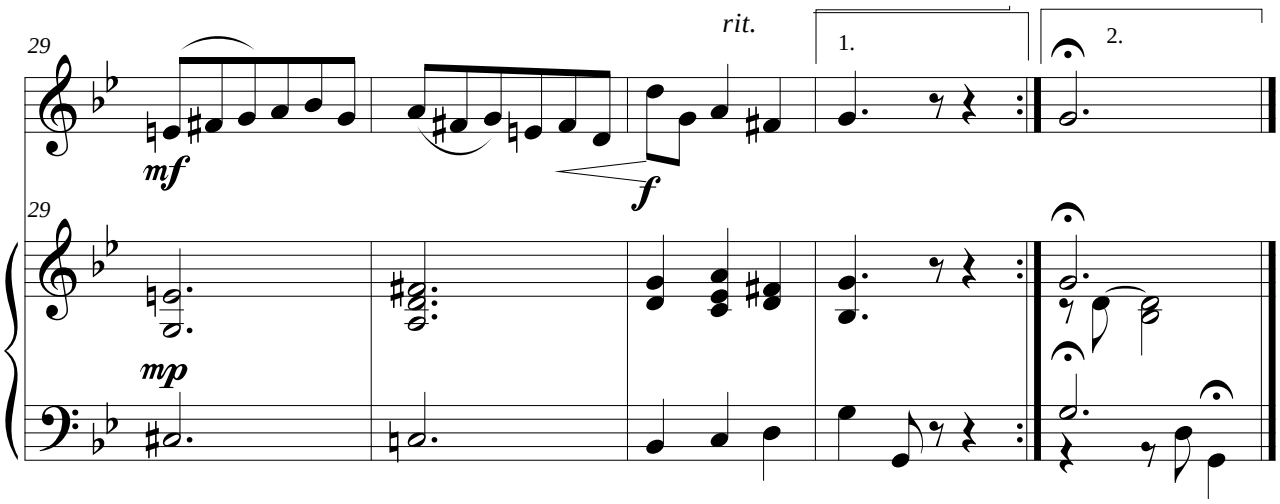


Менует

Ж. Рамо

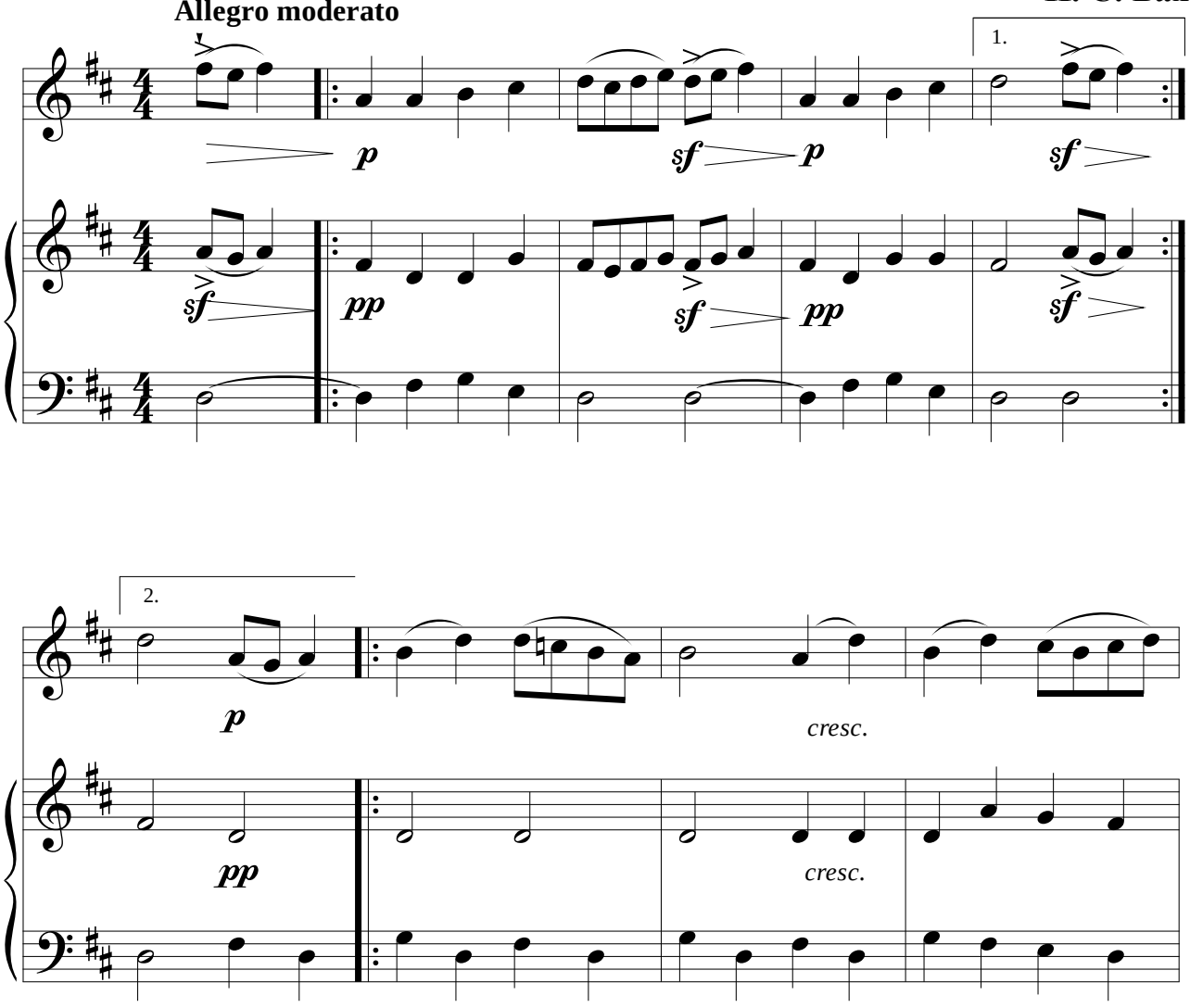


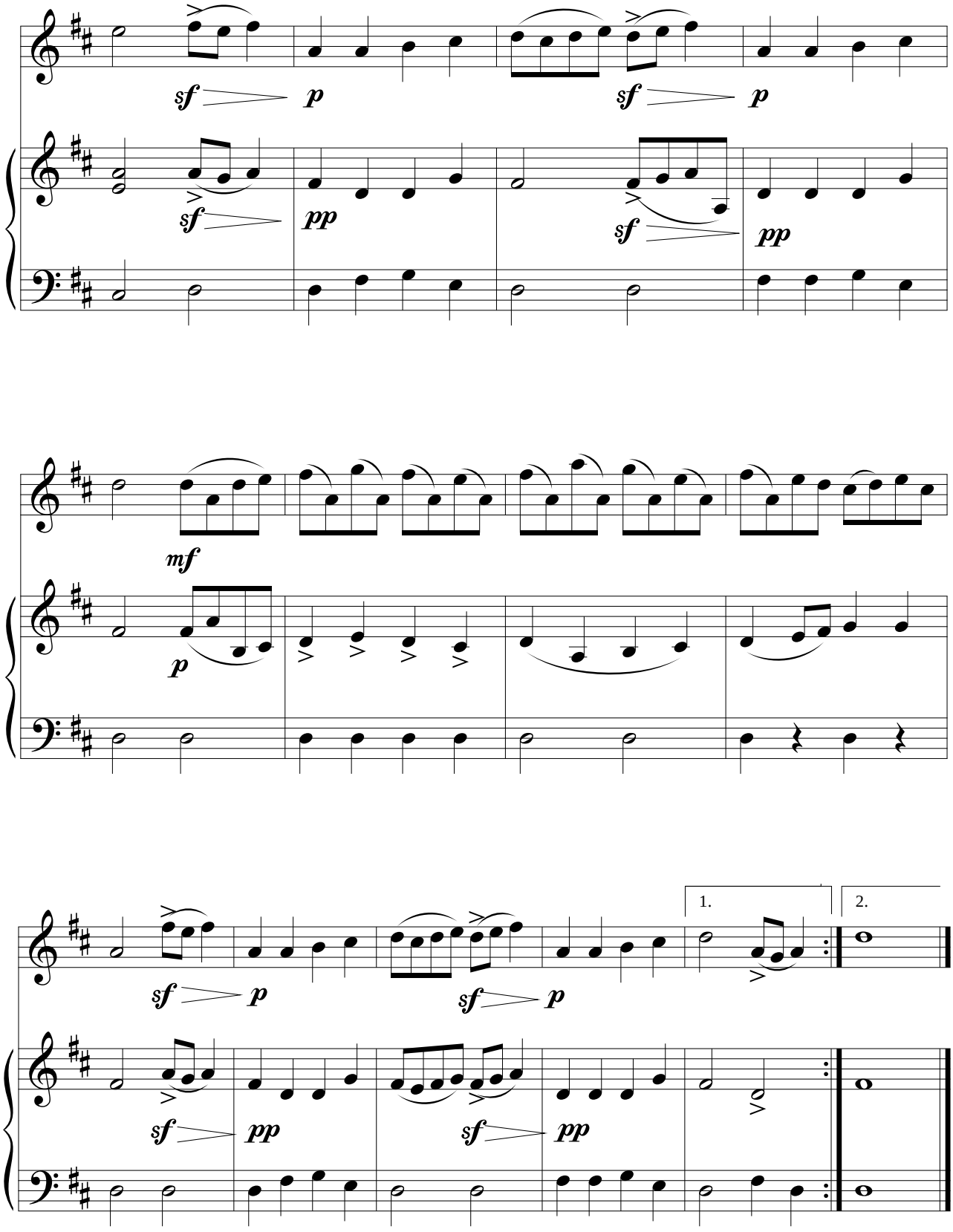

15
p
15
p
20
f
p
20
mp
pp
25
f
p
25
f
p


29
rit.
1.
2.
mf
f
29
mp

Гавот

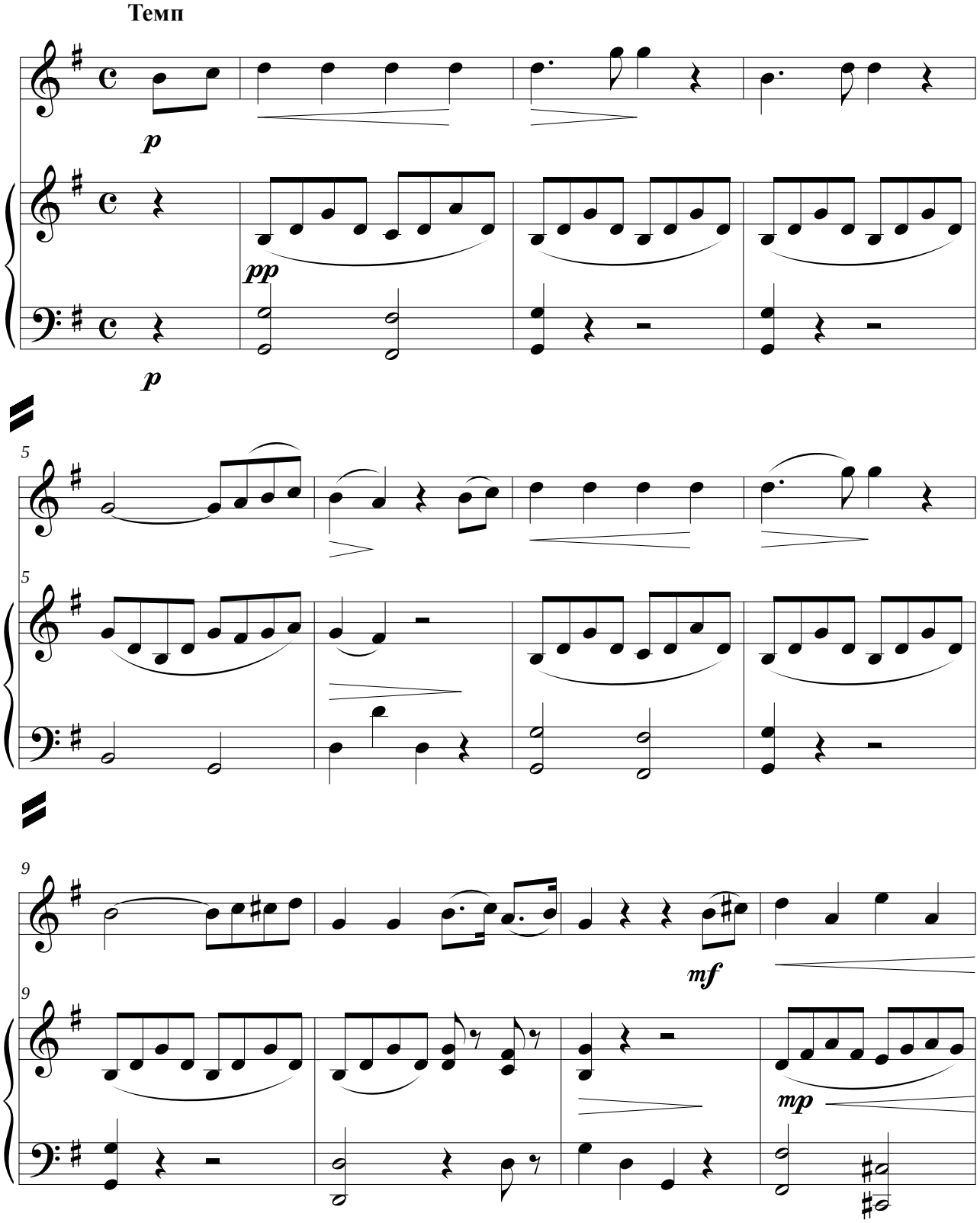
Й. С. Бах

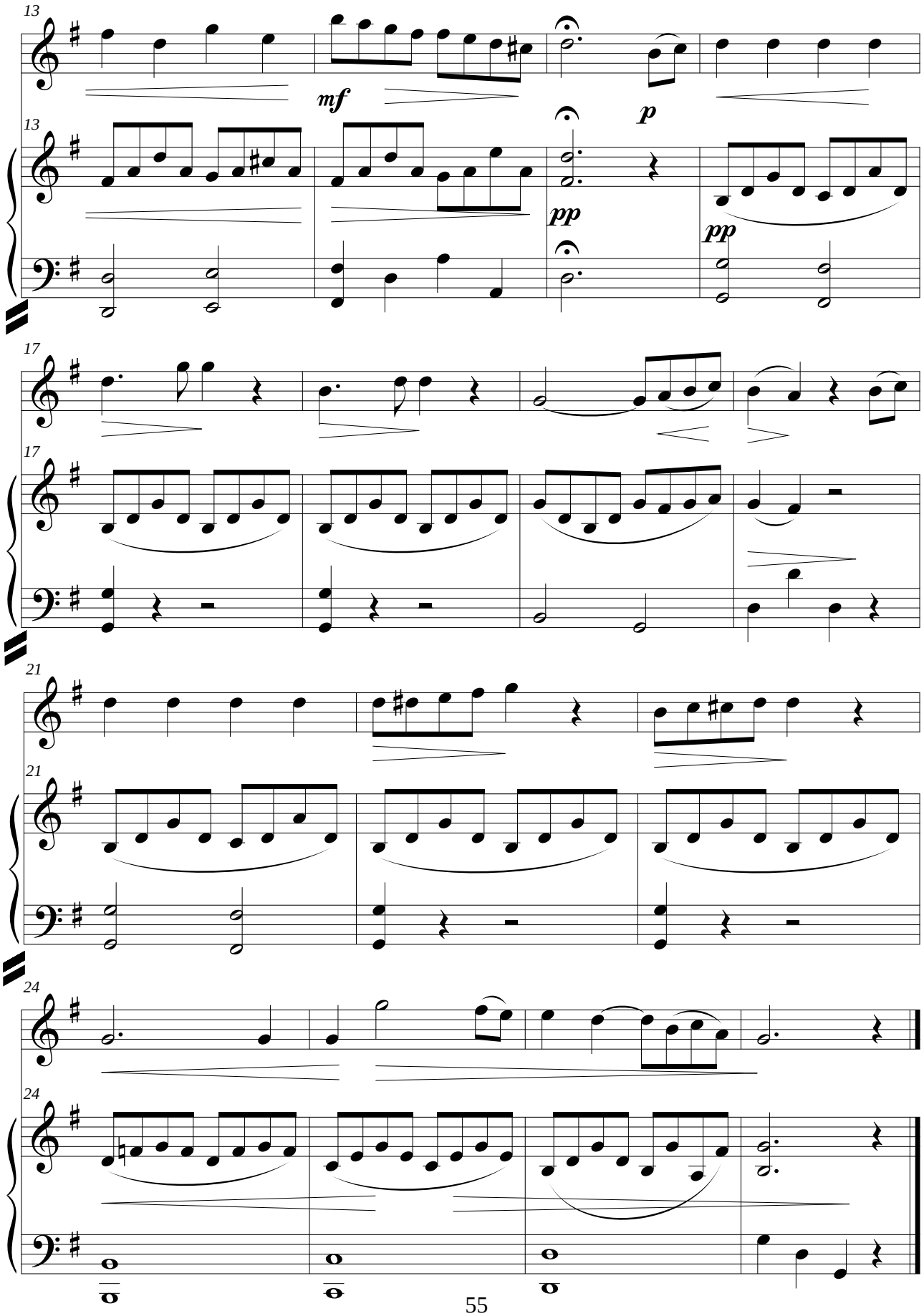

Allegro moderato
1.
p
sf
p
sf
sf
pp
sf
pp
sf
2.
p
cresc.
pp
cresc.


sf
p
sf
p
sf
pp
sf
pp
mf
p
1.
2.
sf
p
sf
p
sf
pp
sf
pp

Пісня пастушка

В. Моцарт

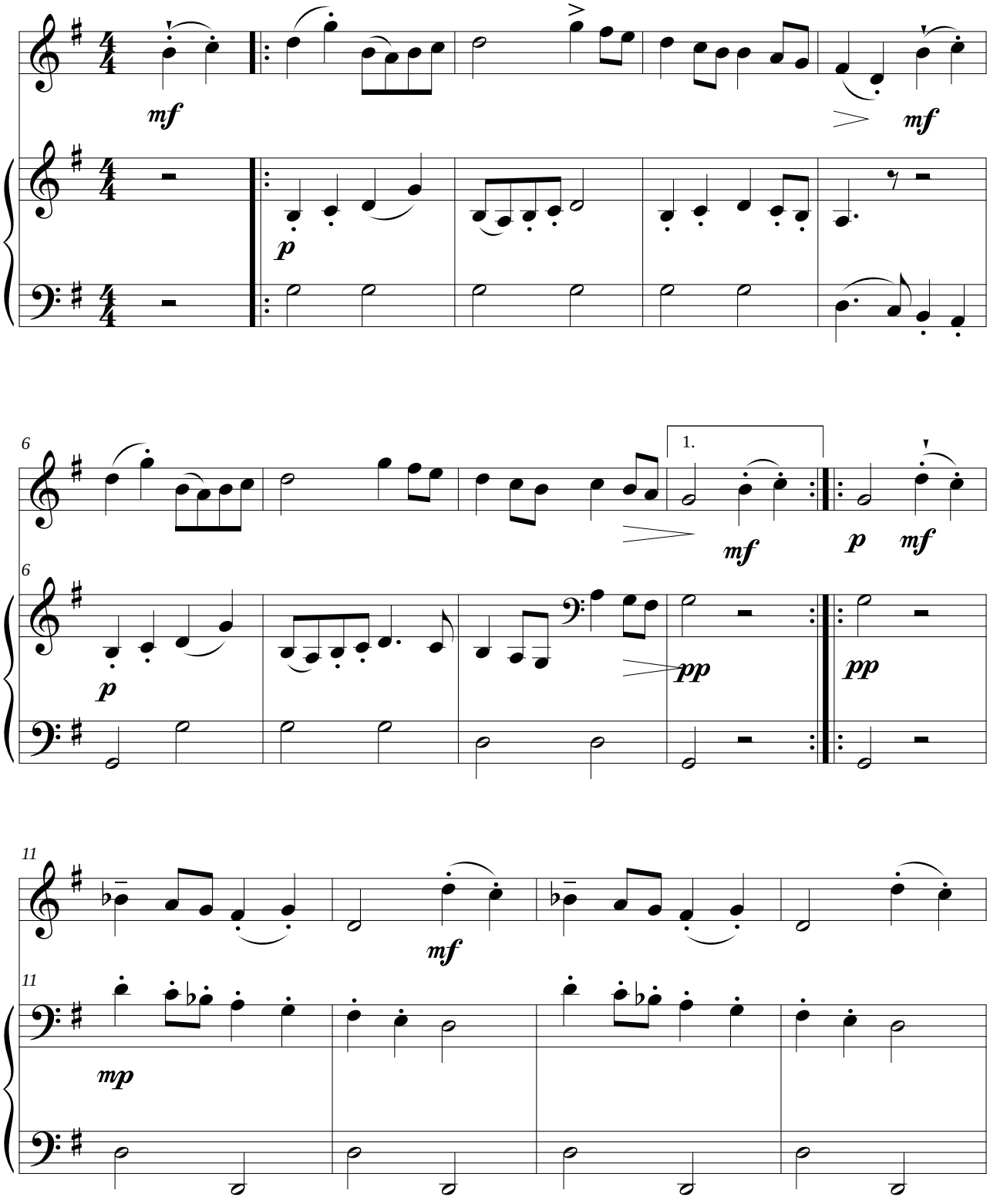


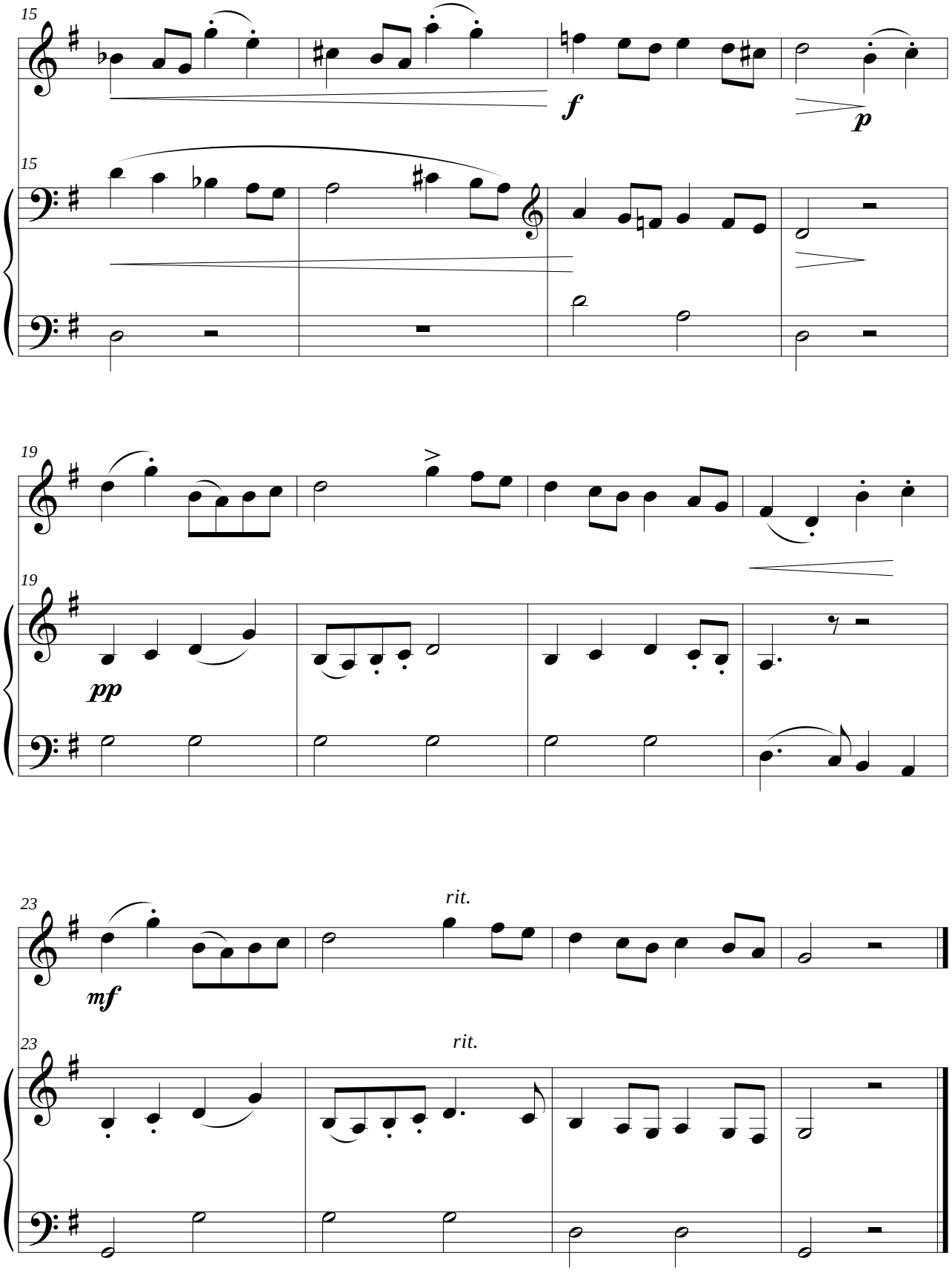

13
mf
p
13
pp
pp
17
17
21
21
24
24

Гавот

Дж. Мартіні

Темп

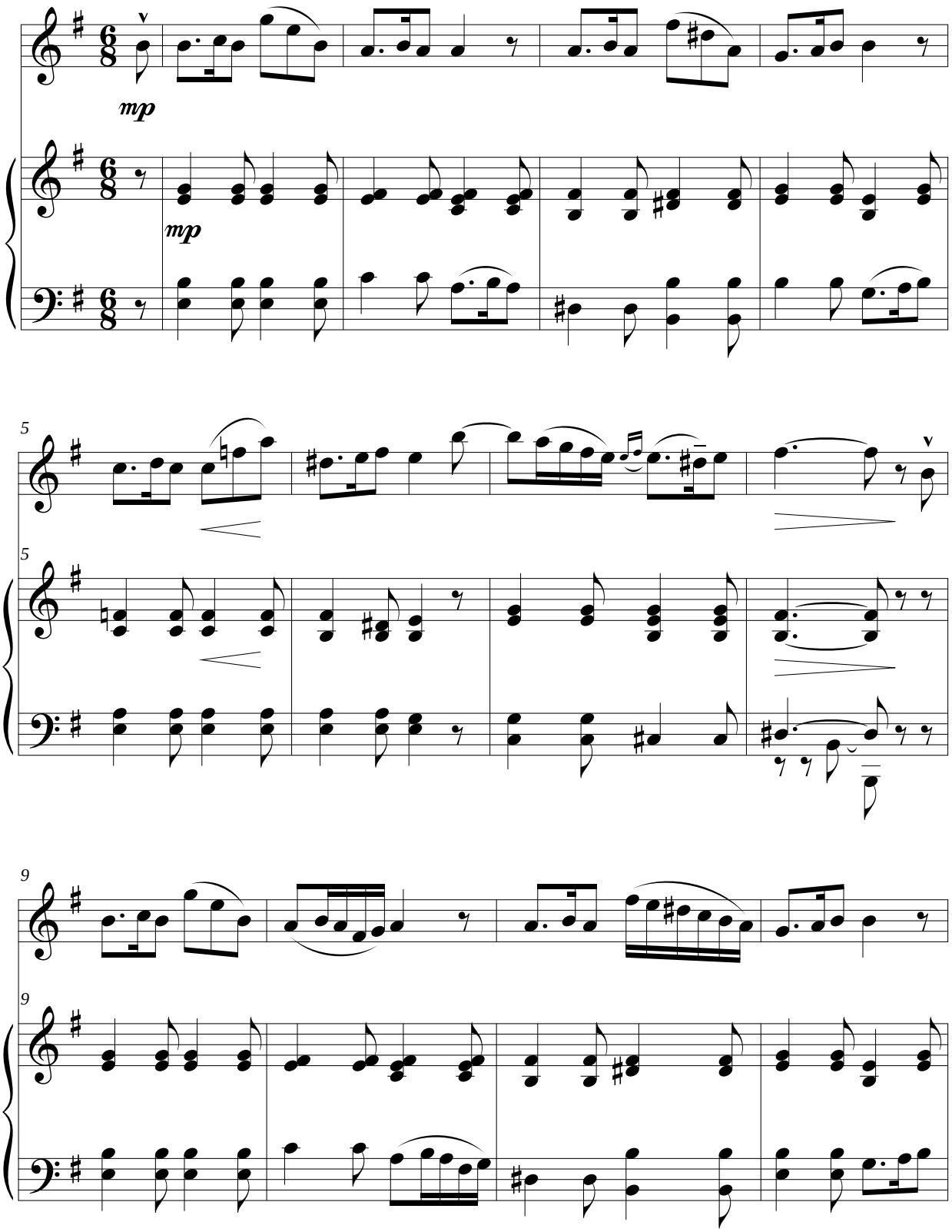


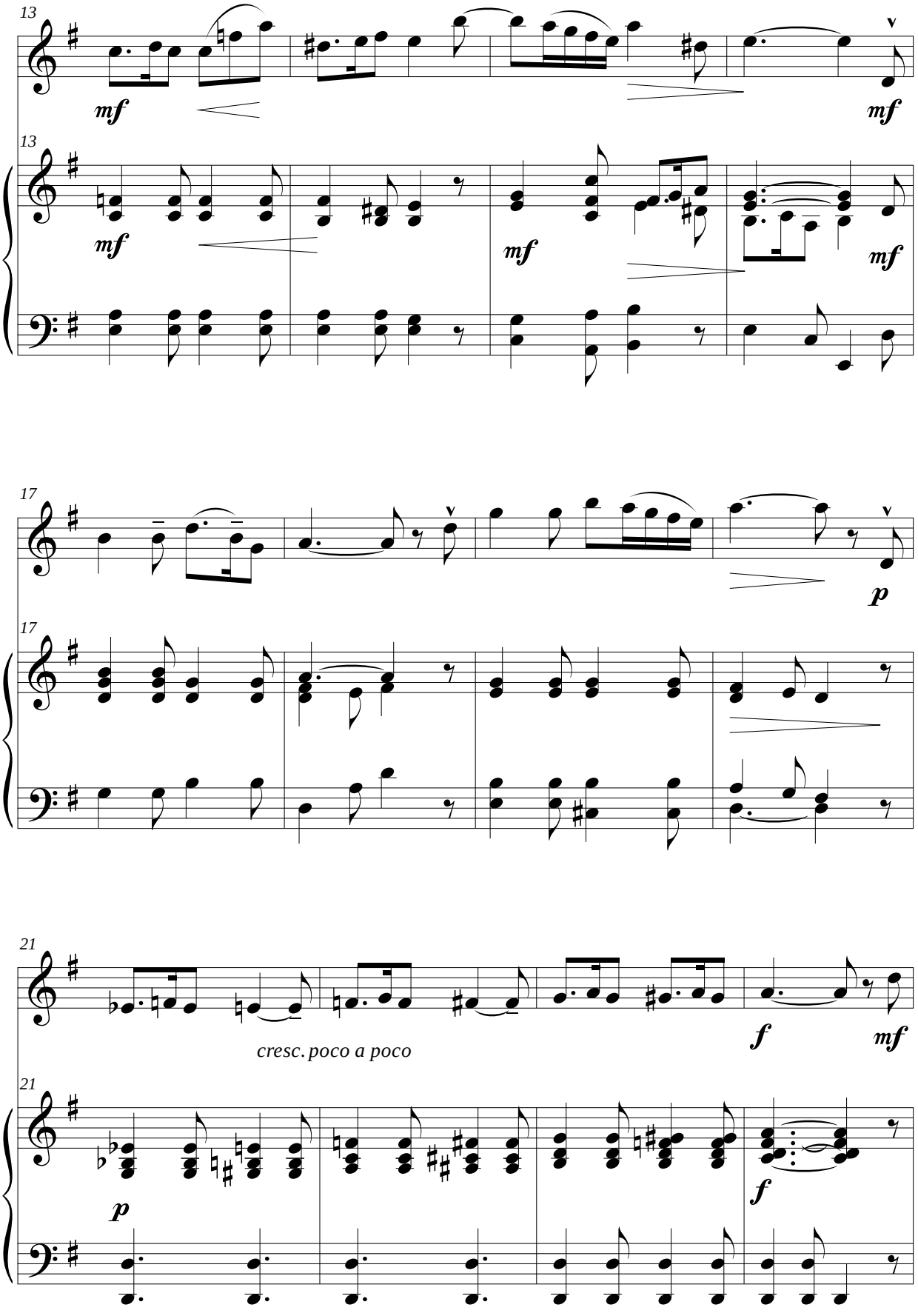

15
f
p
15
19
pp
19
23
rit.
mf
23
rit.

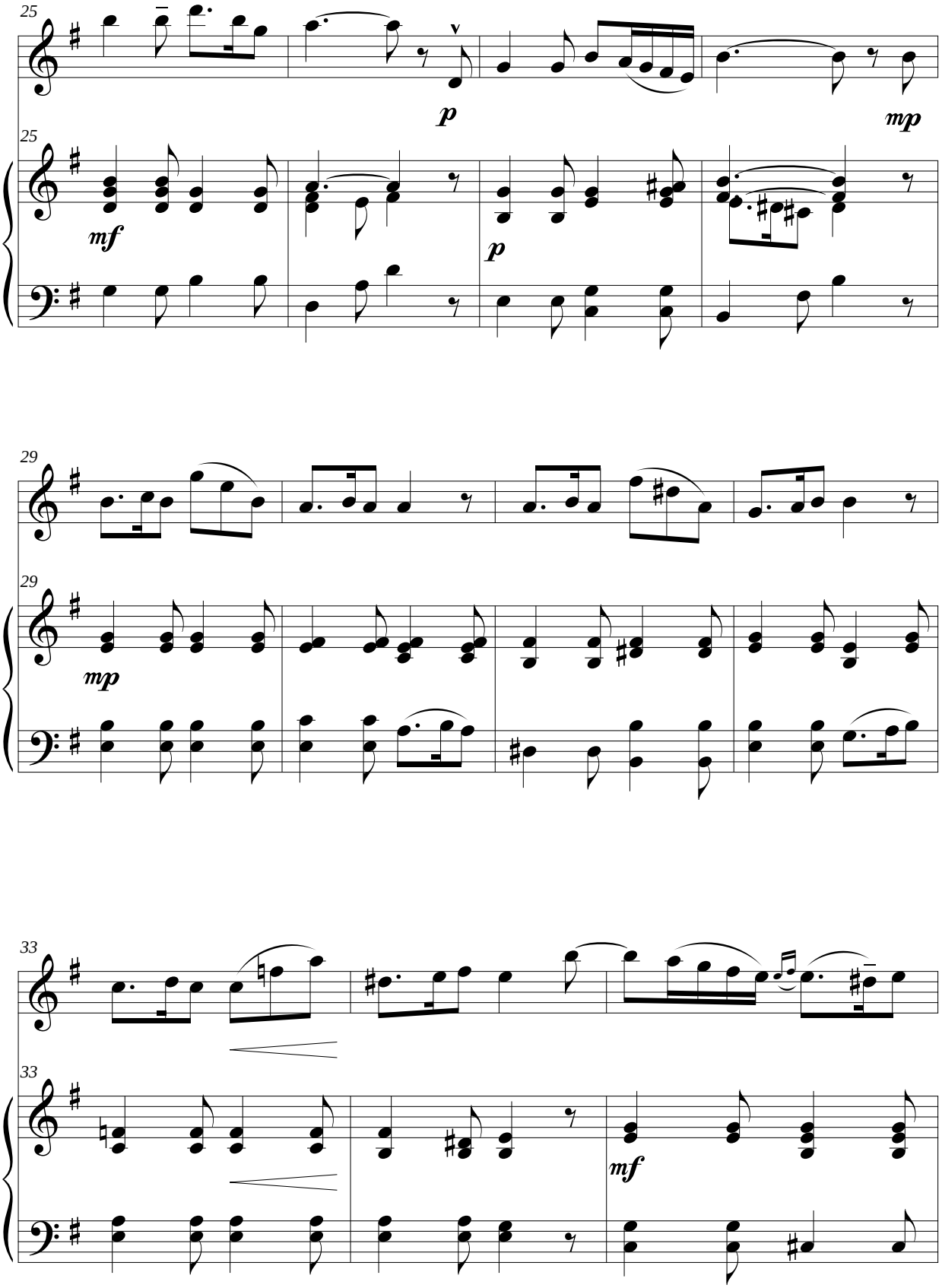
Сициліана

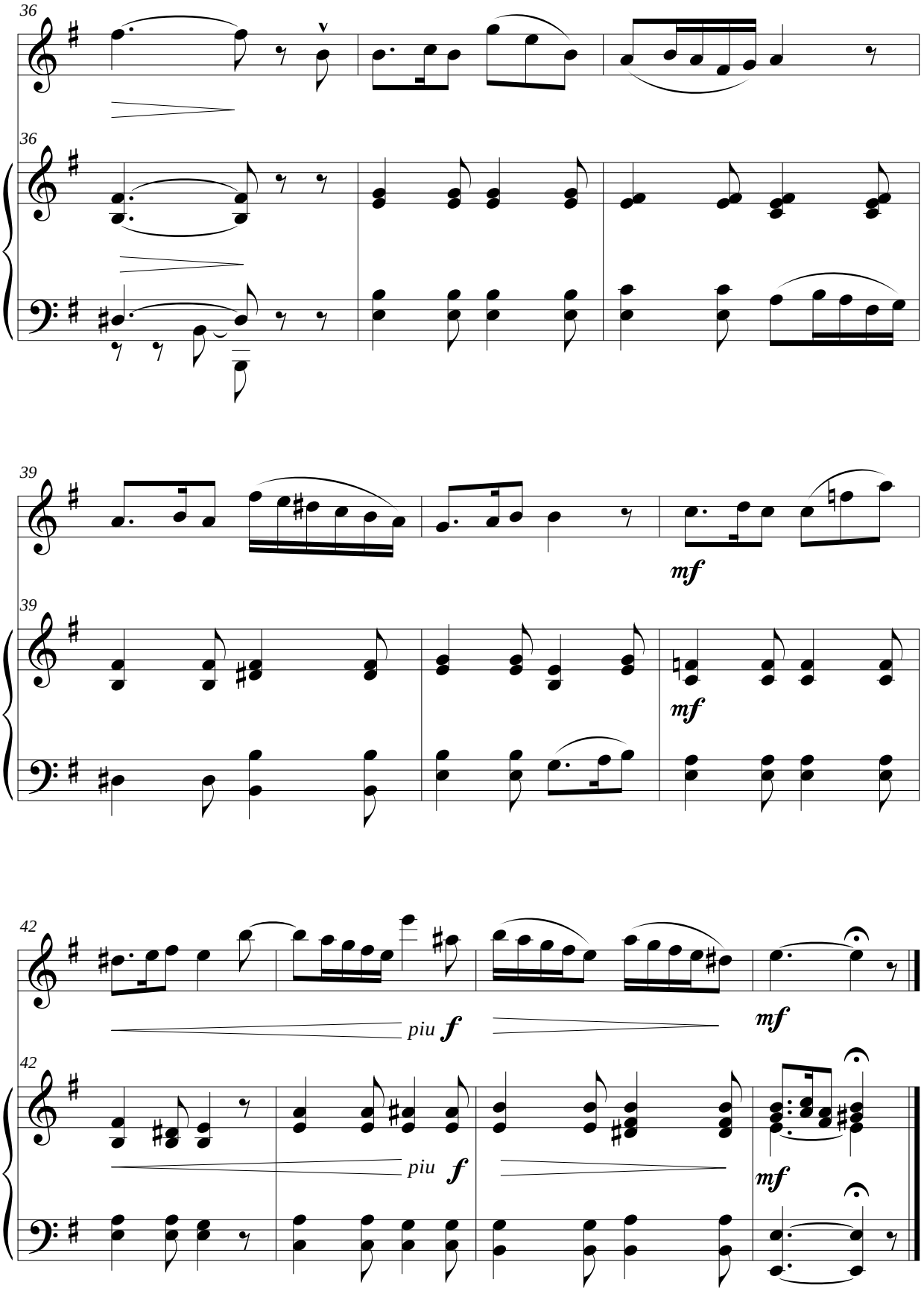
Дж. Перголезі
(1710-1736)

Andantino



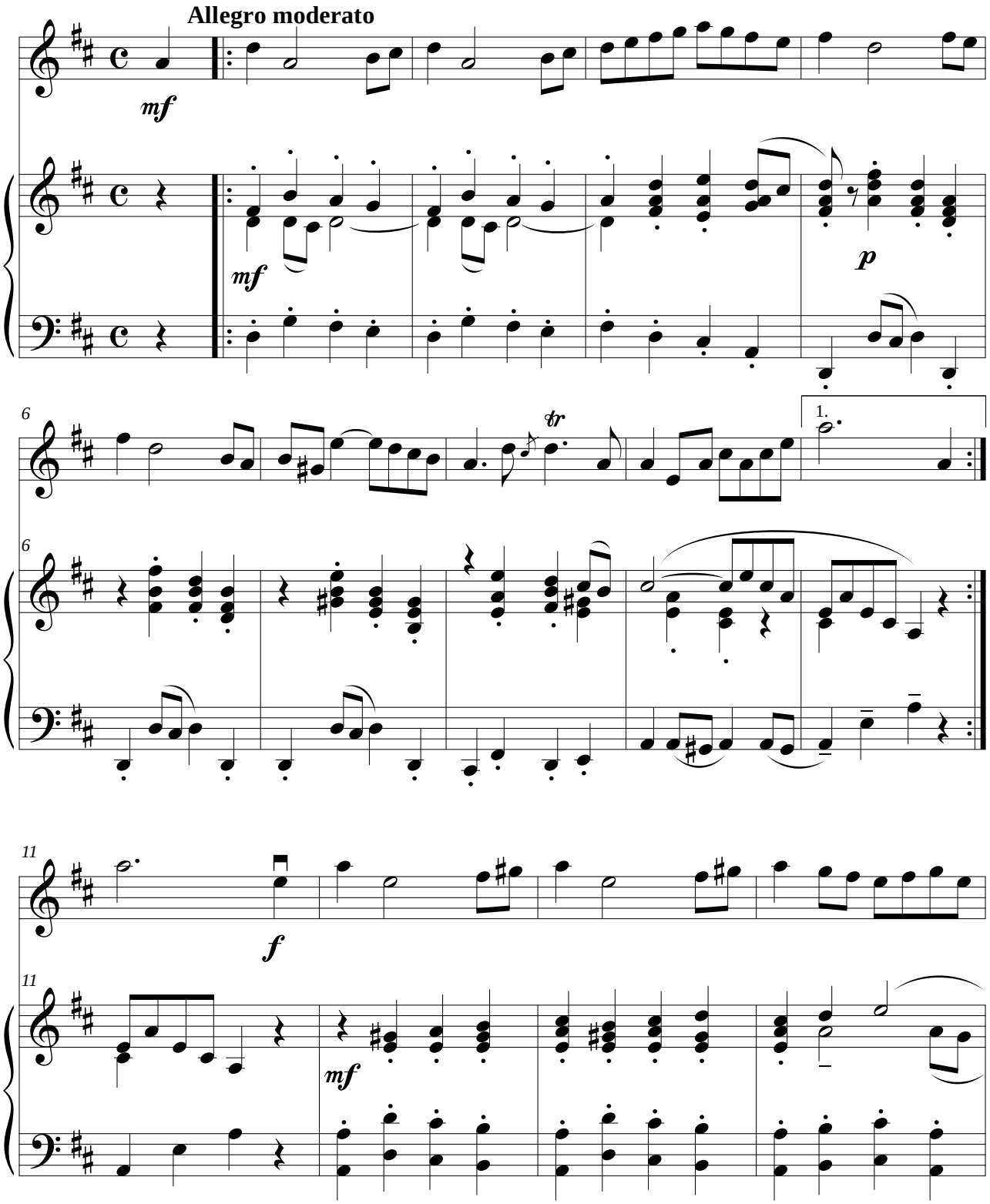

13
mf
mf
13
mf
mf
mf
17
p
17
21
cresc. poco a poco
f
mf
21
p
f

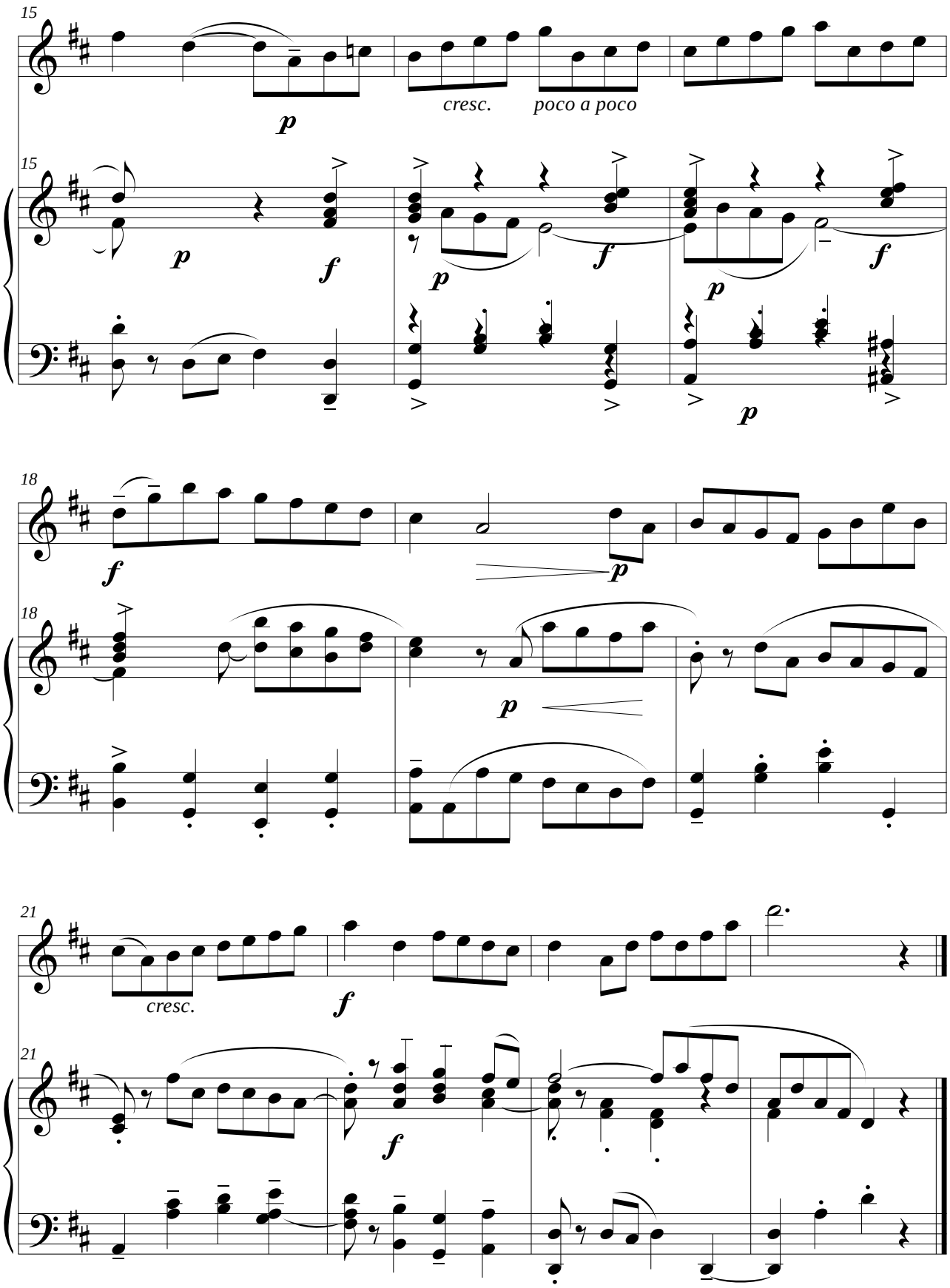

25
p
mp
25
mf
p
29
mp
29
33
33
mf


36
36
39
39
mf
mf
42
42
piu f
piu f
mf
mf

Марш

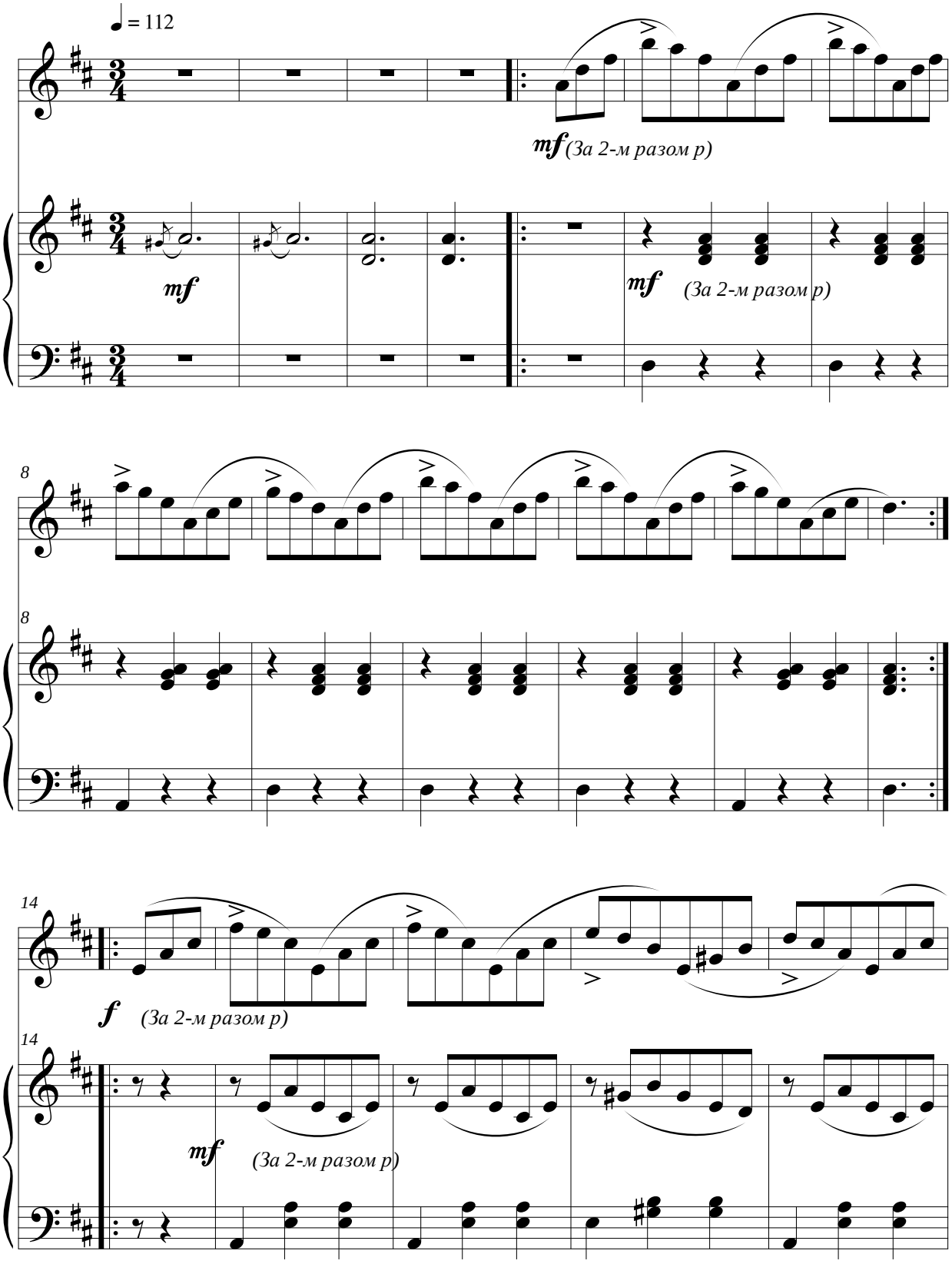
І. С. Бах

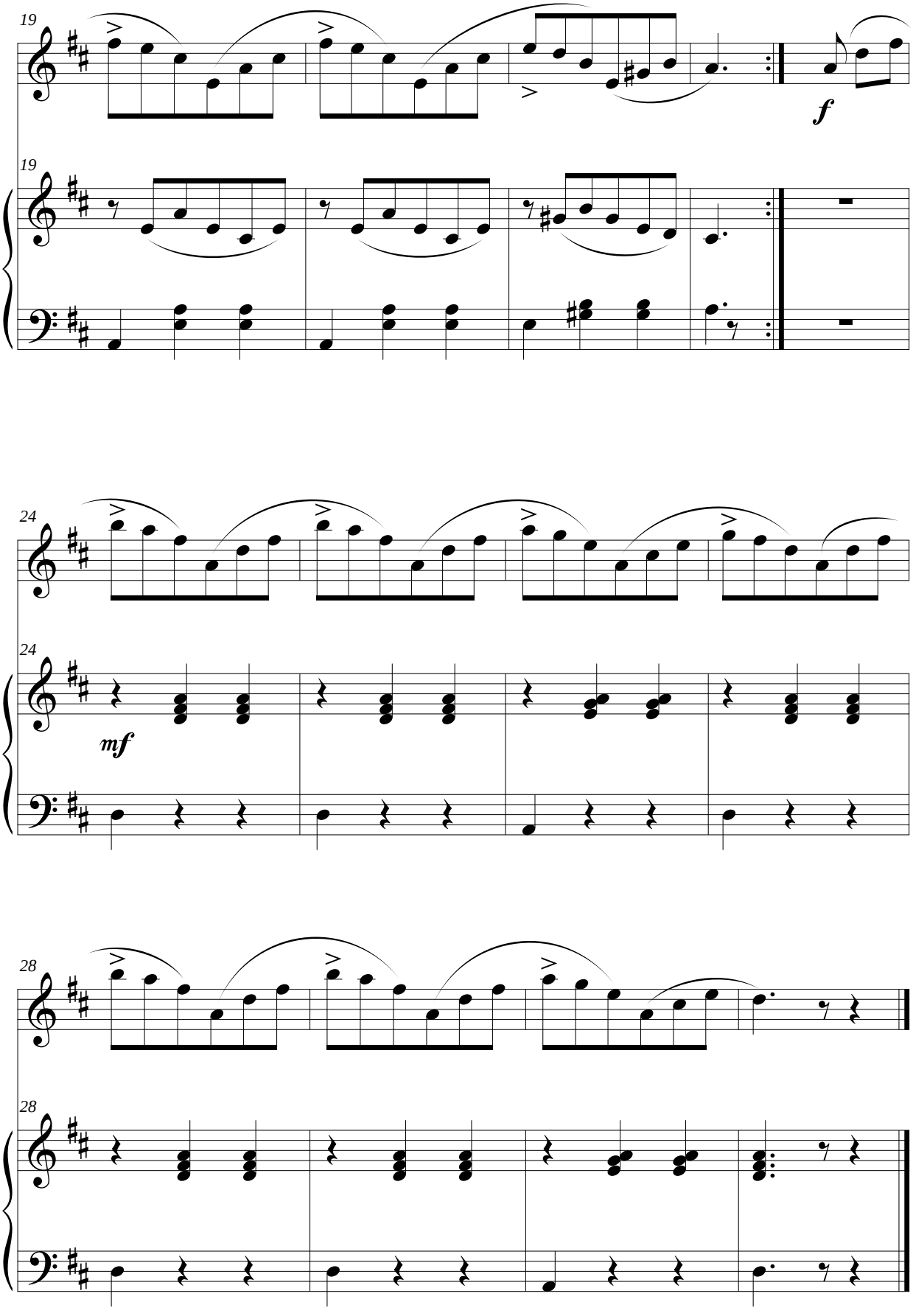



15
cresc.
poco a poco
18
21
cresc.

Вальс

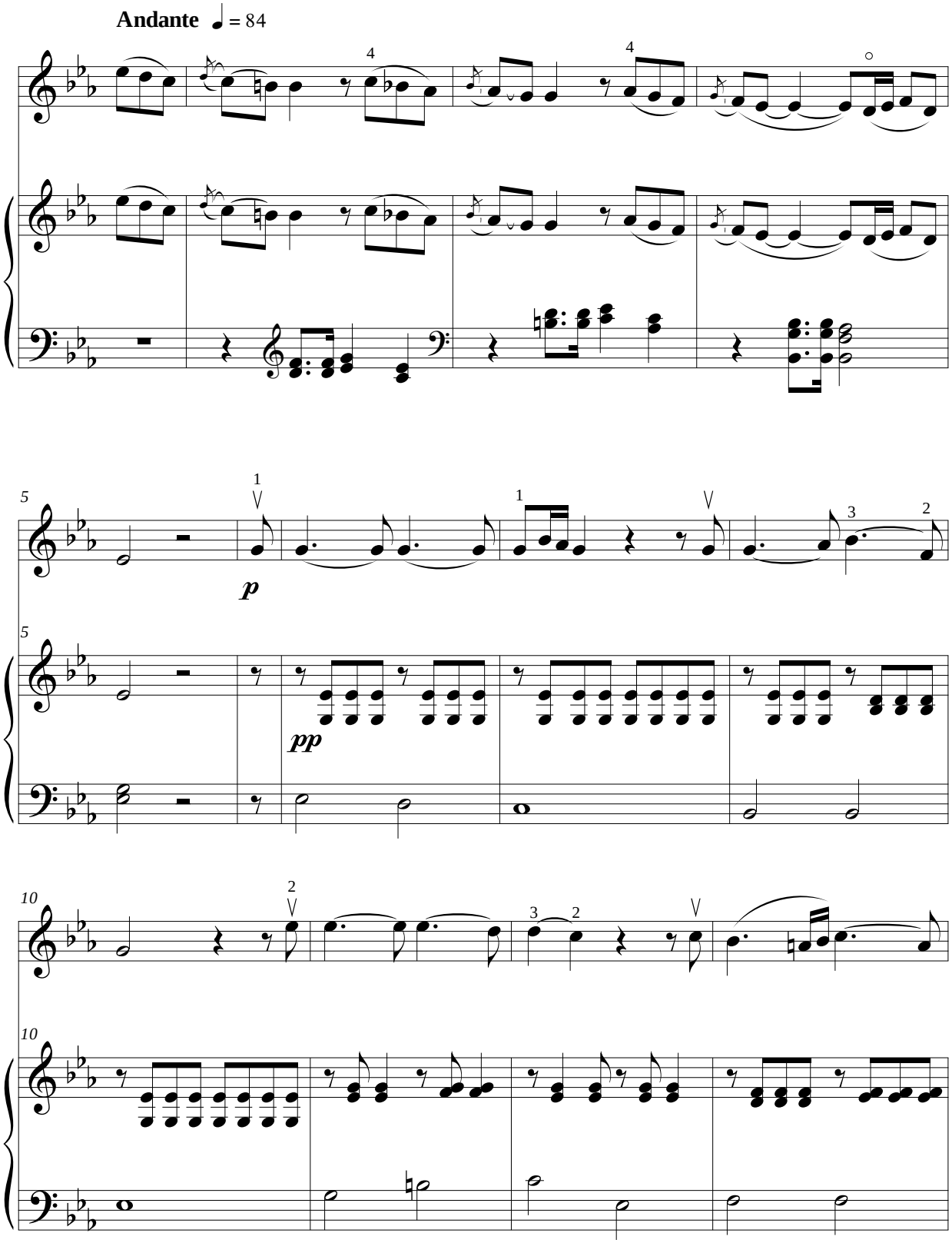
К. Вебер

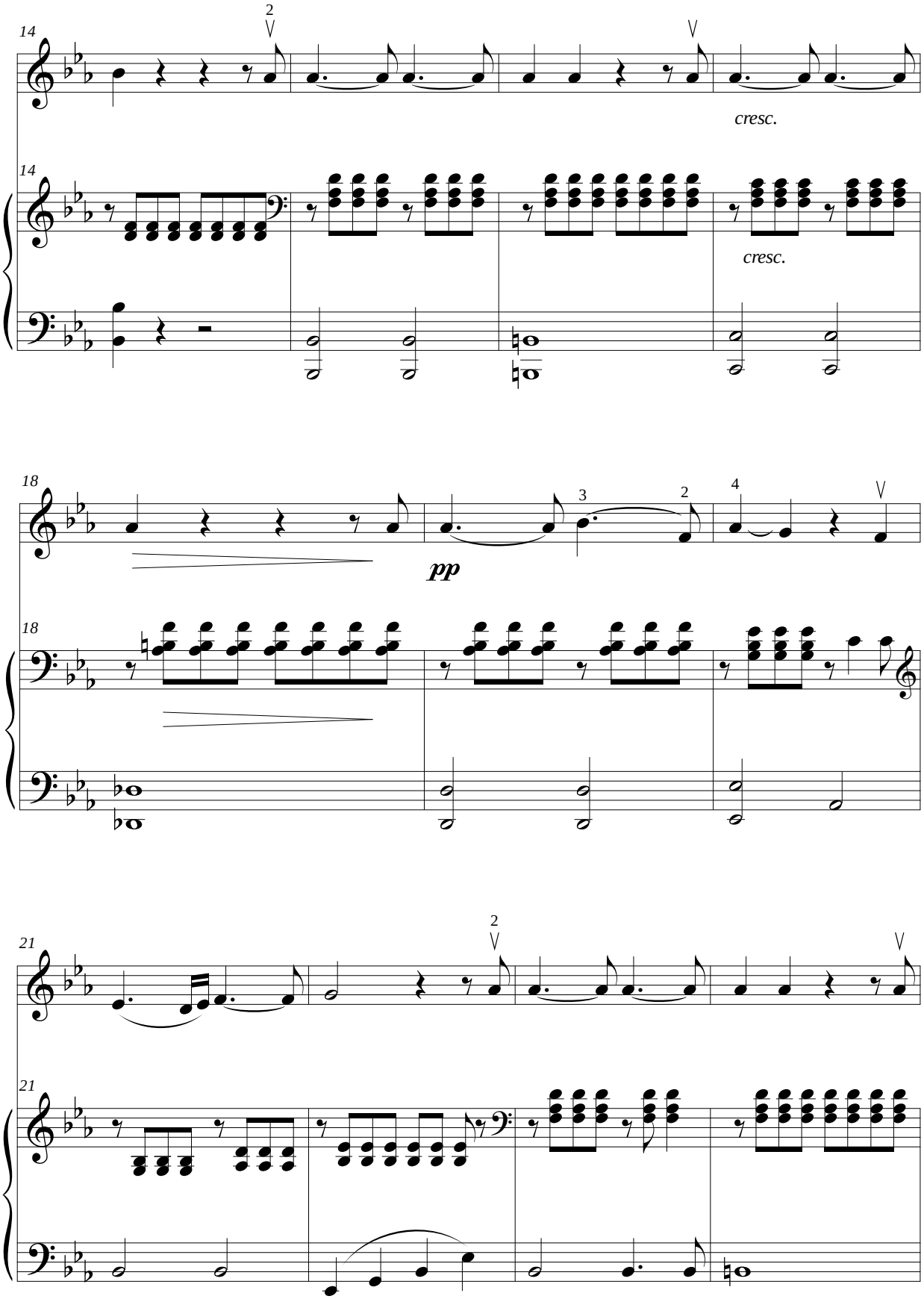


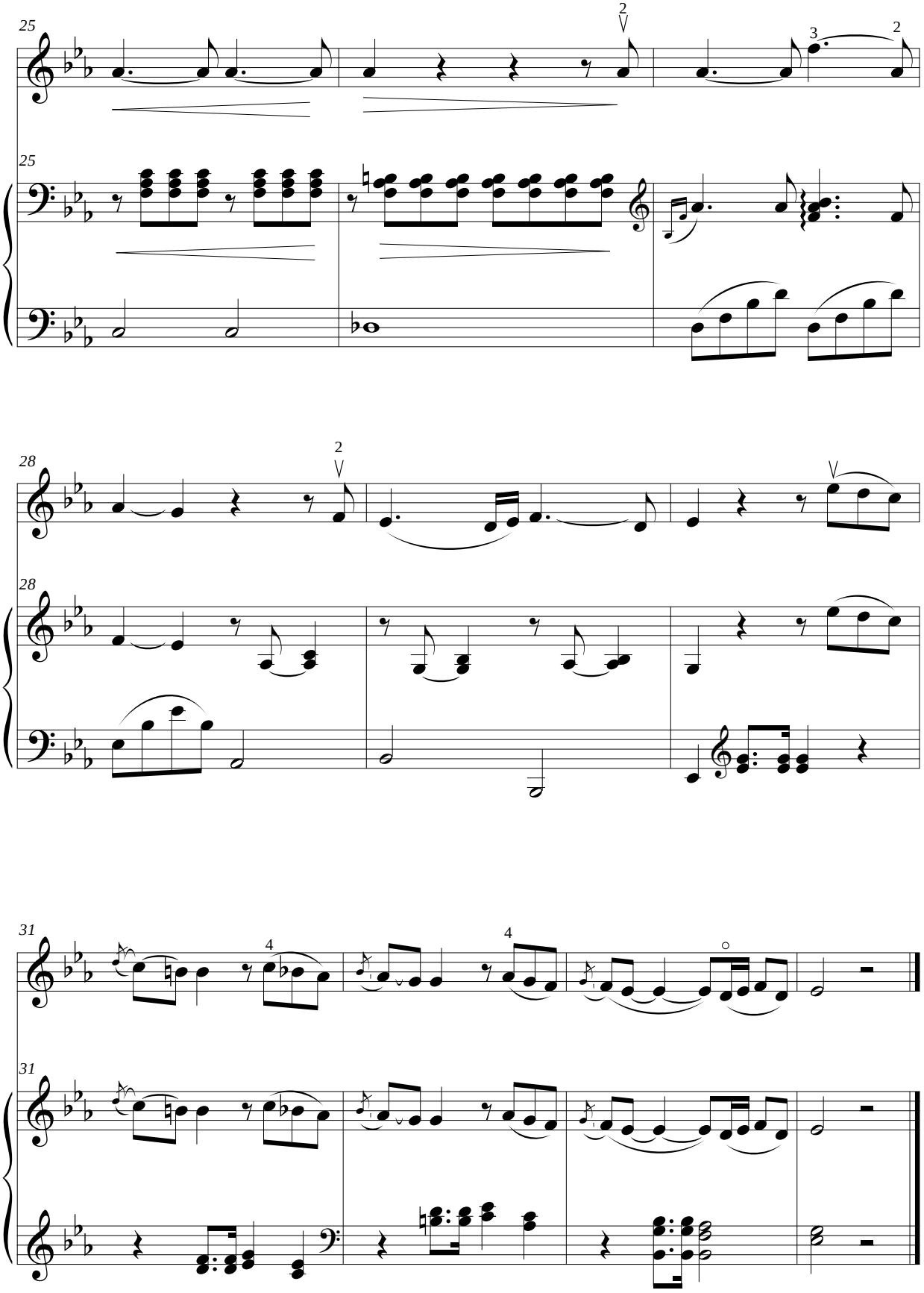

19
19
f
24
24
mf
28
28

Прощання

Ф. Шуберт



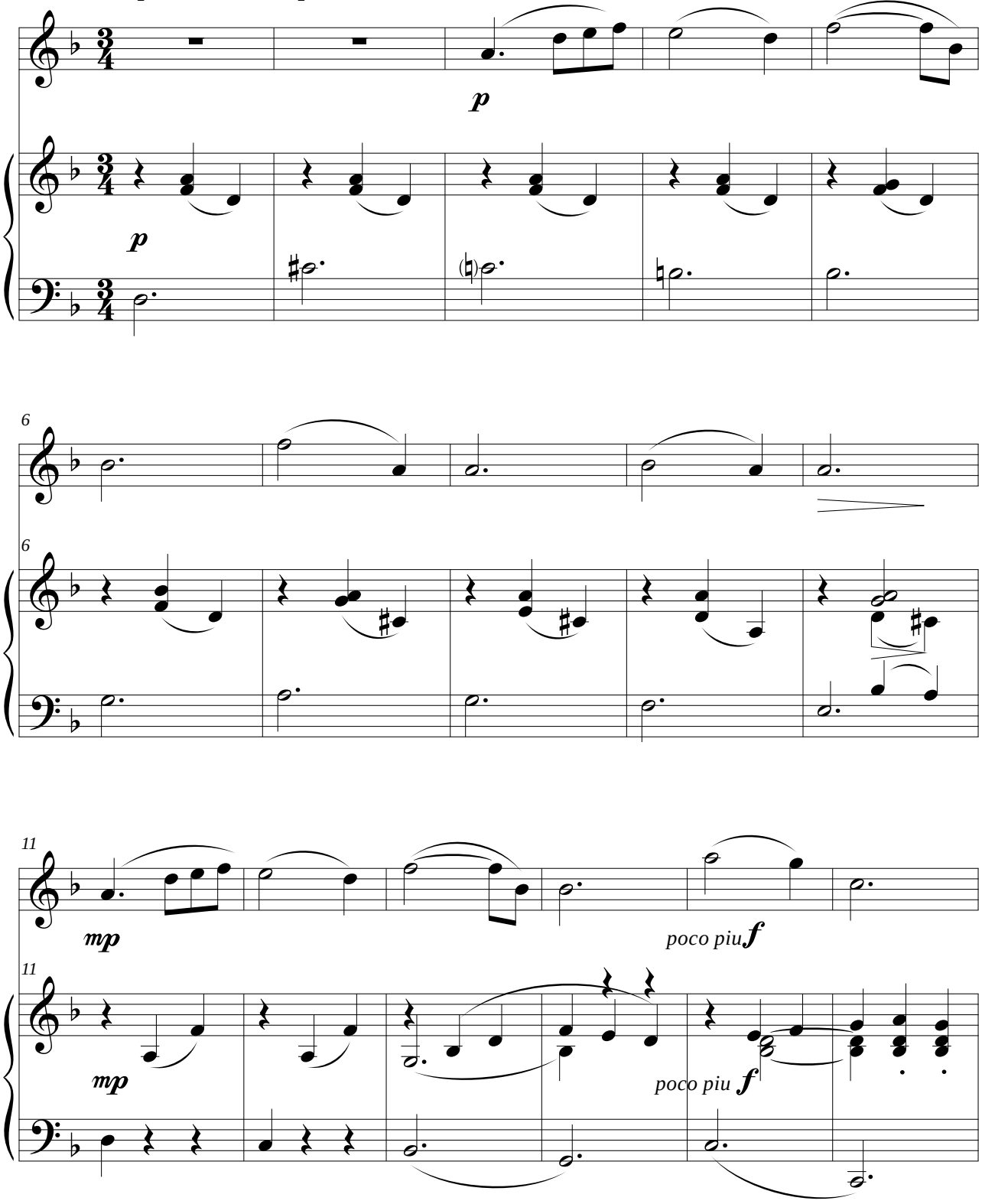

14
2
cresc.
14
cresc.
18
pp
3
2
4
18
21
2
21

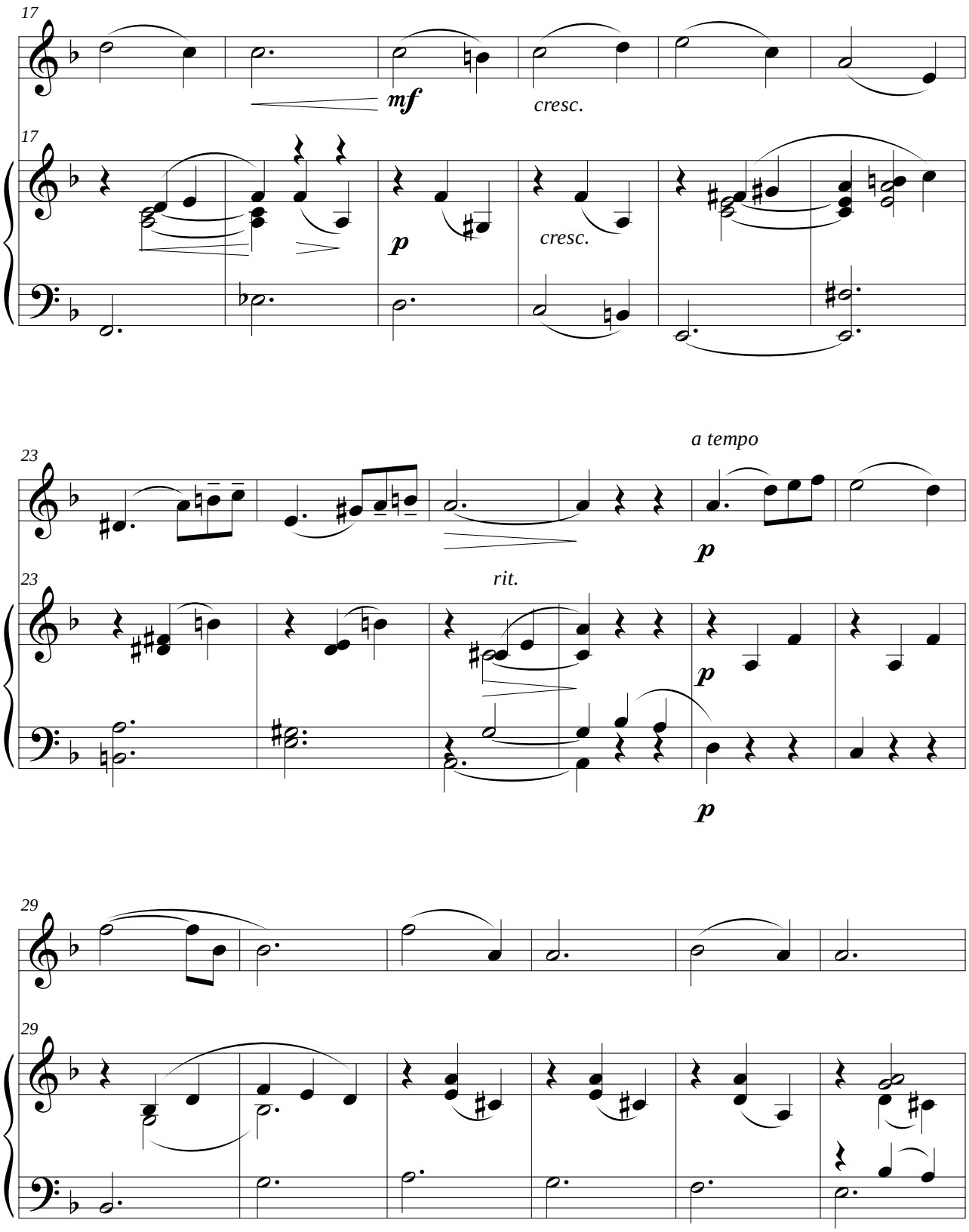

25
2
3
2
25
28
2
28
31
4
4
31

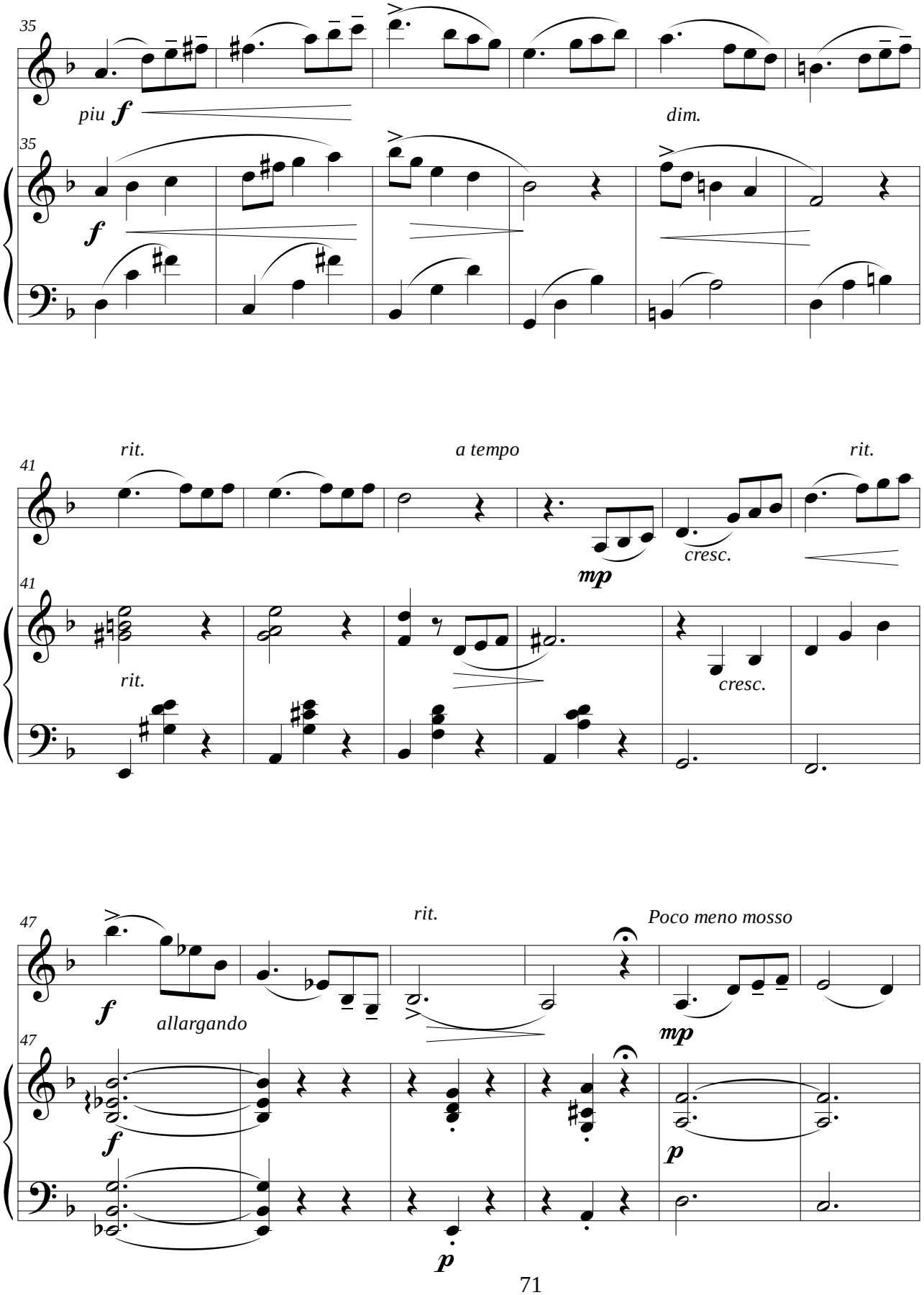
Маленький вальс

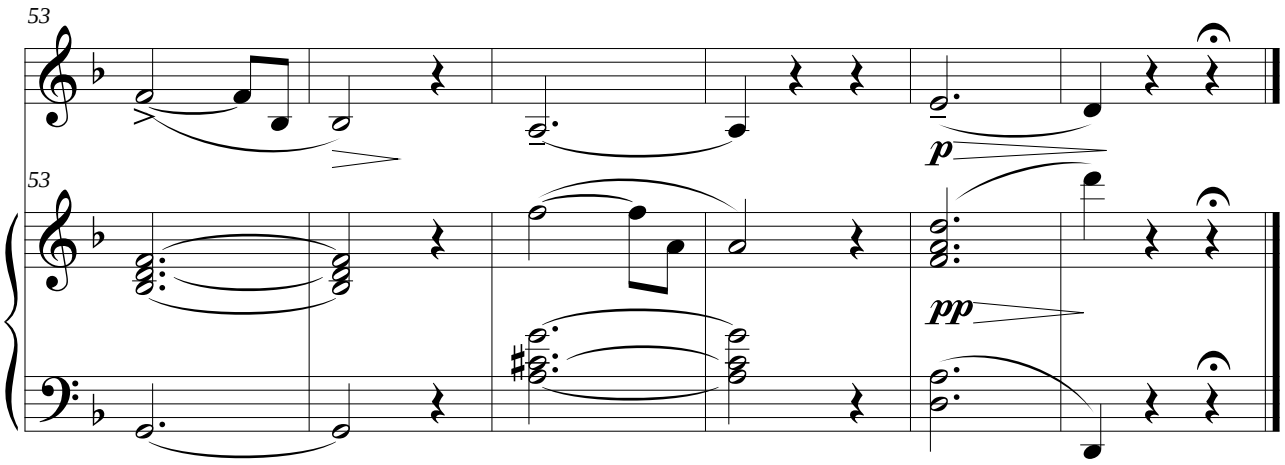
О. Живцов

Tempo di valse. Un poco sentimento




17
mf
cresc.
17
p
cresc.
23
a tempo
p
23
rit.
p
p
29
29

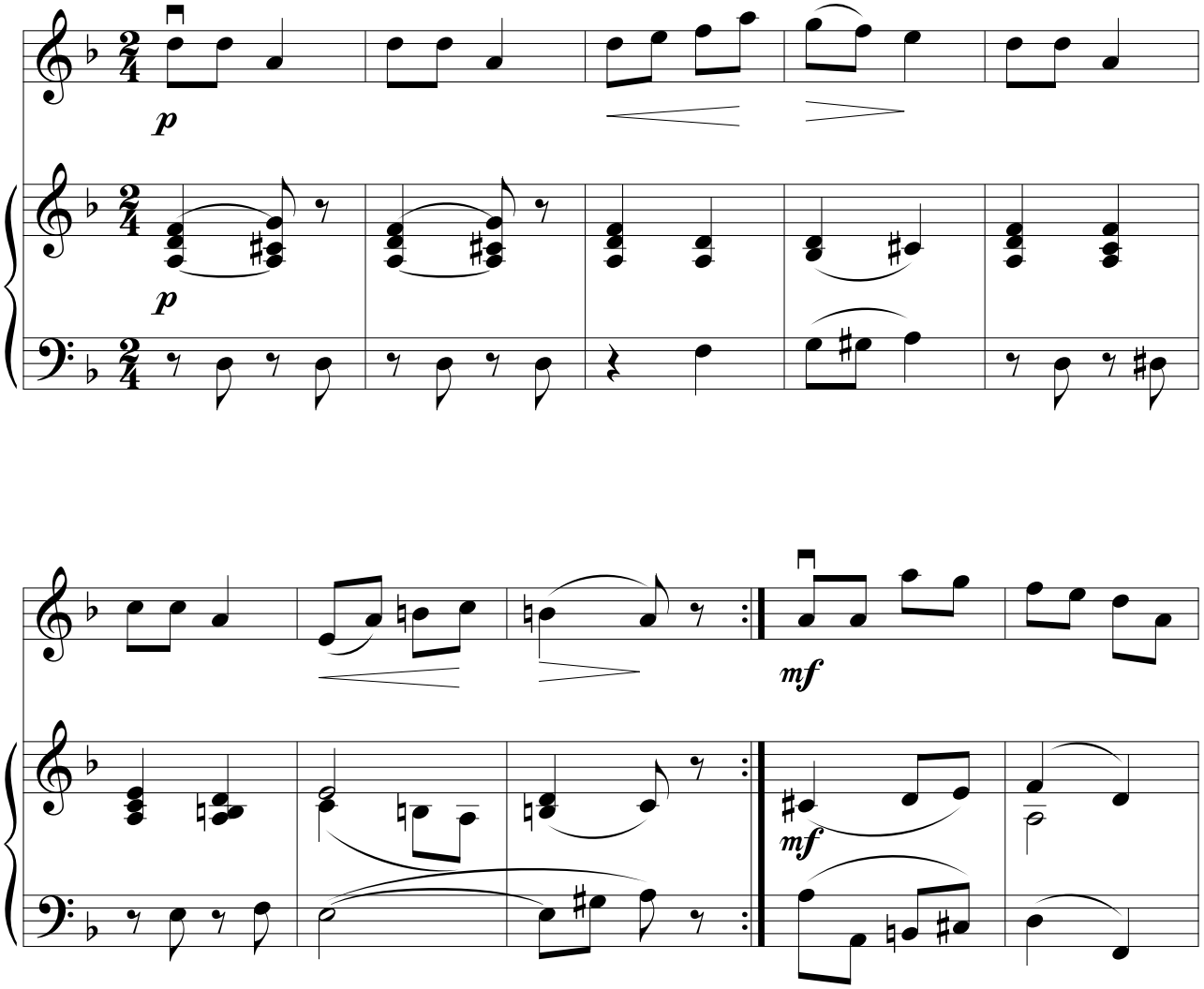

35
piu f
dim.
35
f
41
rit.
a tempo
rit.
mp
cresc.
41
rit.
cresc.
47
f
allargando
rit.
Poco meno mosso
mp
47
f
p
p

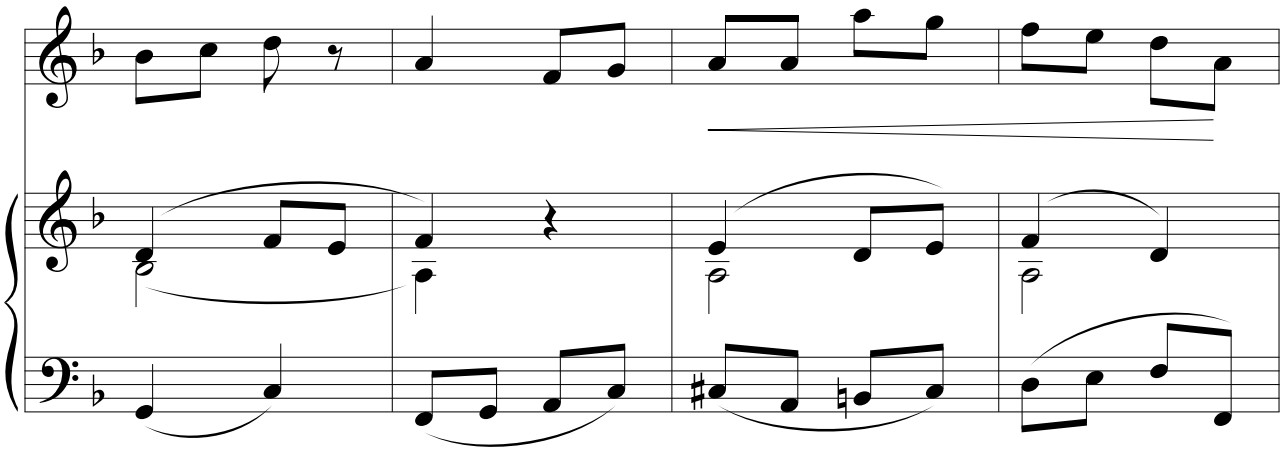


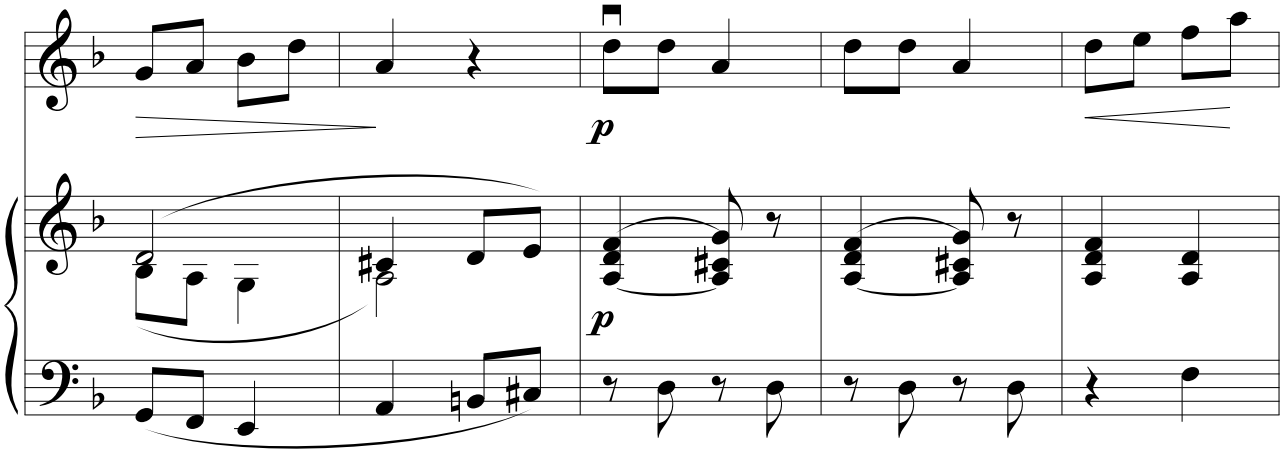
Колискова

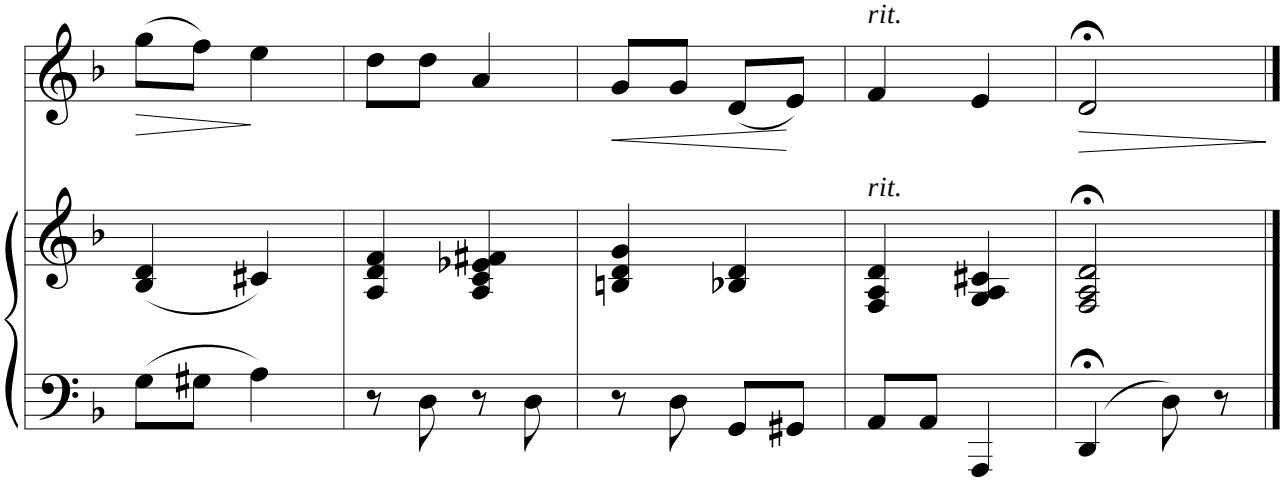
Н. Бакланова

Moderato



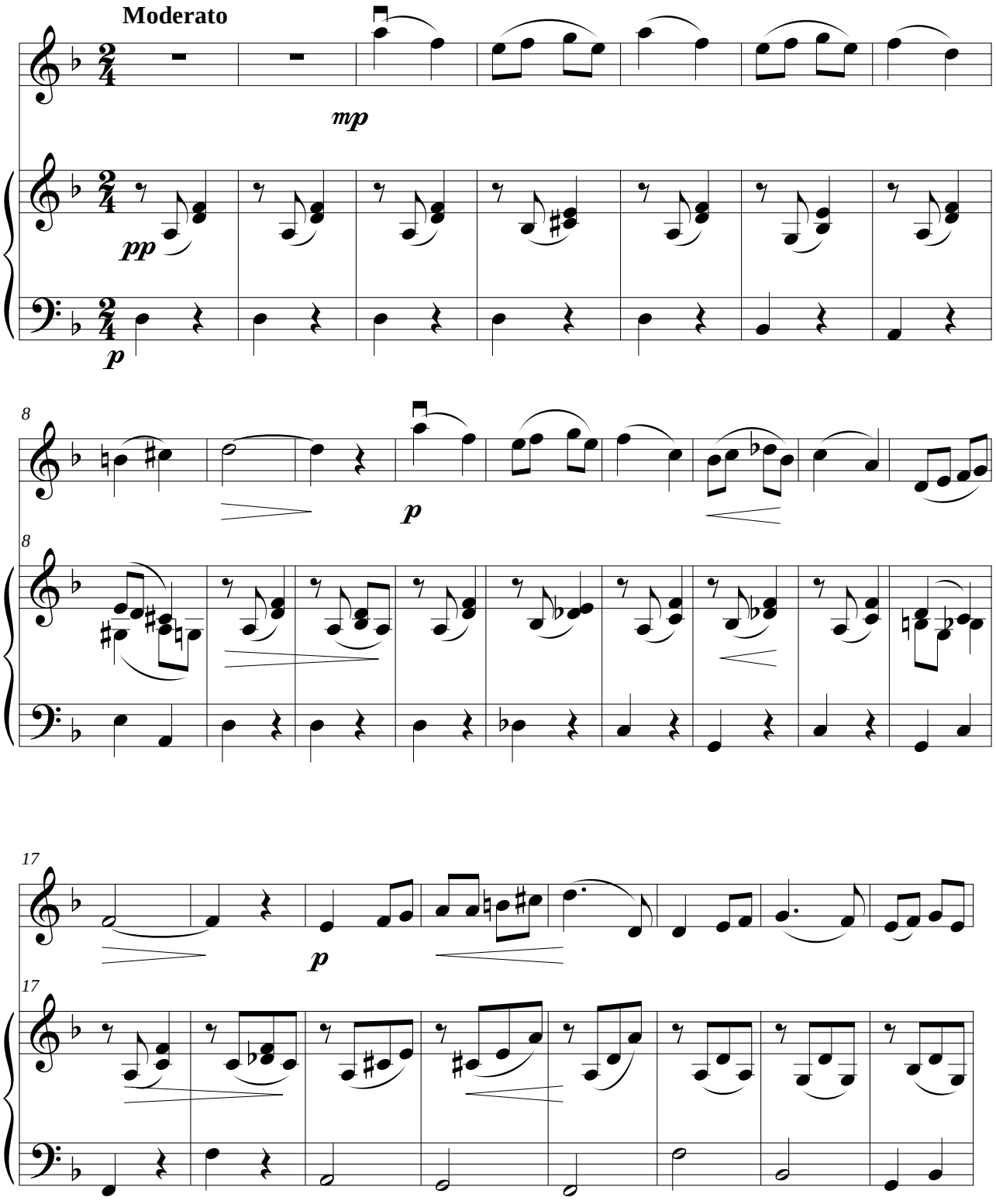


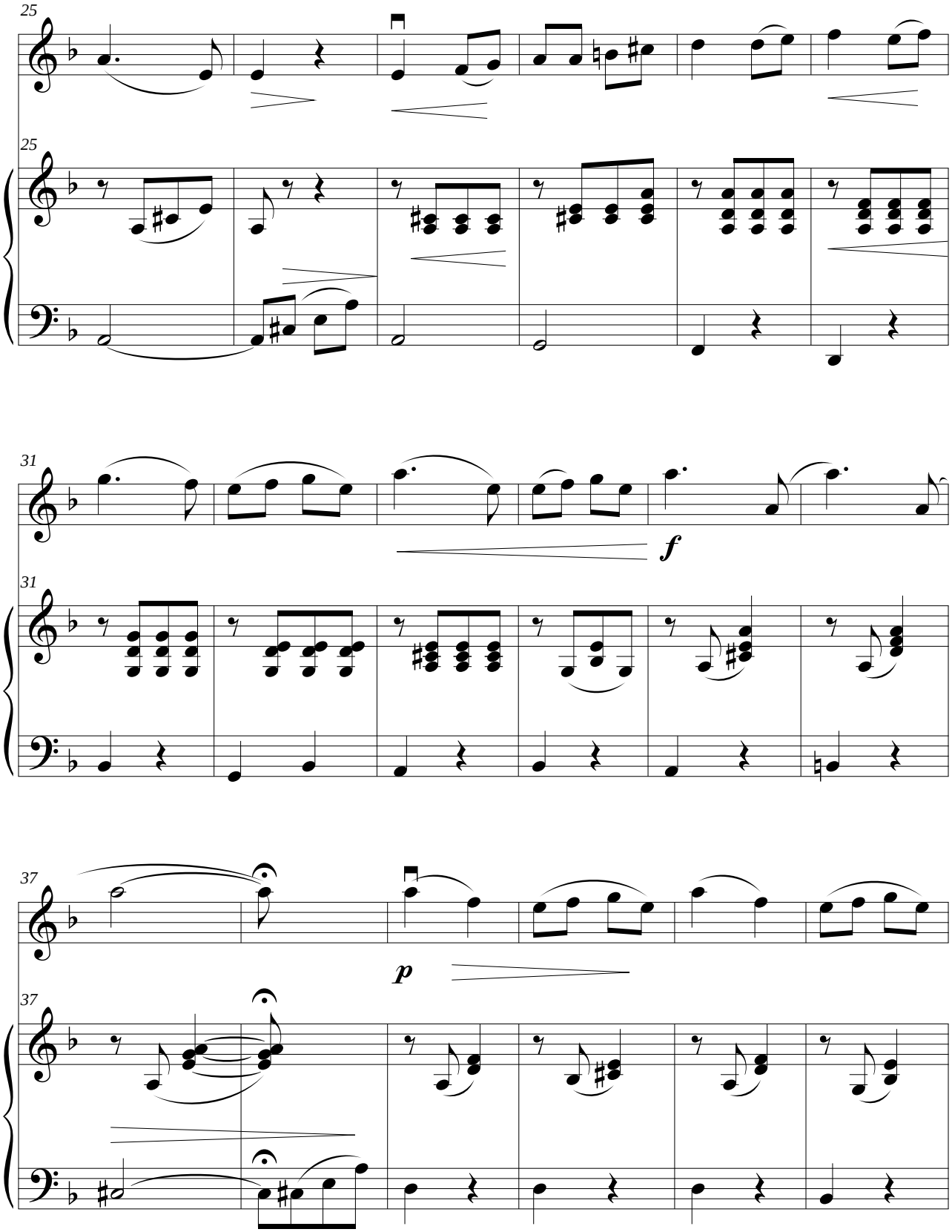

p
p

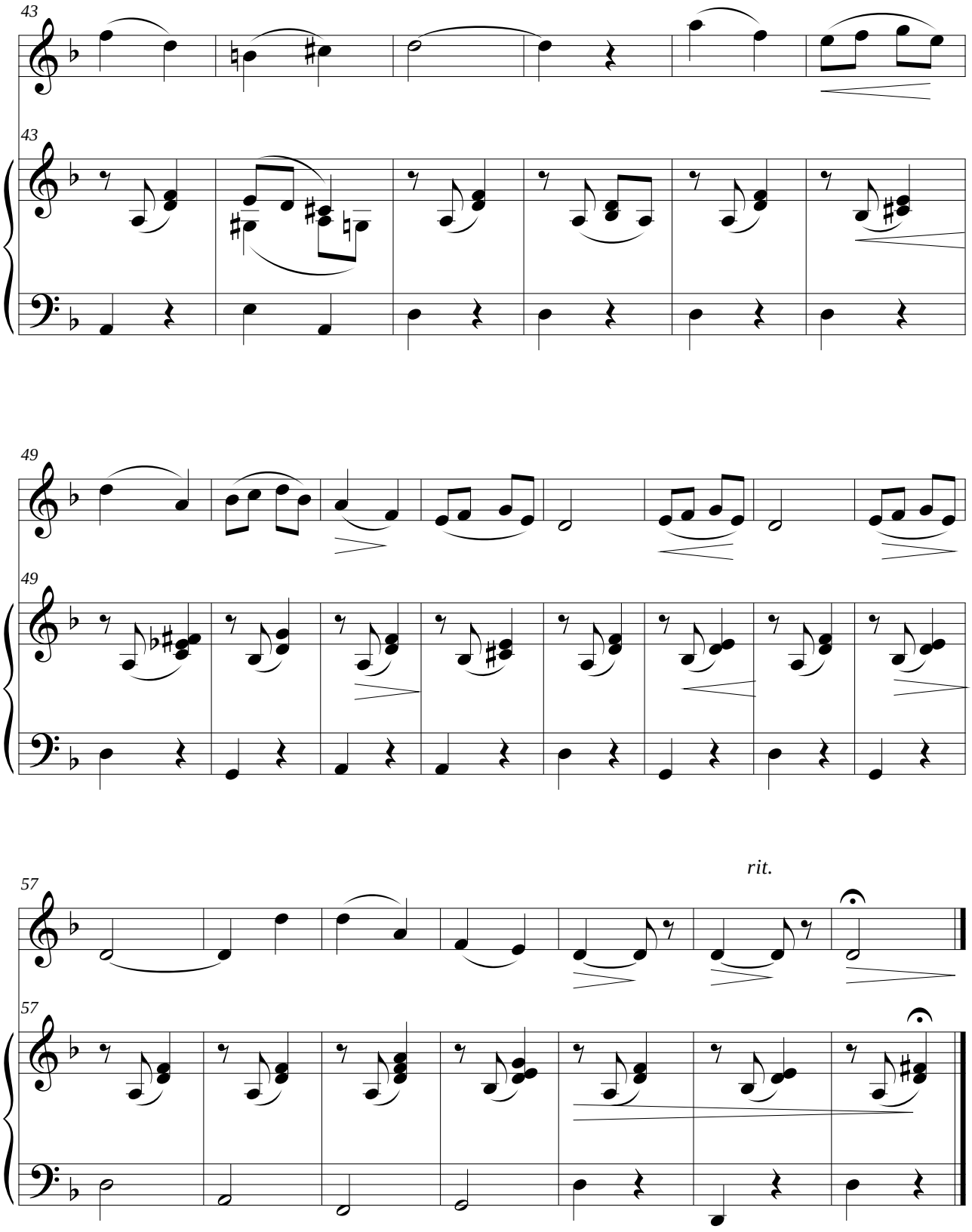

rit.
rit.

Романс

Н. Бакланова

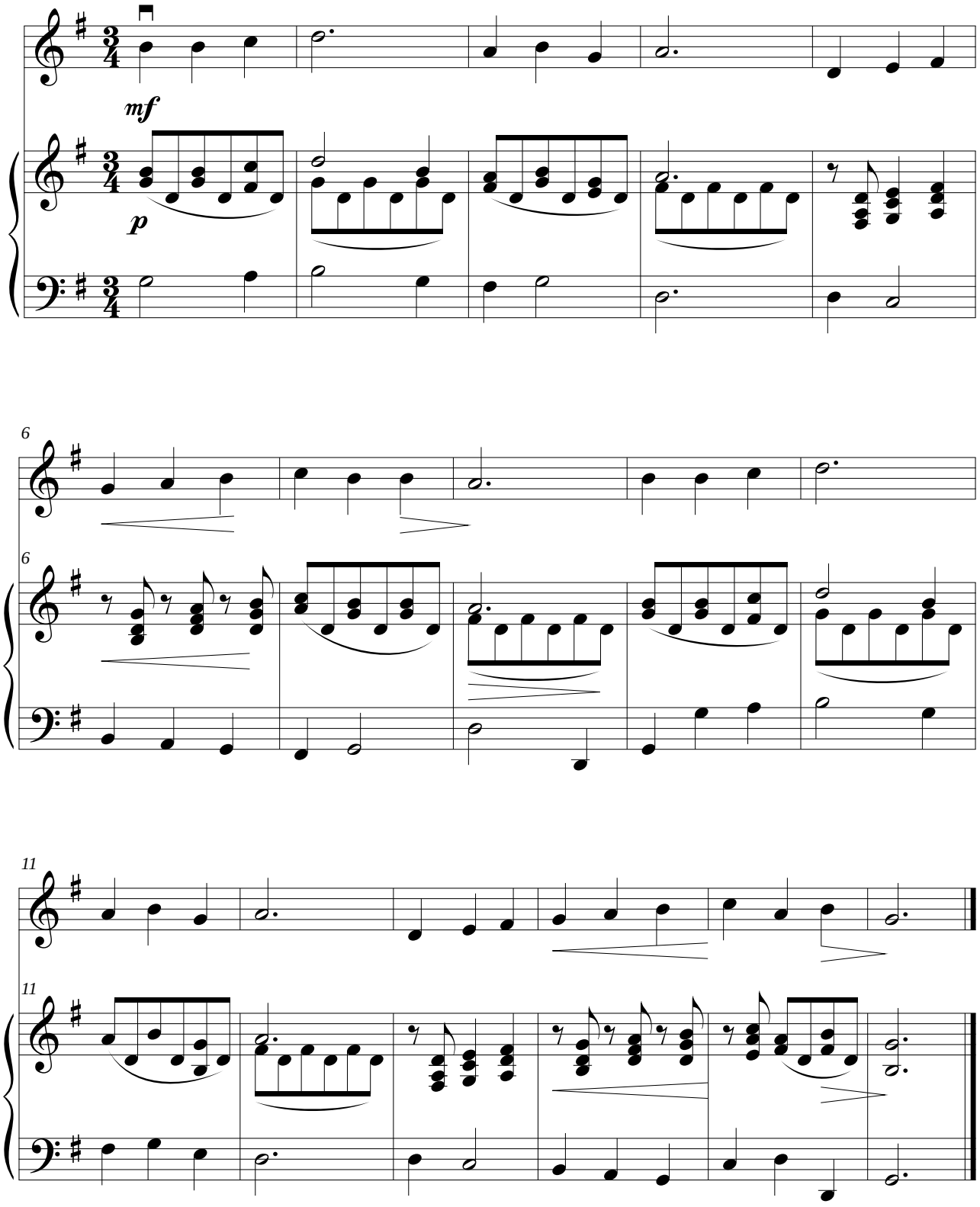



25
25
31
f
31
37
p
37


43
43
49
49
rit.
57
57

Пісенька

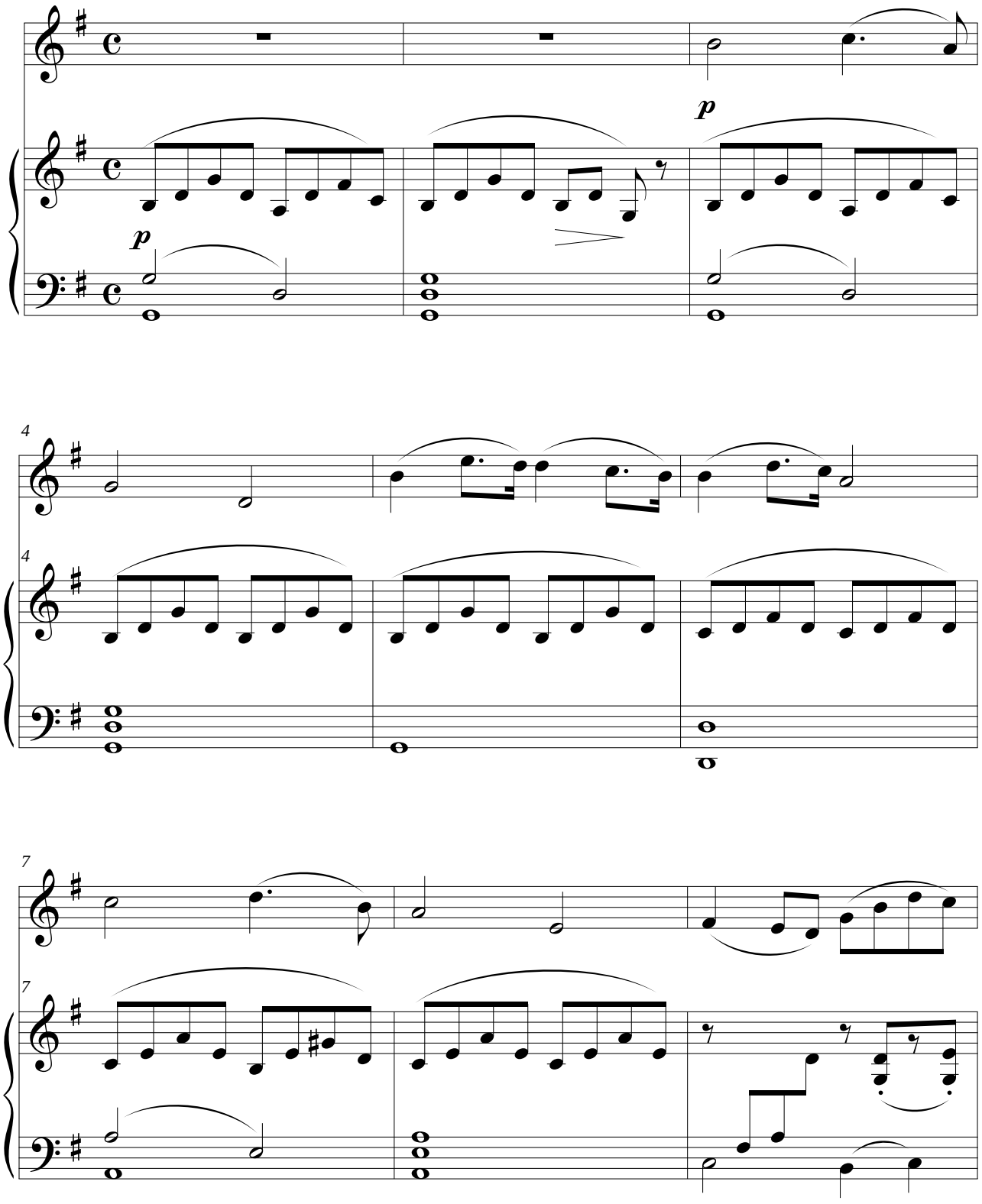
Andantino **Ж. Люллі**

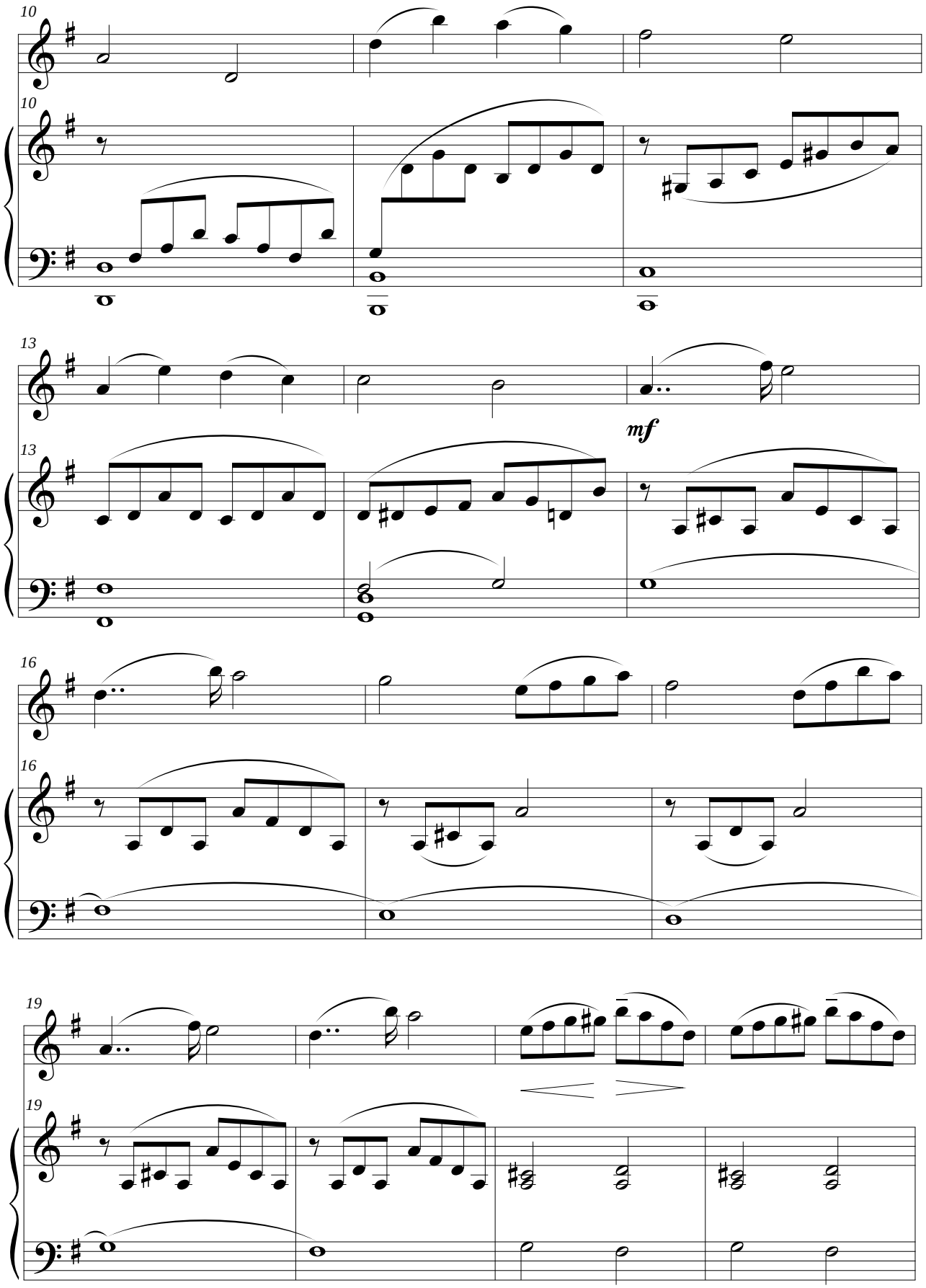


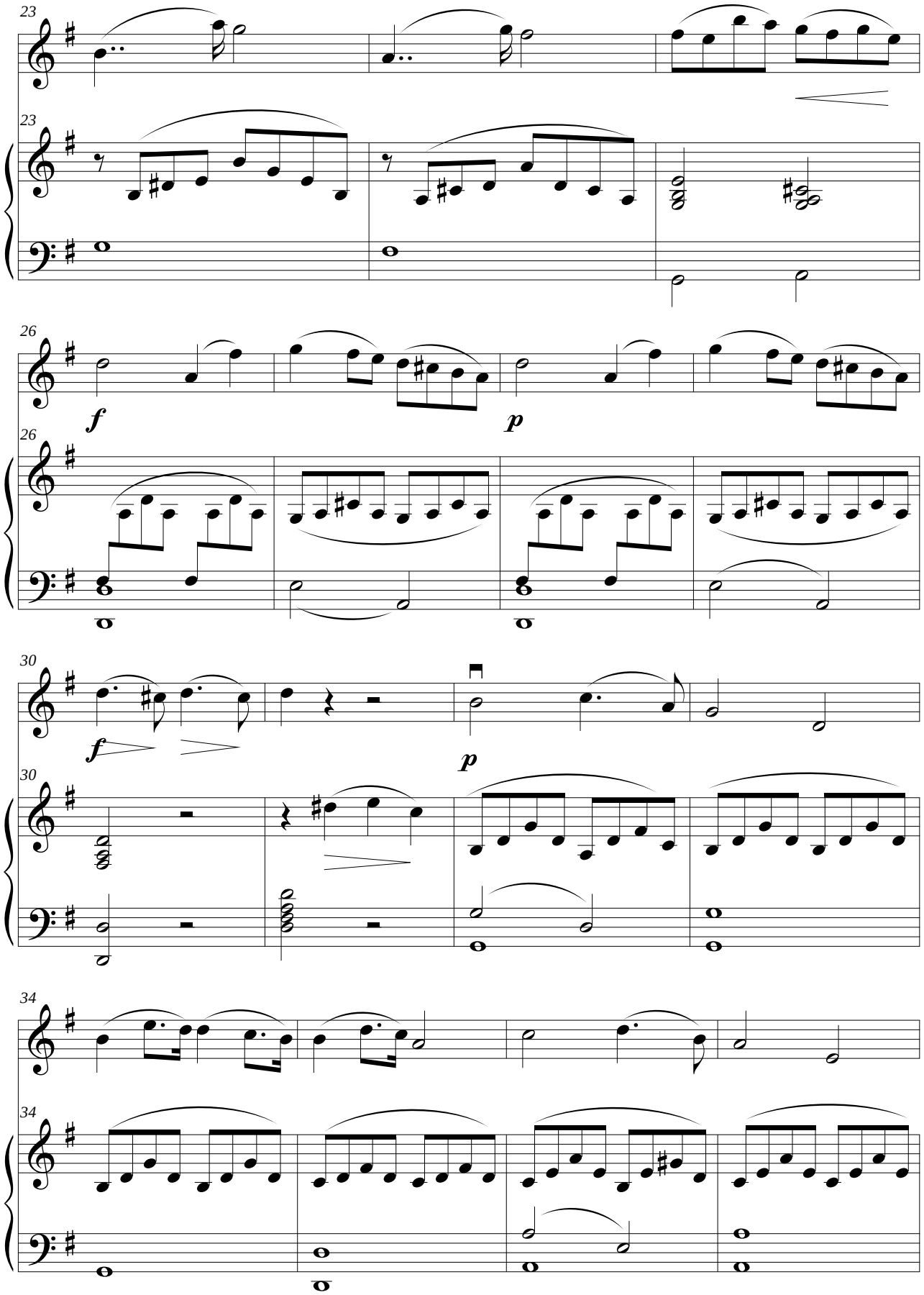
Романс

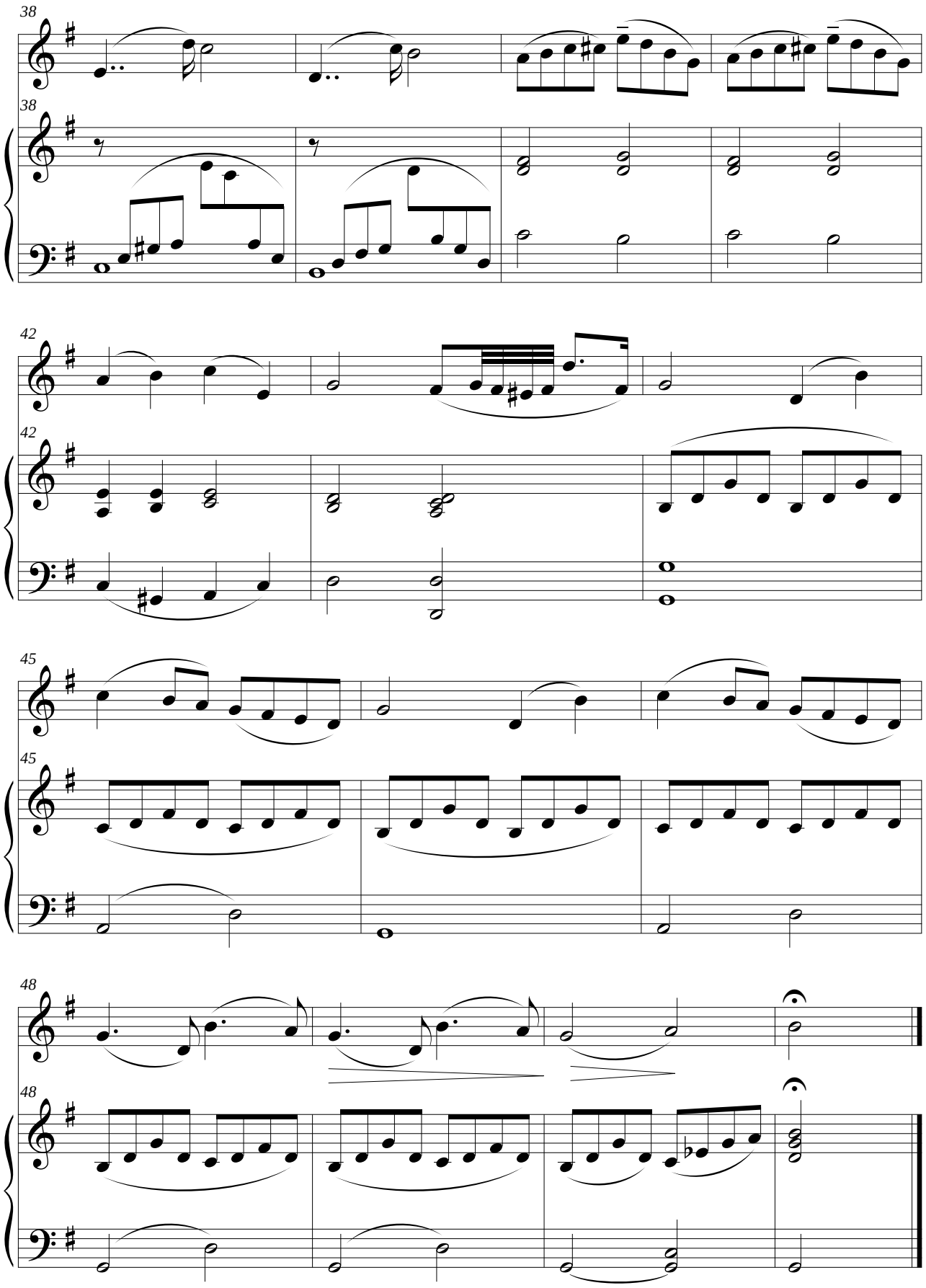
Andante cantabile

Ш. Данкля




10
10
13
13
mf
16
16
19
19

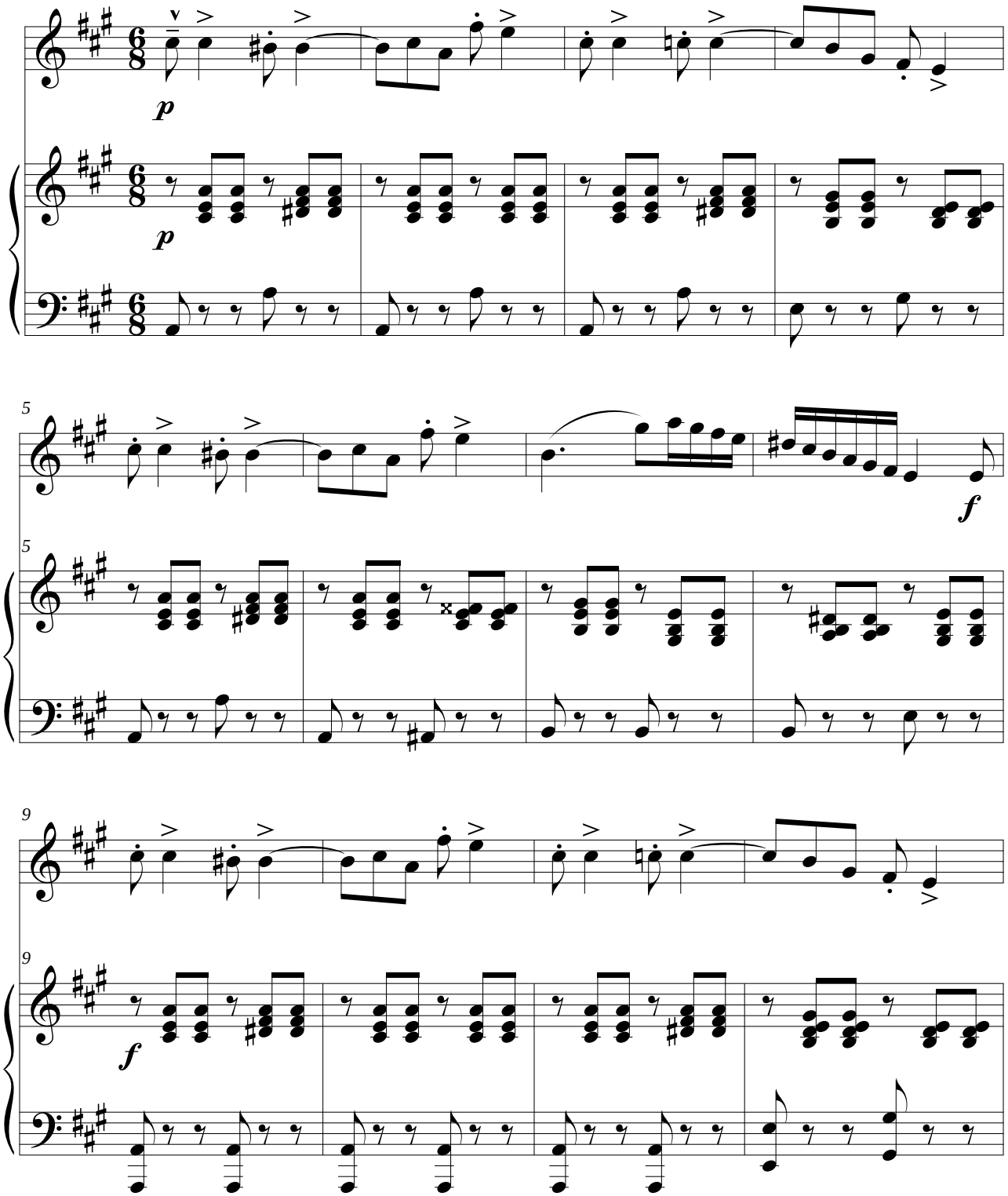

23
23
26
f
p
26
30
f
p
30
34
34

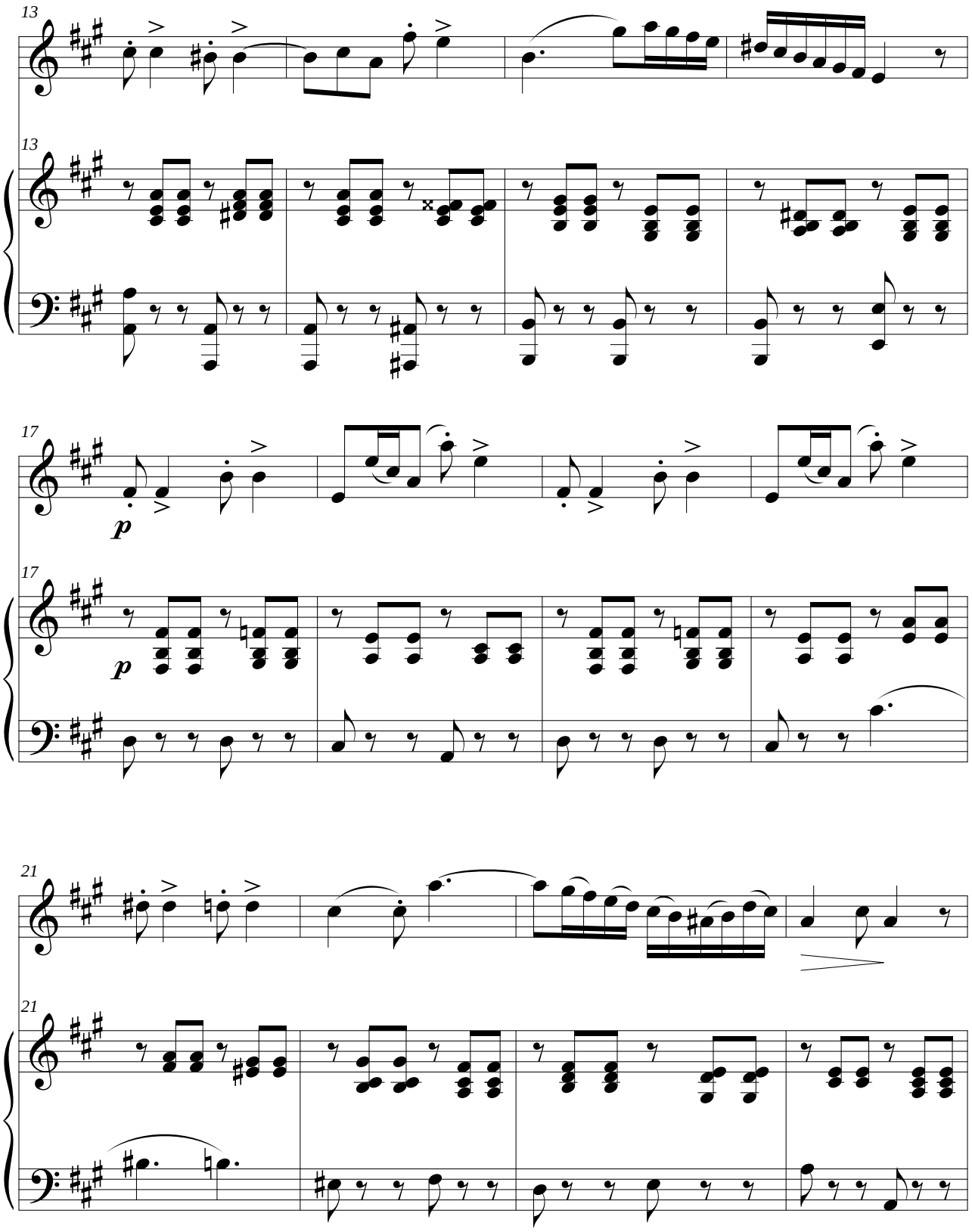

38
38
42
42
45
45
48
48

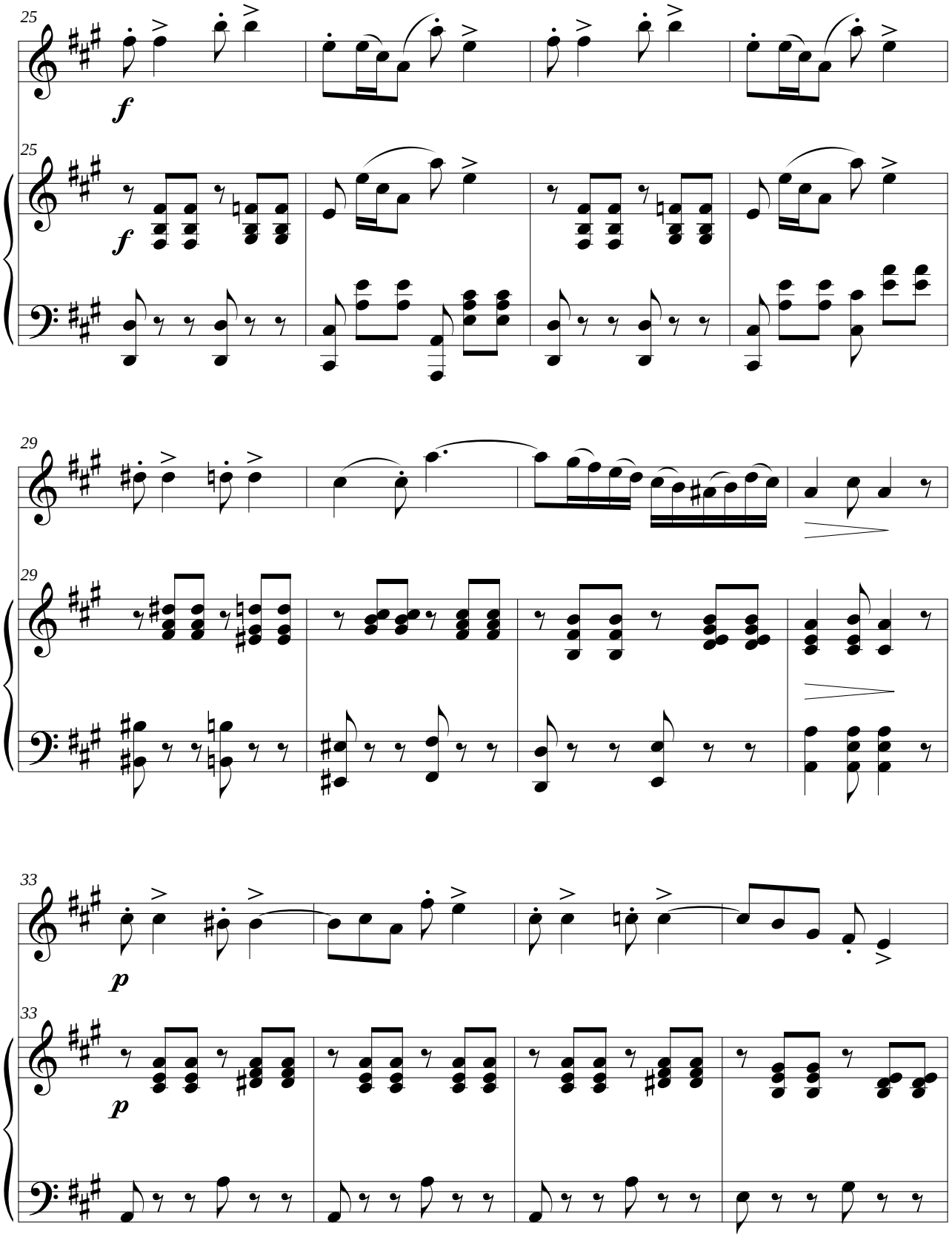
Танець

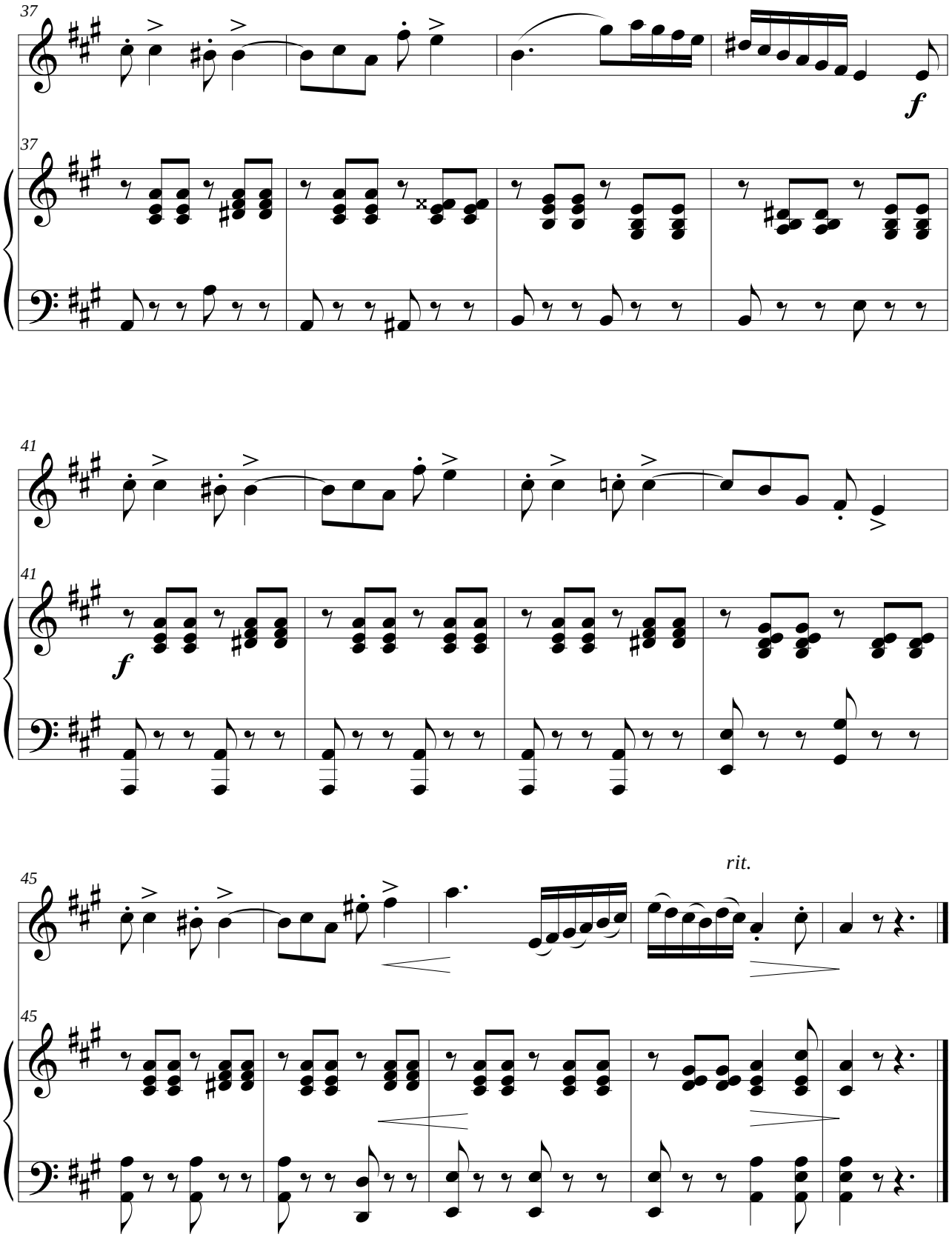
з опери "Іван Сусанін"

Allegro moderato **М. Глінка**

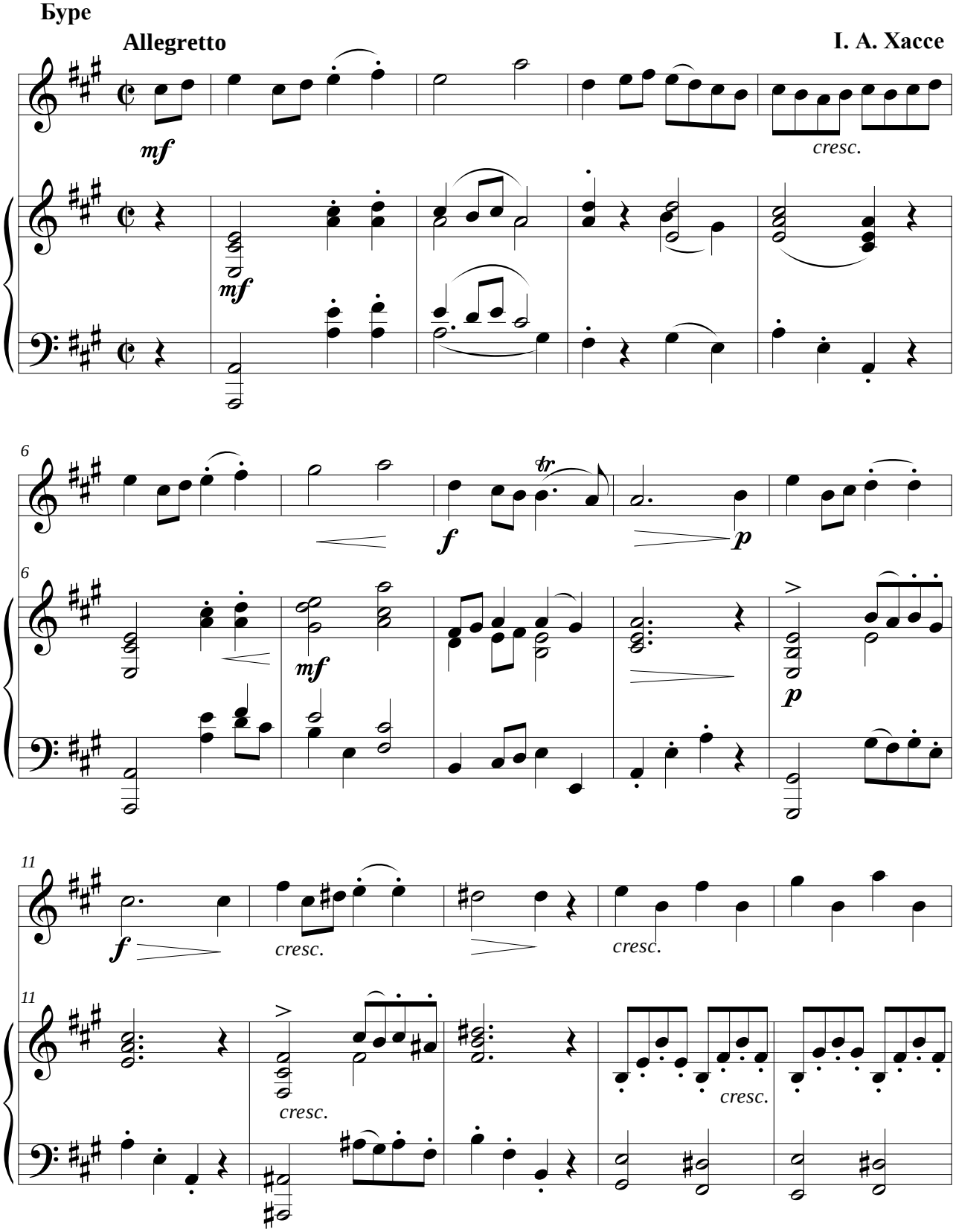


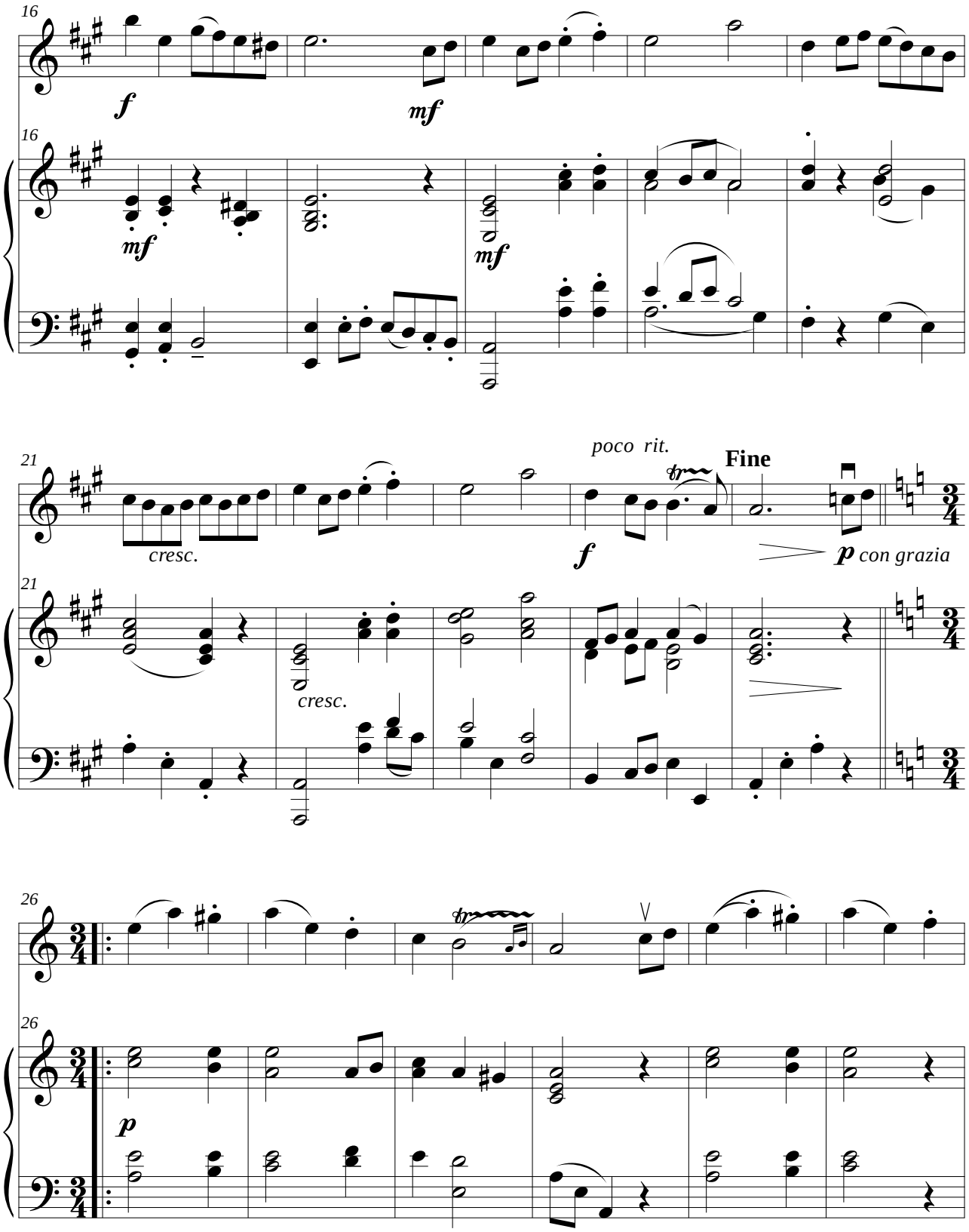

13
13
17
p
17
p
21
21

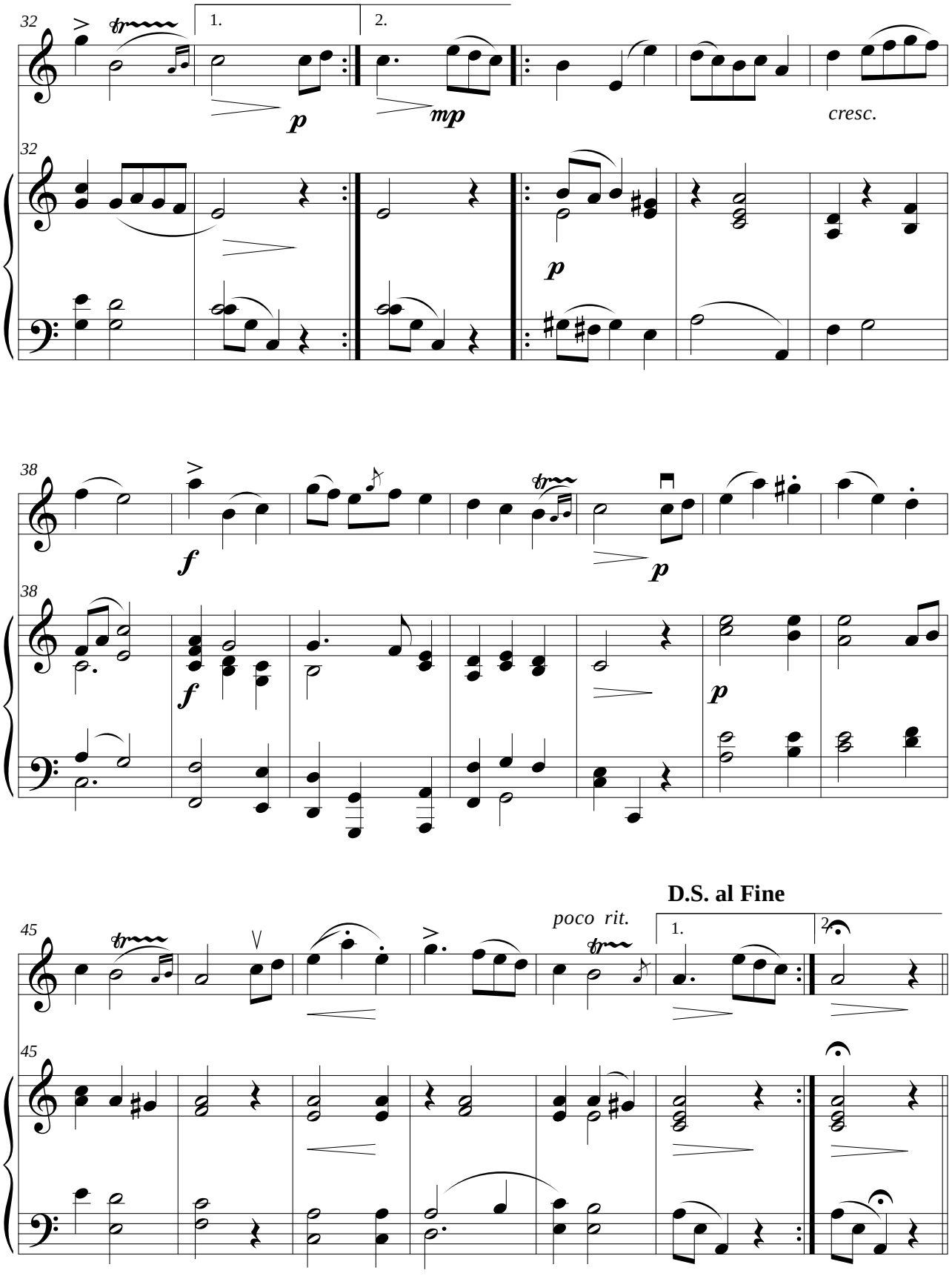

25
f
25
f
29
29
33
p
33
p


37
37
f
41
41
f
45
45
rit.

Буре і менует

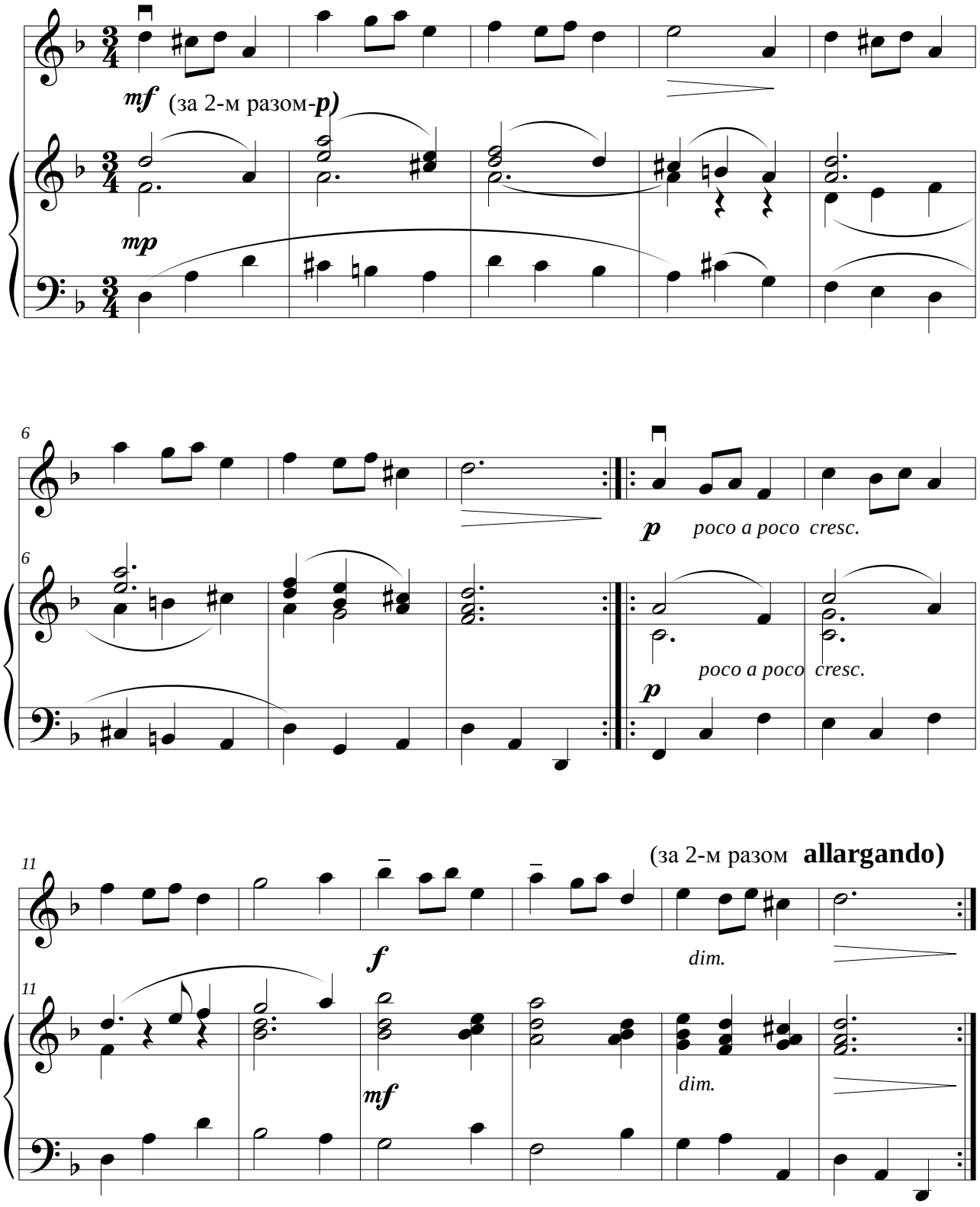



16
f
mf
16
mf
mf
21
cresc.
poco rit.
Fine
f
p con grazia
21
cresc.
26
26
p


32
1.
2.
p
mp
cresc.
32
p
38
f
p
38
f
p
45
poco rit.
D.S. al Fine
1.
2.
45

Арія

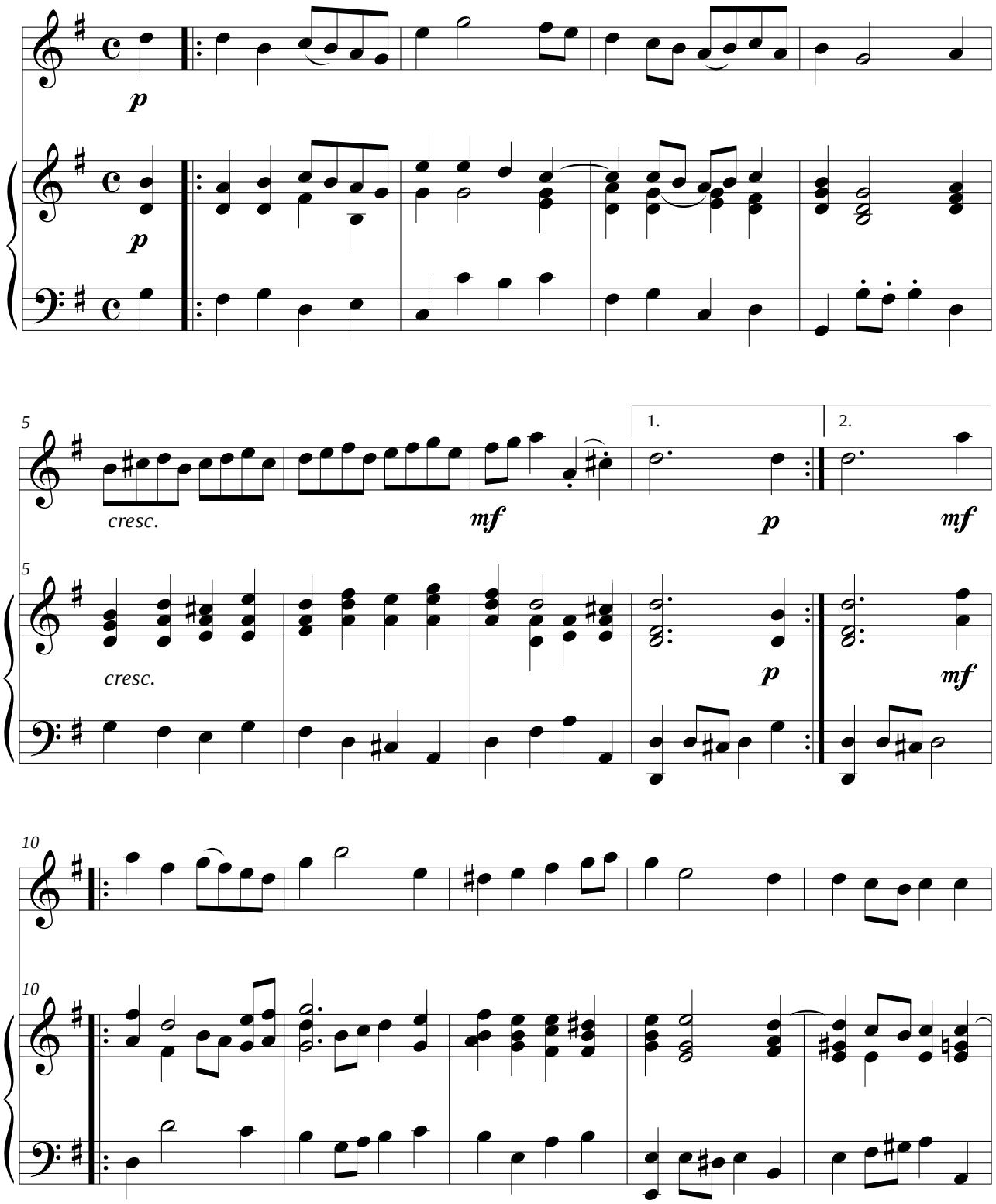
Largetto **Г. Перселл**

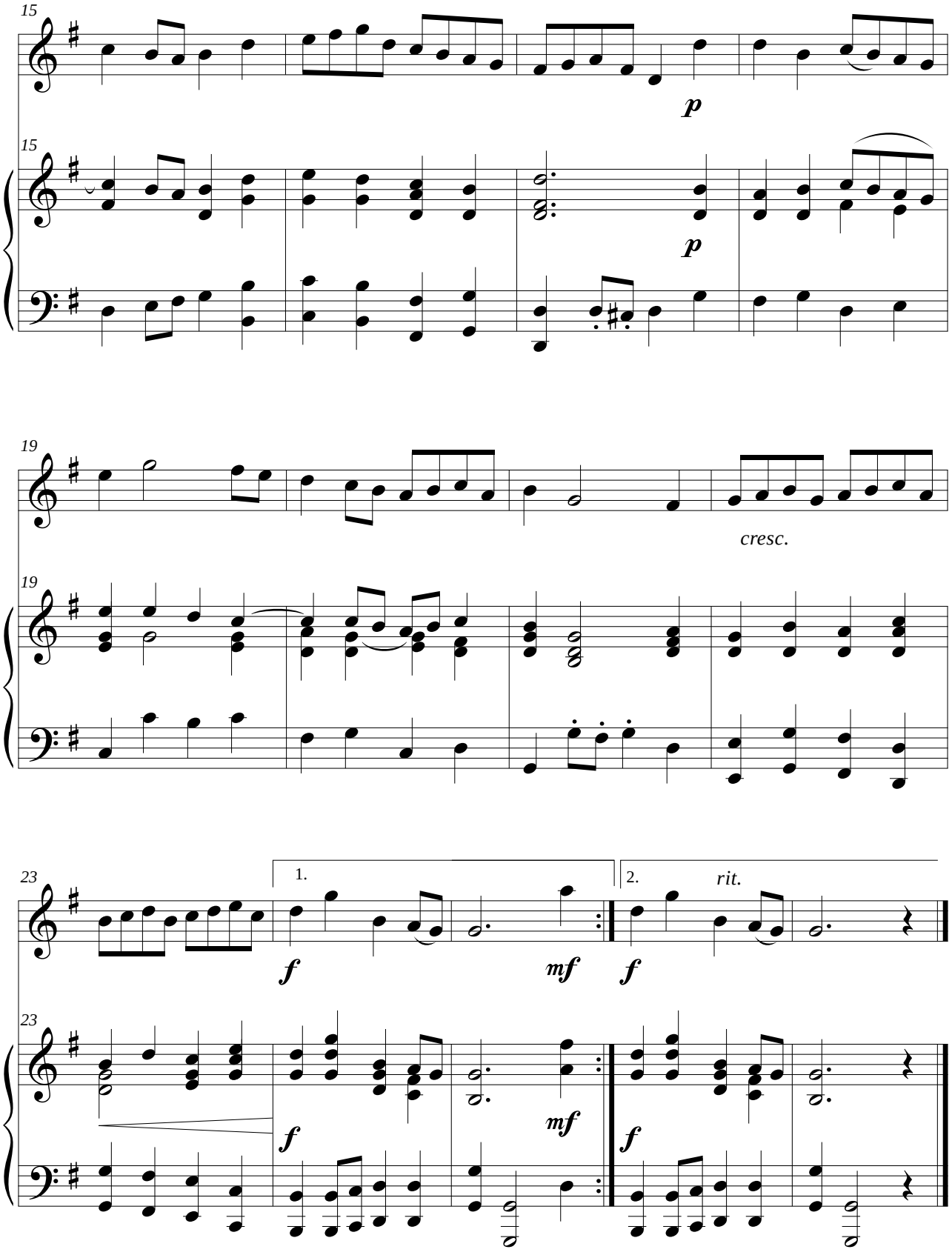


Буре

Г. Ф. Гендель

Allegretto

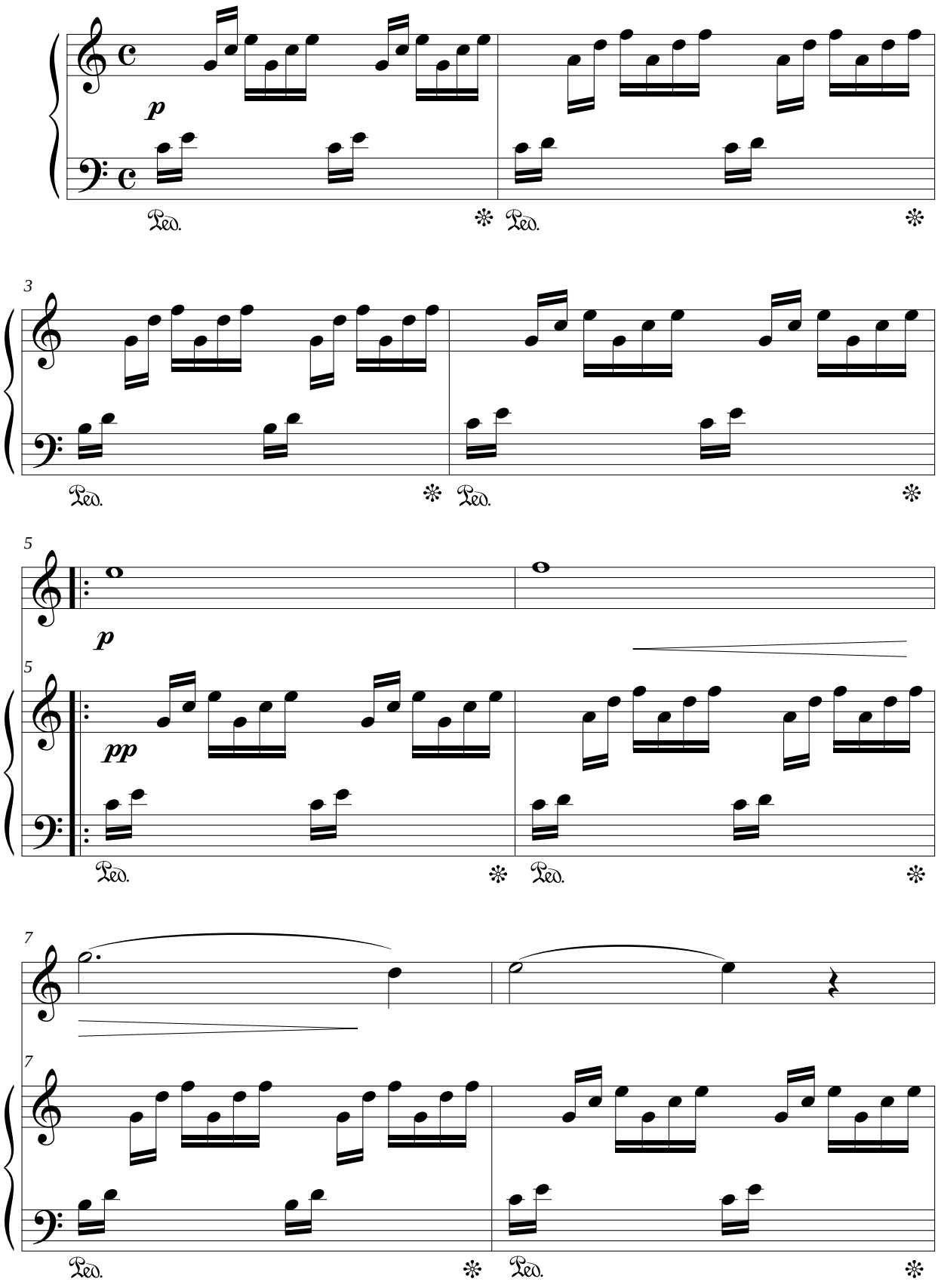


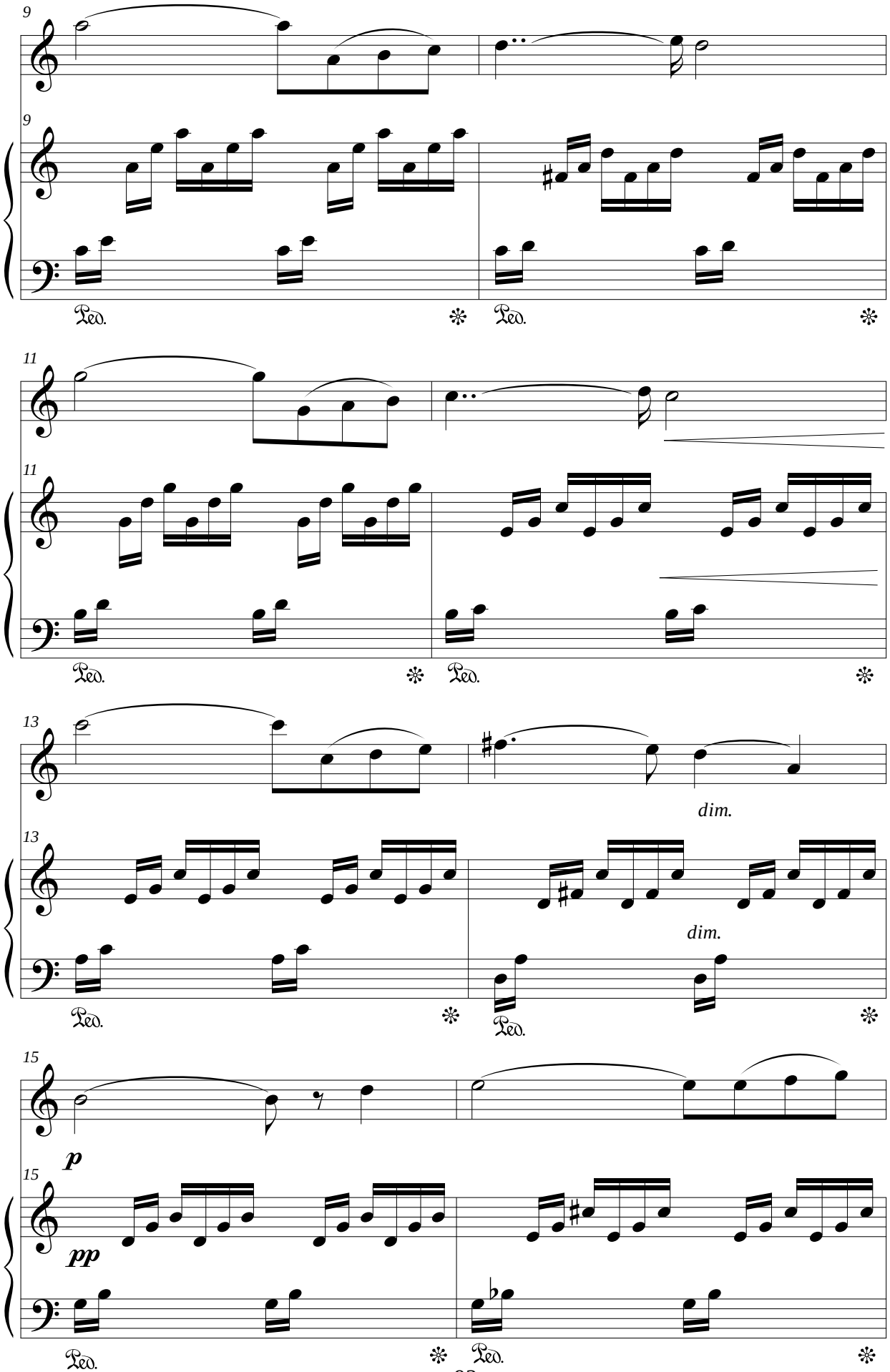

15
p
15
p
19
cresc.
19
23
1.
2.
rit.
f
mf
f
23
f
mf
f

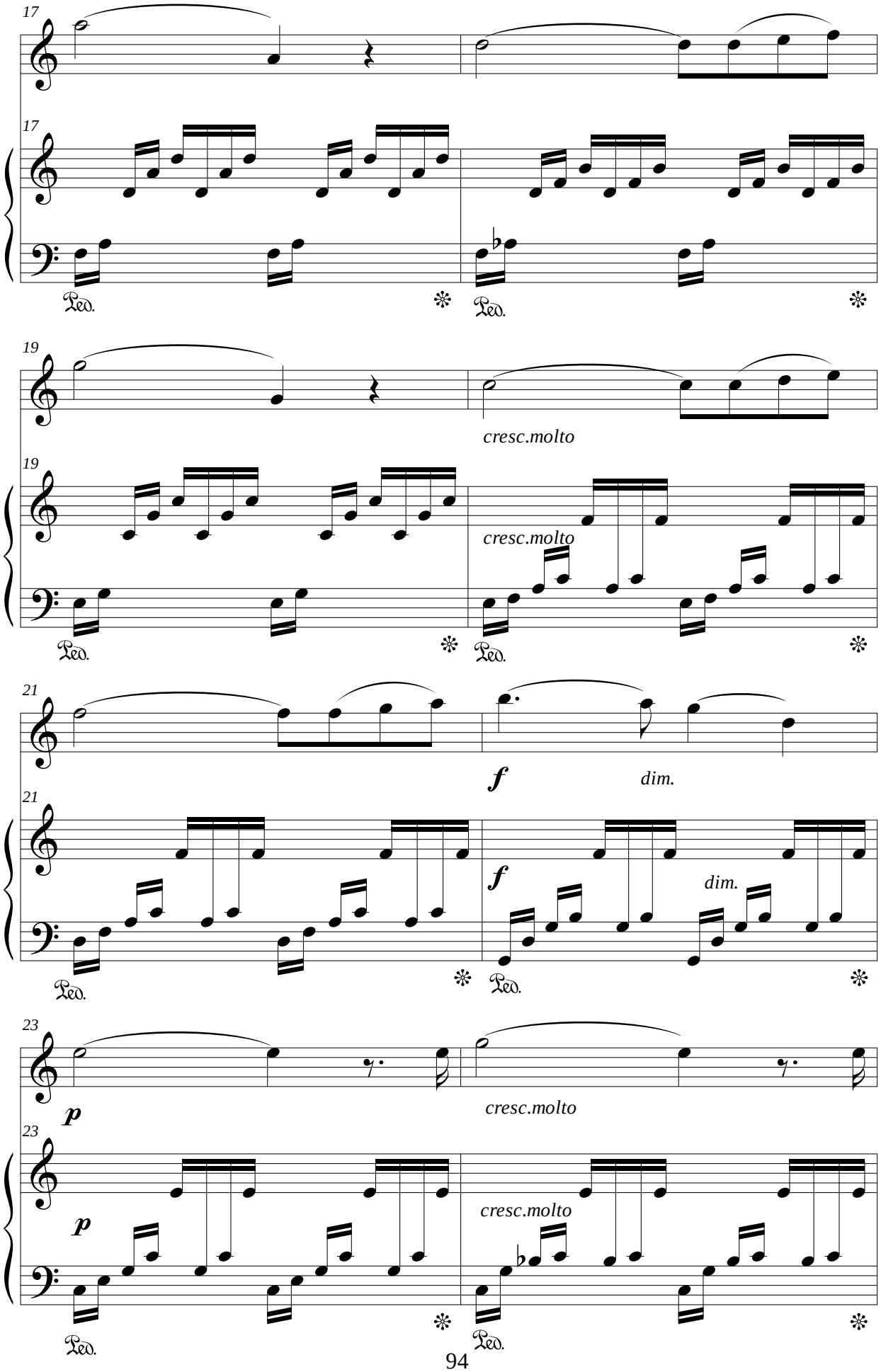
Ave Maria

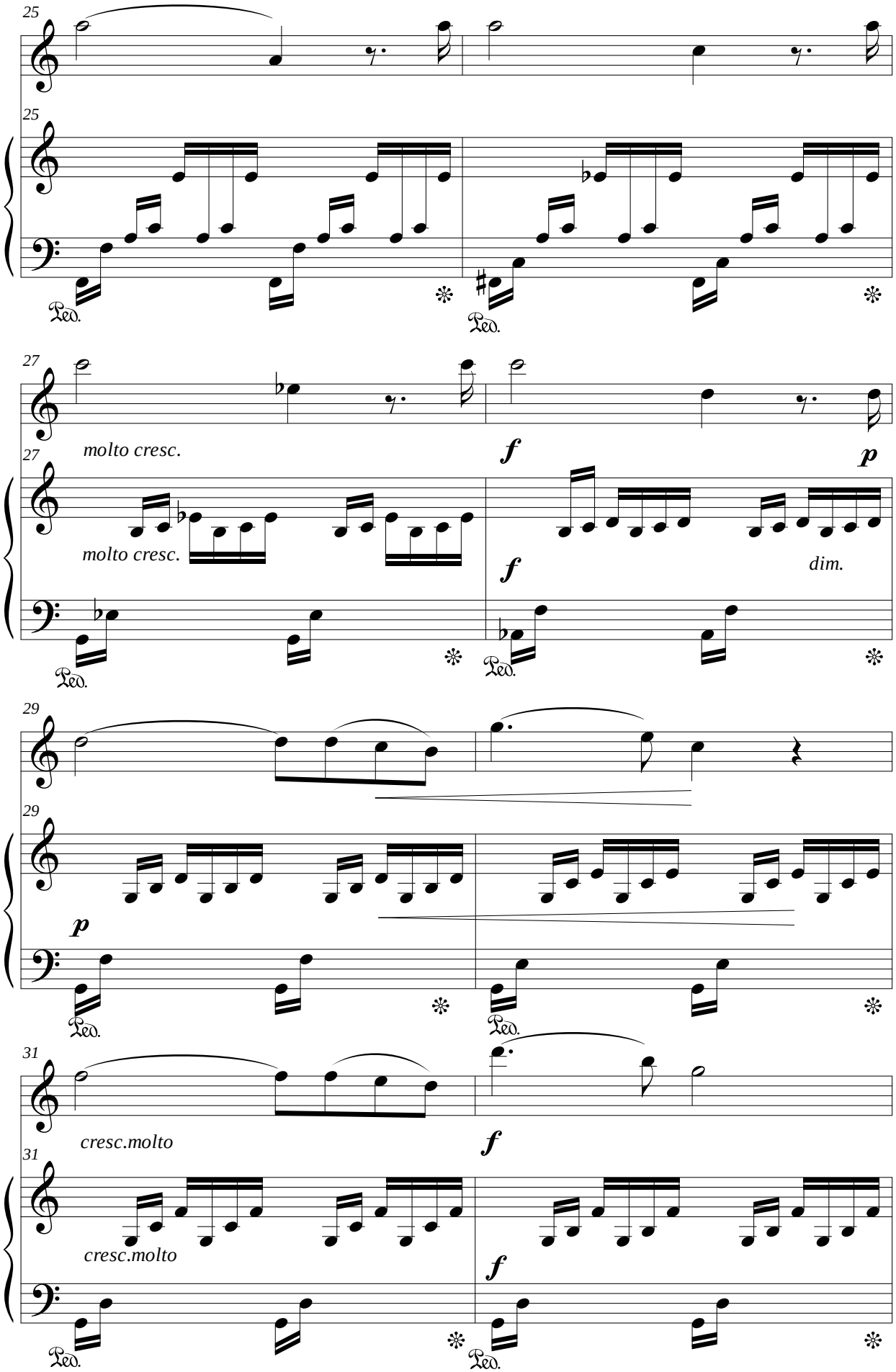
Й. С. Бах - Ш. Гуно

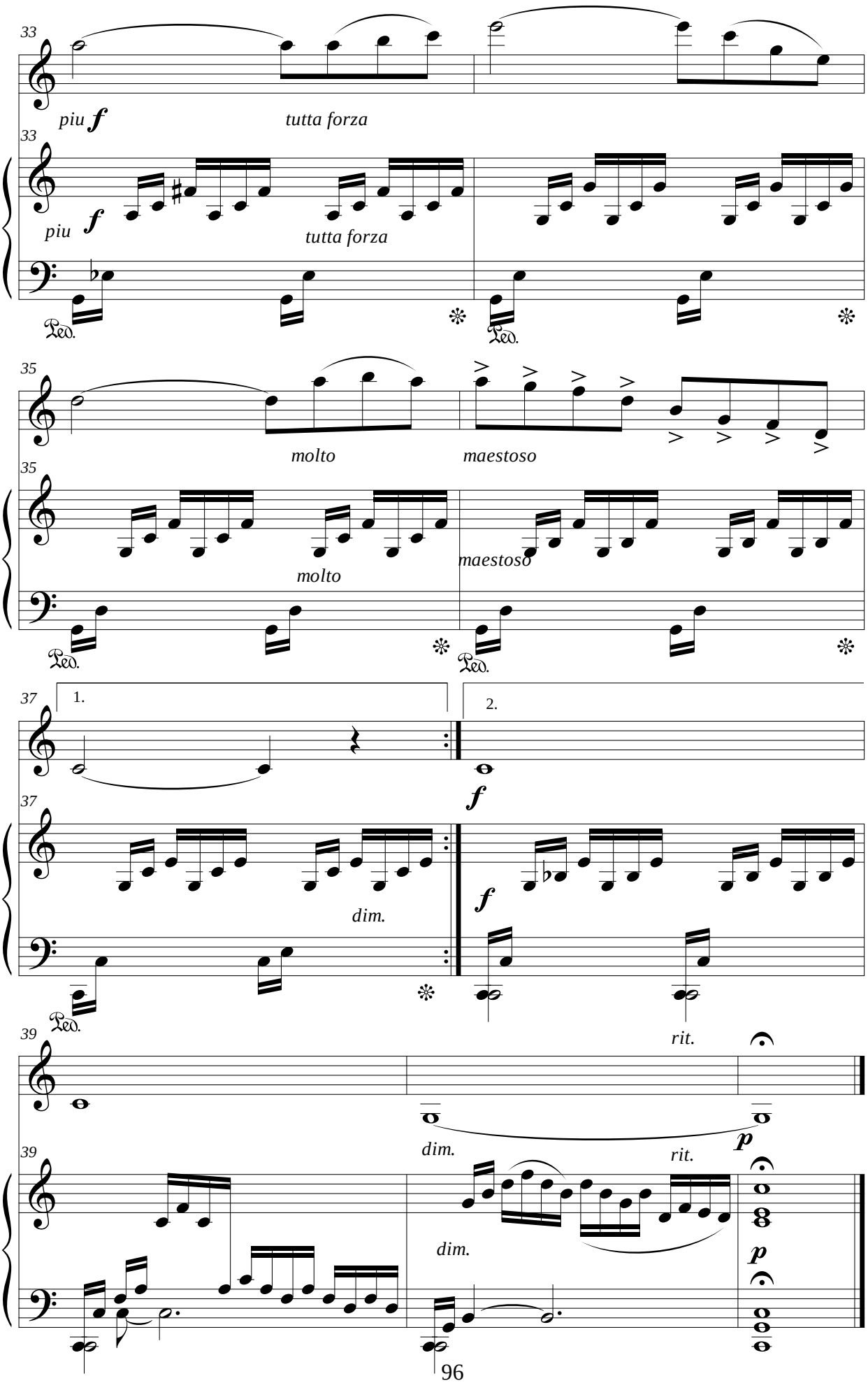
Andante semplice ♩ = 66




9
9
Ped.
Ped.
11
11
Ped.
Ped.
13
13
dim.
dim.
Ped.
Ped.
15
15
p
pp
Ped.
Ped.

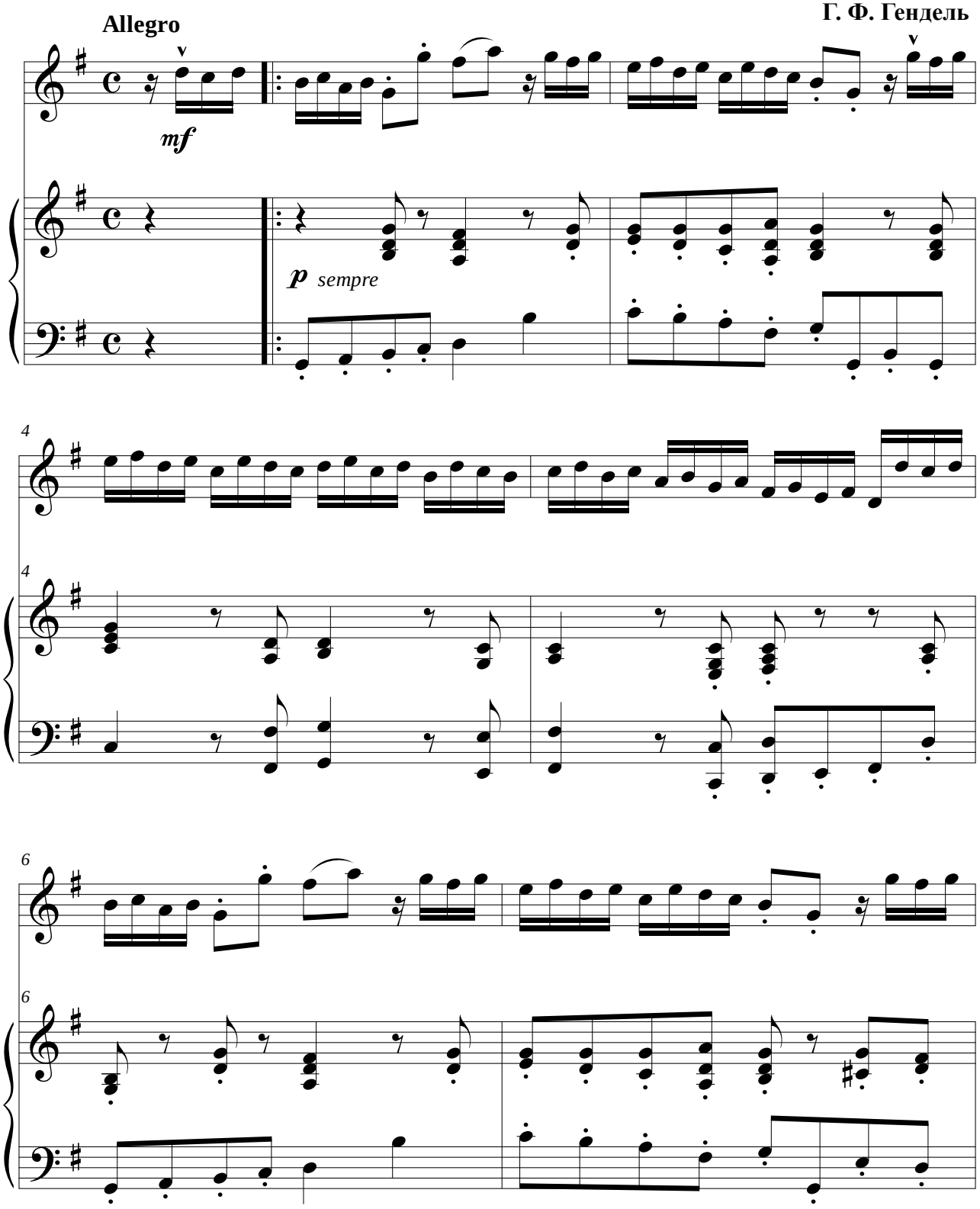

17
17
Ped.
Ped.
19
19
cresc.molto
cresc.molto
Ped.
Ped.
21
21
f
dim.
f
dim.
Ped.
Ped.
23
23
p
cresc.molto
p
cresc.molto
Ped.
Ped.

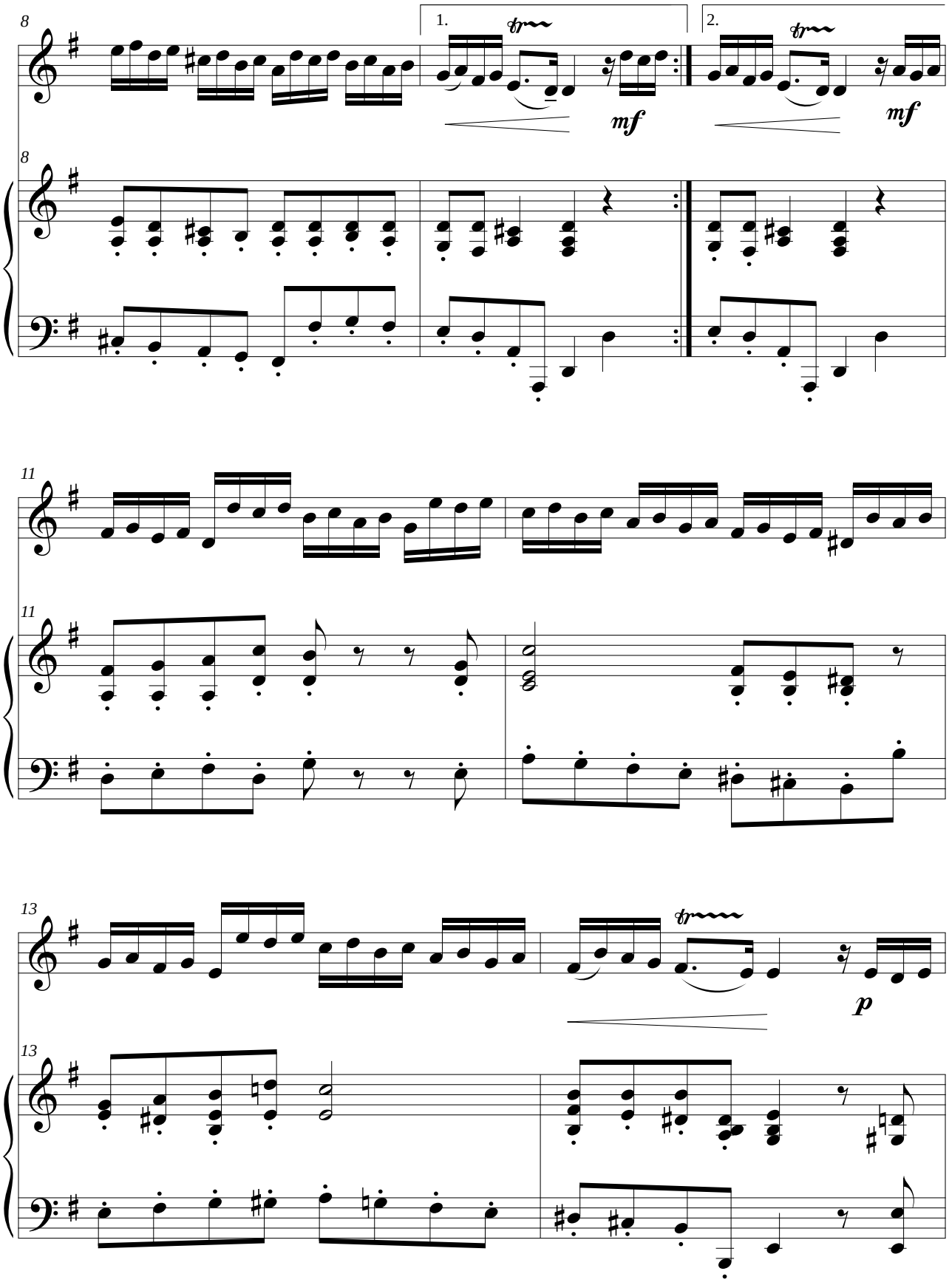

25
25
Ped.
Ped.
27
molto cresc.
f
p
27
molto cresc.
f
dim.
Ped.
Ped.
29
29
p
Ped.
Ped.
31
cresc.molto
f
31
cresc.molto
f
Ped.
Ped.

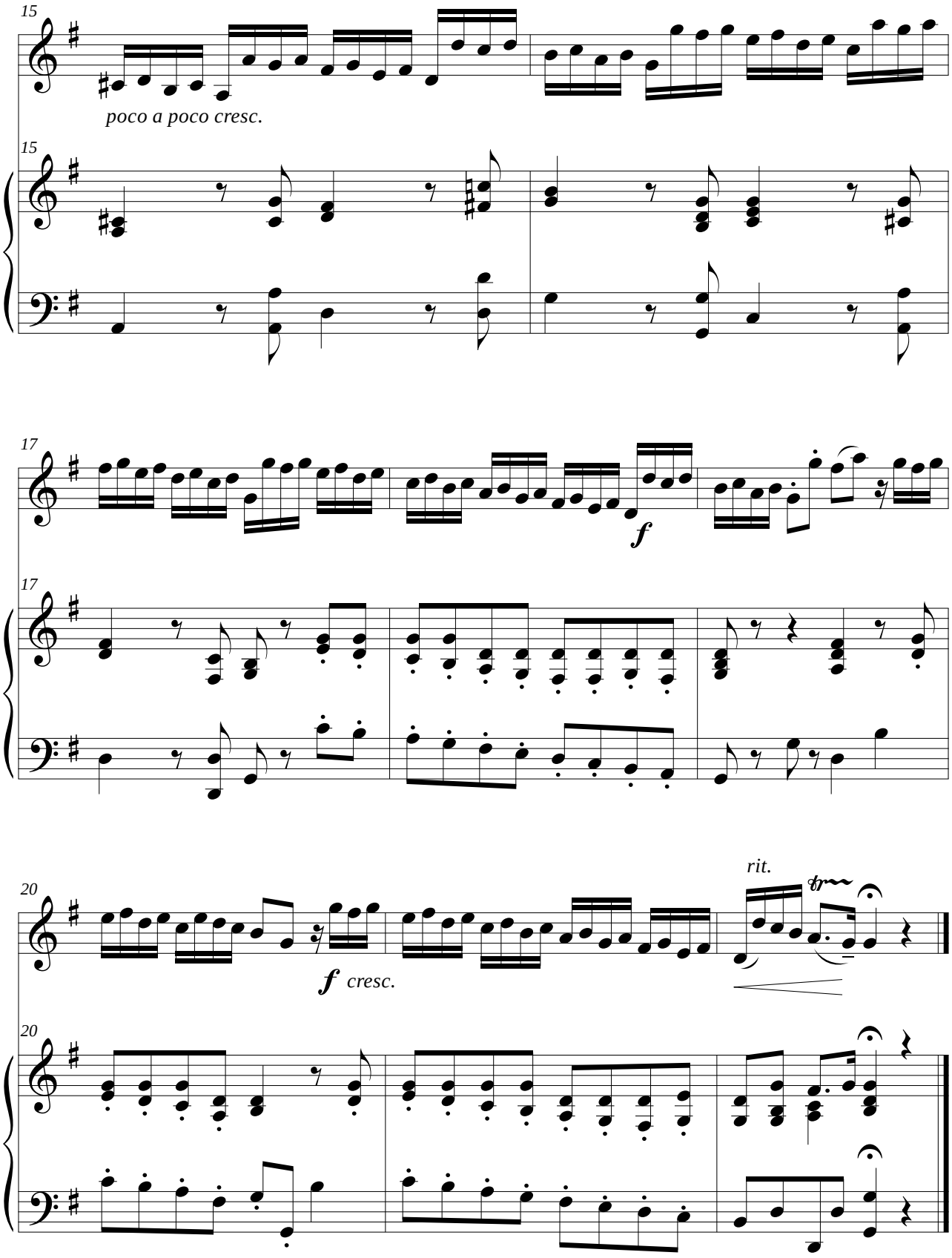

33
piu f
tutta forza
33
piu f
tutta forza
Ped.
35
molto
maestoso
35
molto
maestoso
Ped.
37
1.
2.
f
37
dim.
f
Ped.
rit.
39
dim.
p
rit.
39
dim.
p

Прелюдія

Г. Ф. Гендель



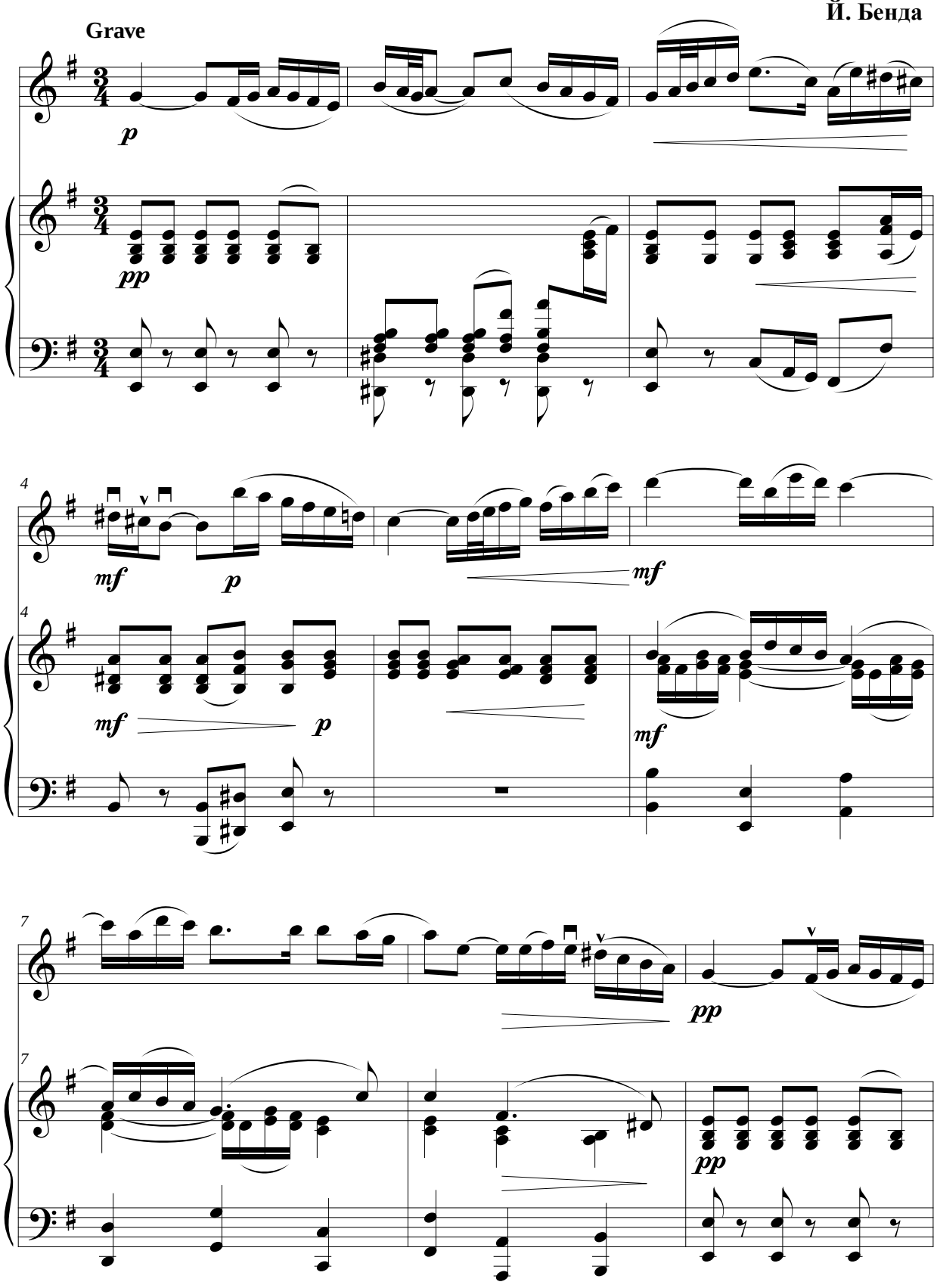

8
1.
2.
mf
mf
8
11
11
13
p
13

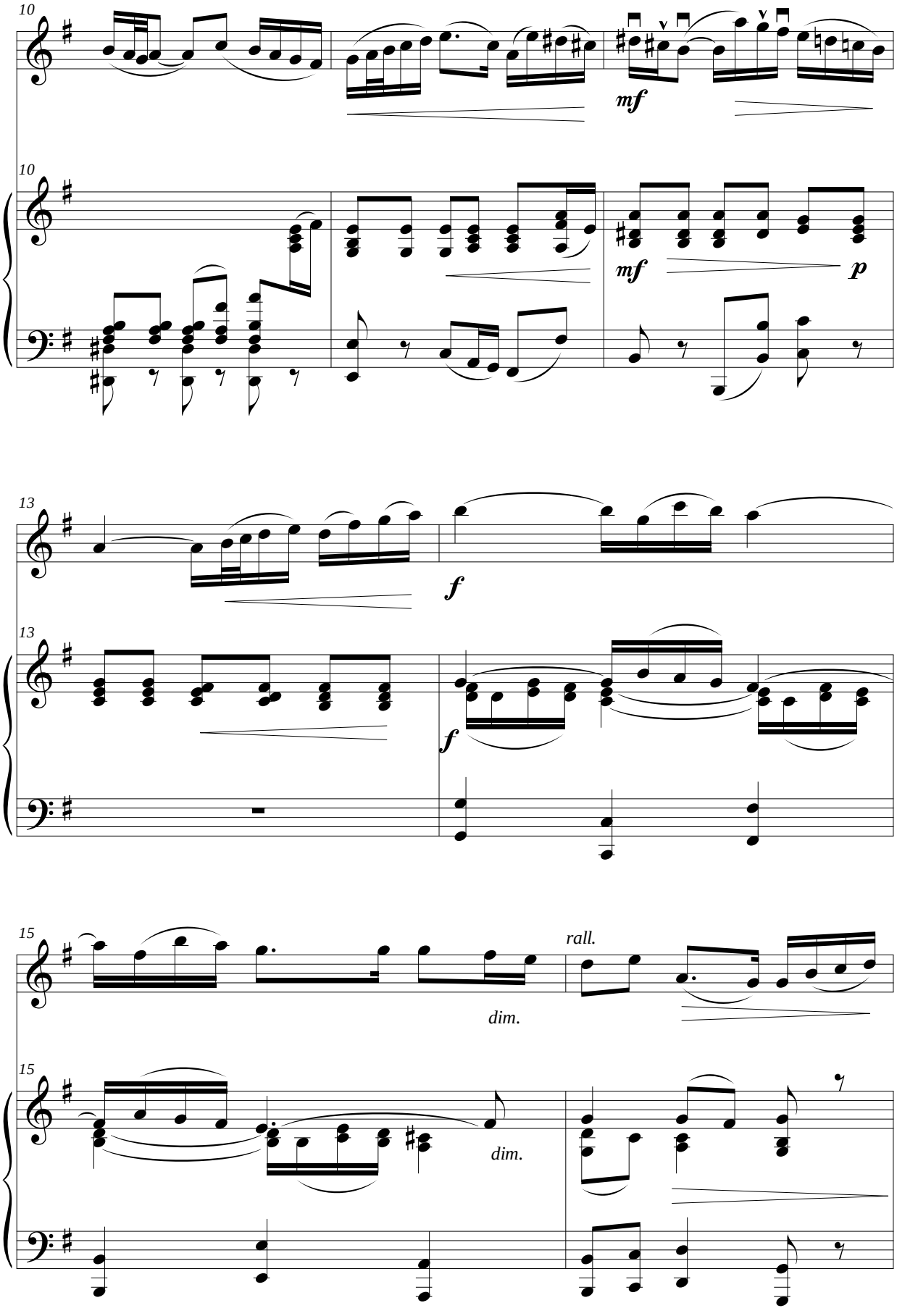

15
poco a poco cresc.
15
17
f
17
20
f cresc.
rit.
20

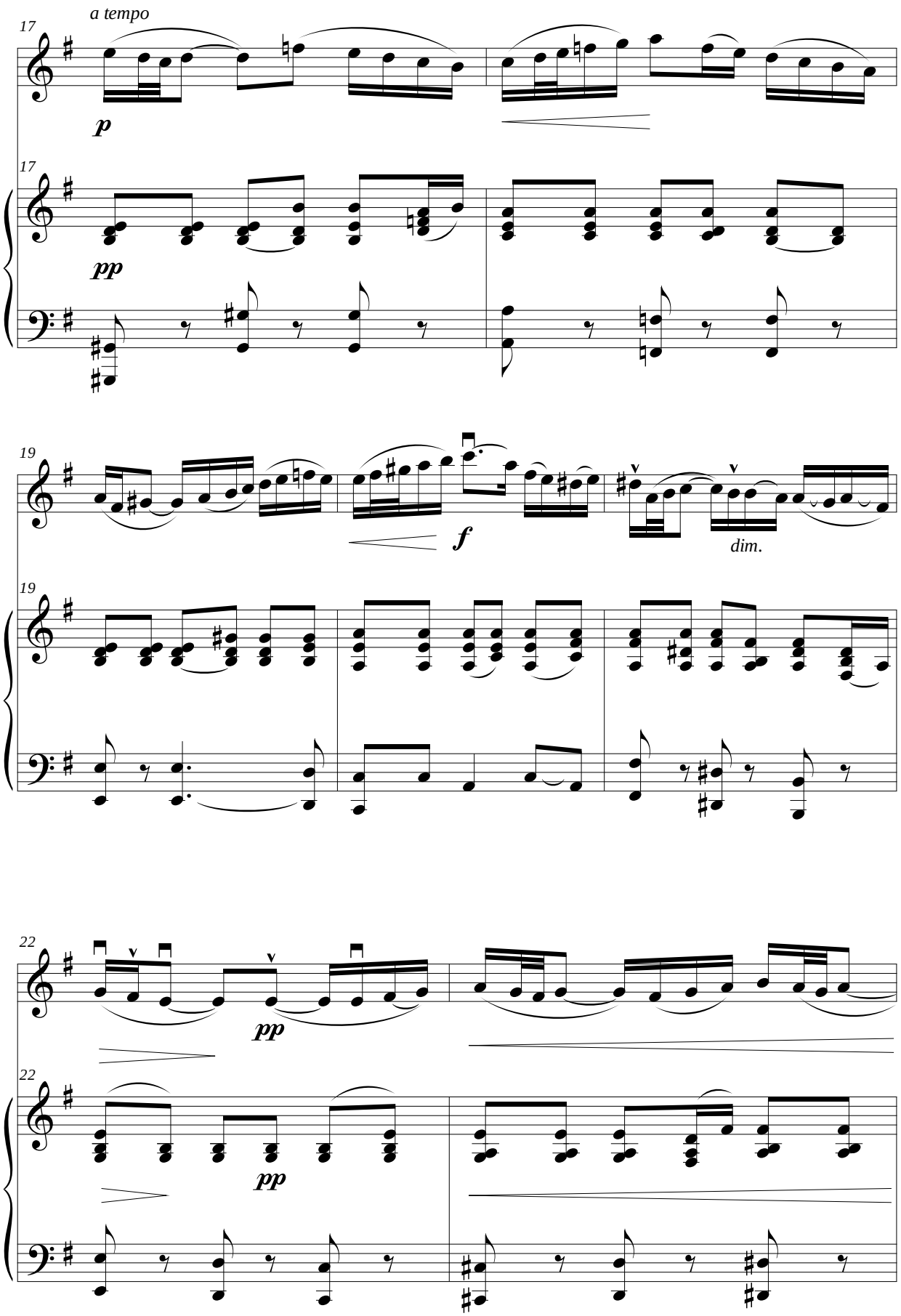
Граве

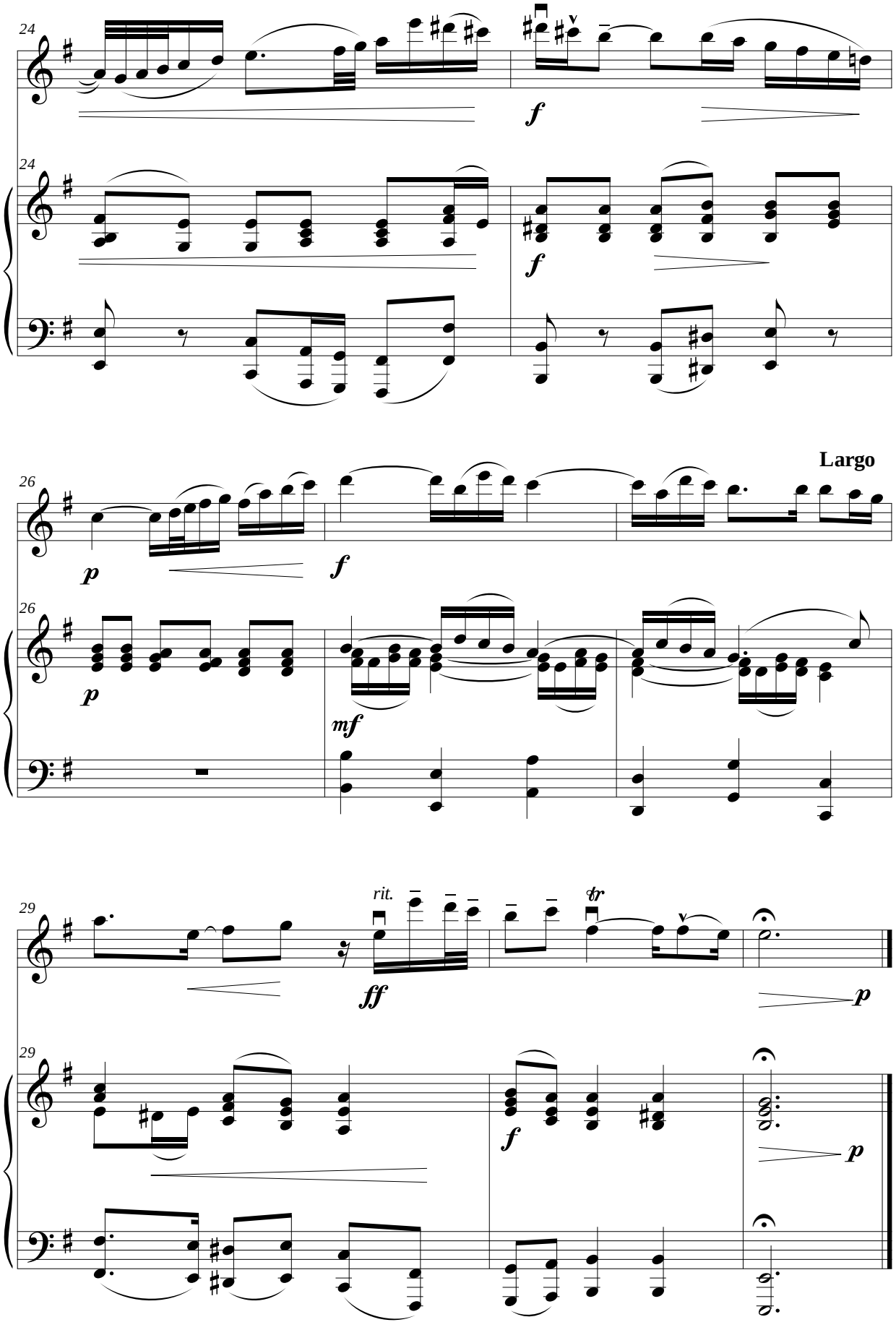
із Скрипкового концерту

Й. Бенда




10
mf
10
mf
p
13
f
13
f
15
rall.
dim.
15
dim.

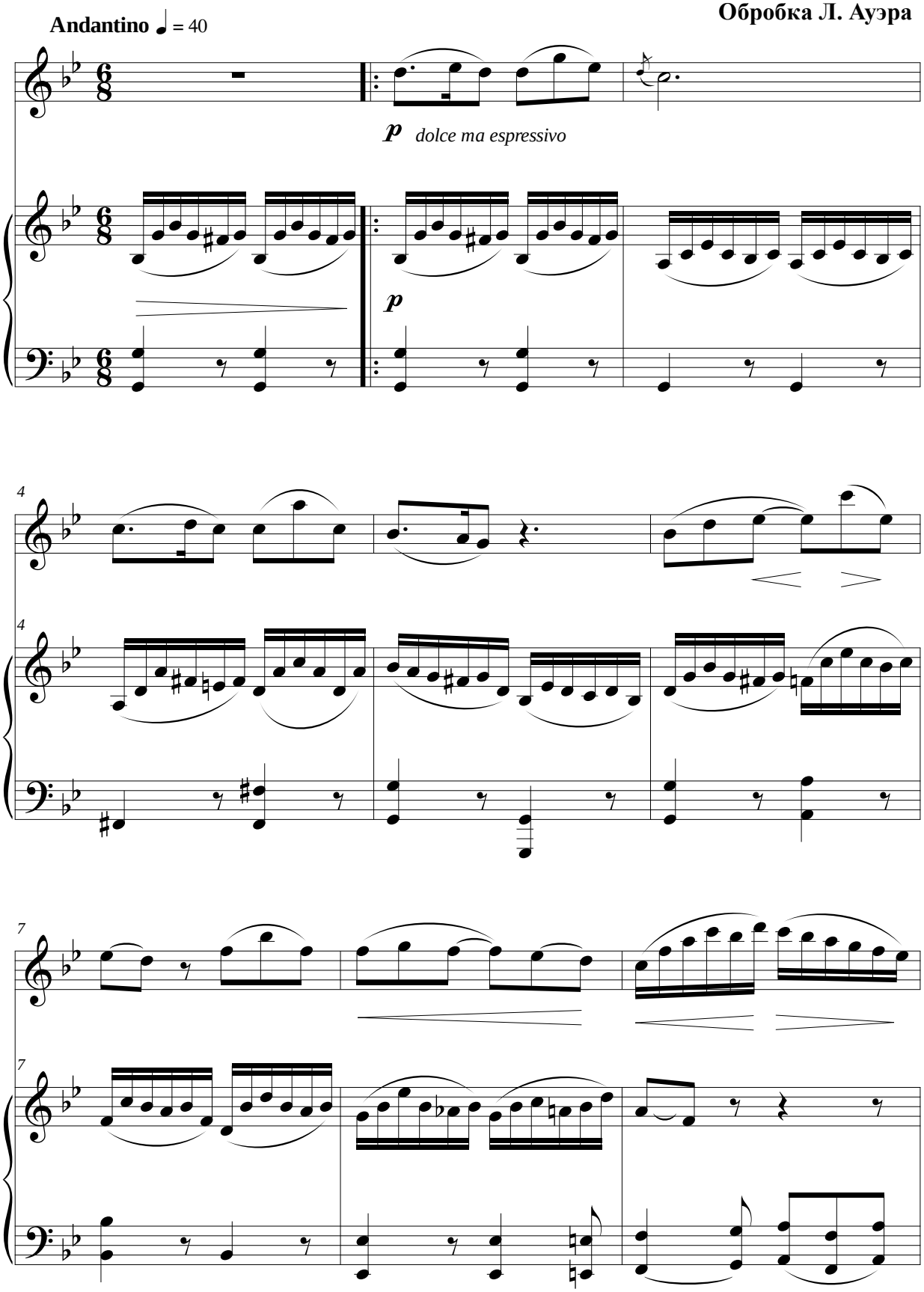

a tempo
17
p
17
pp
19
f
dim.
19
22
pp
22
pp

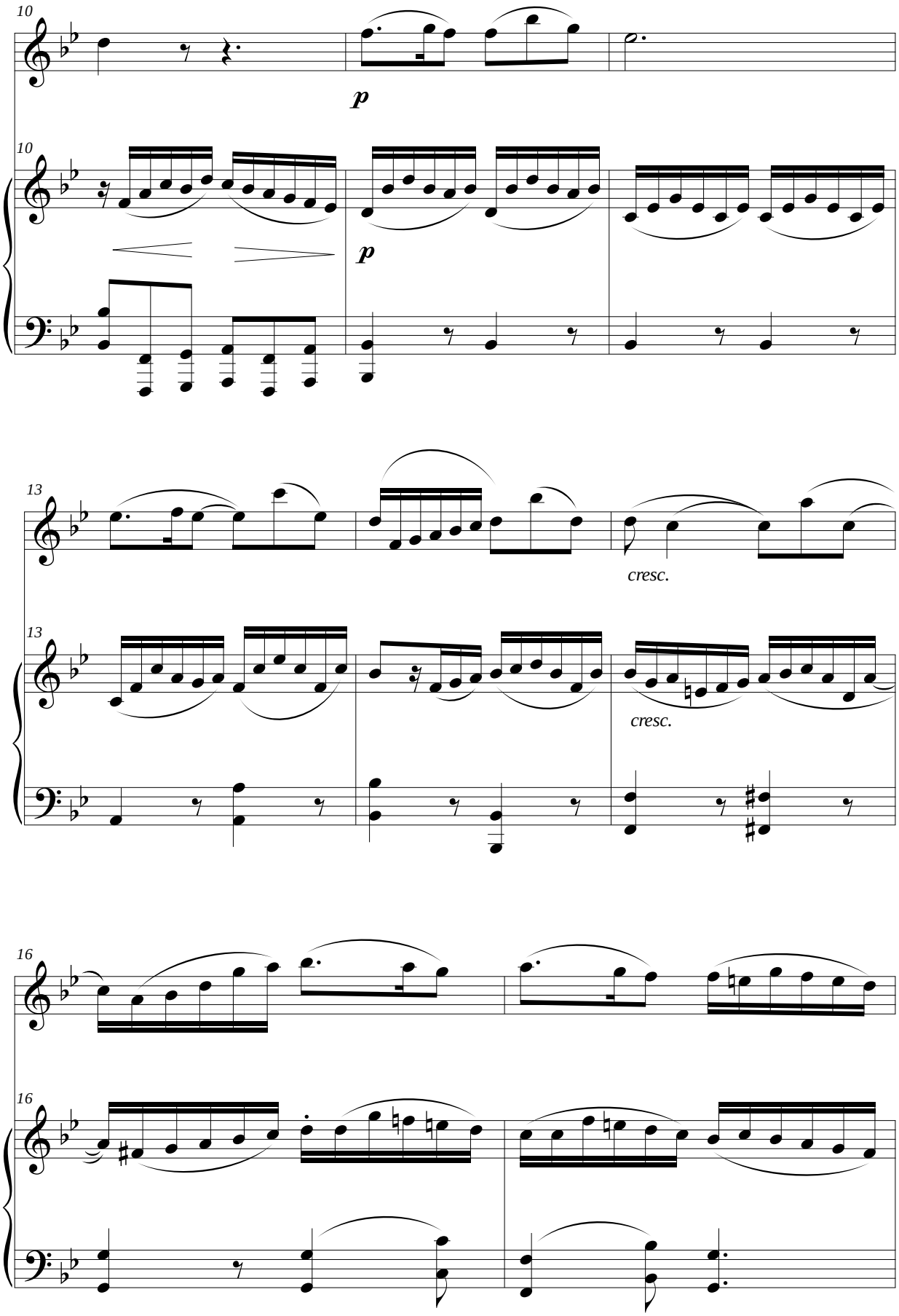

24
f
24
f
Largo
26
p
f
26
p
mf
29
rit.
ff
tr
p
29
f
p

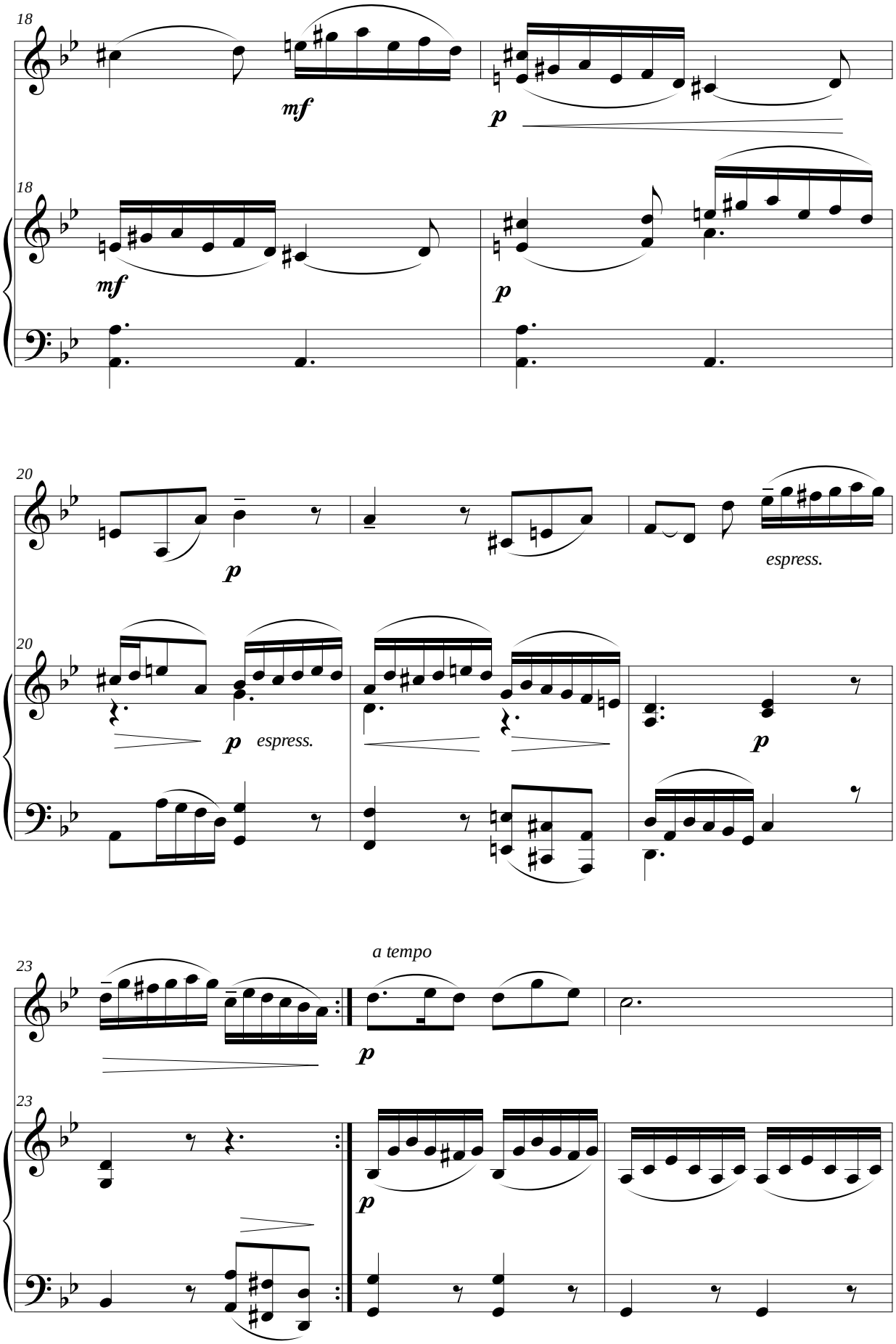
Сициліана

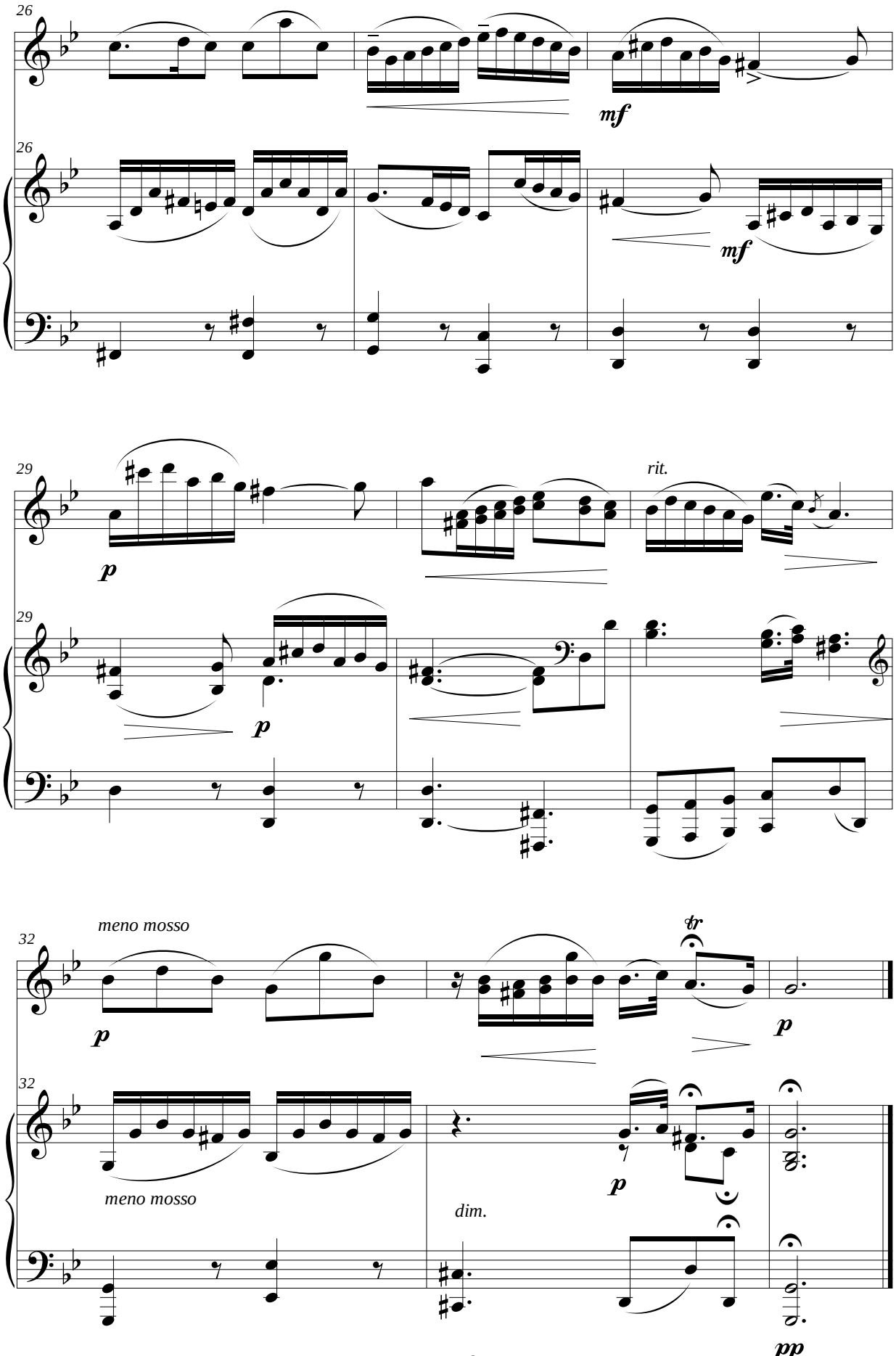
И.С. Бах
(1685-1750)

Обробка Л. Ауэра




10
p
10
p
13
cresc.
13
cresc.
16
16


18
mf
p
18
mf
p
20
p
espress.
20
p
espress.
p
23
a tempo
p
23
p


26
mf
26
mf
29
p
rit.
29
p
32
meno mosso
p
tr
p
32
meno mosso
p
dim.
pp

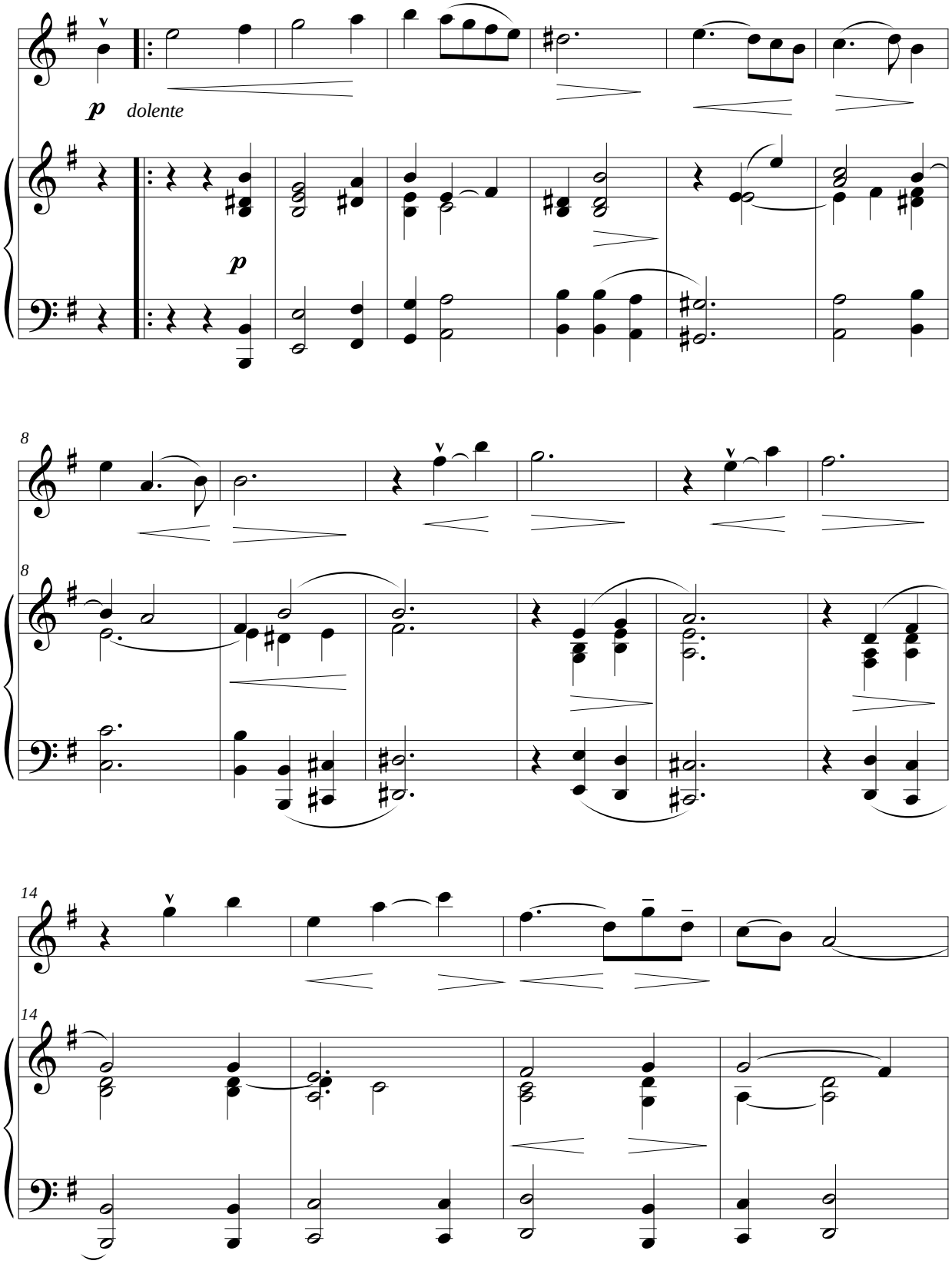
Соната

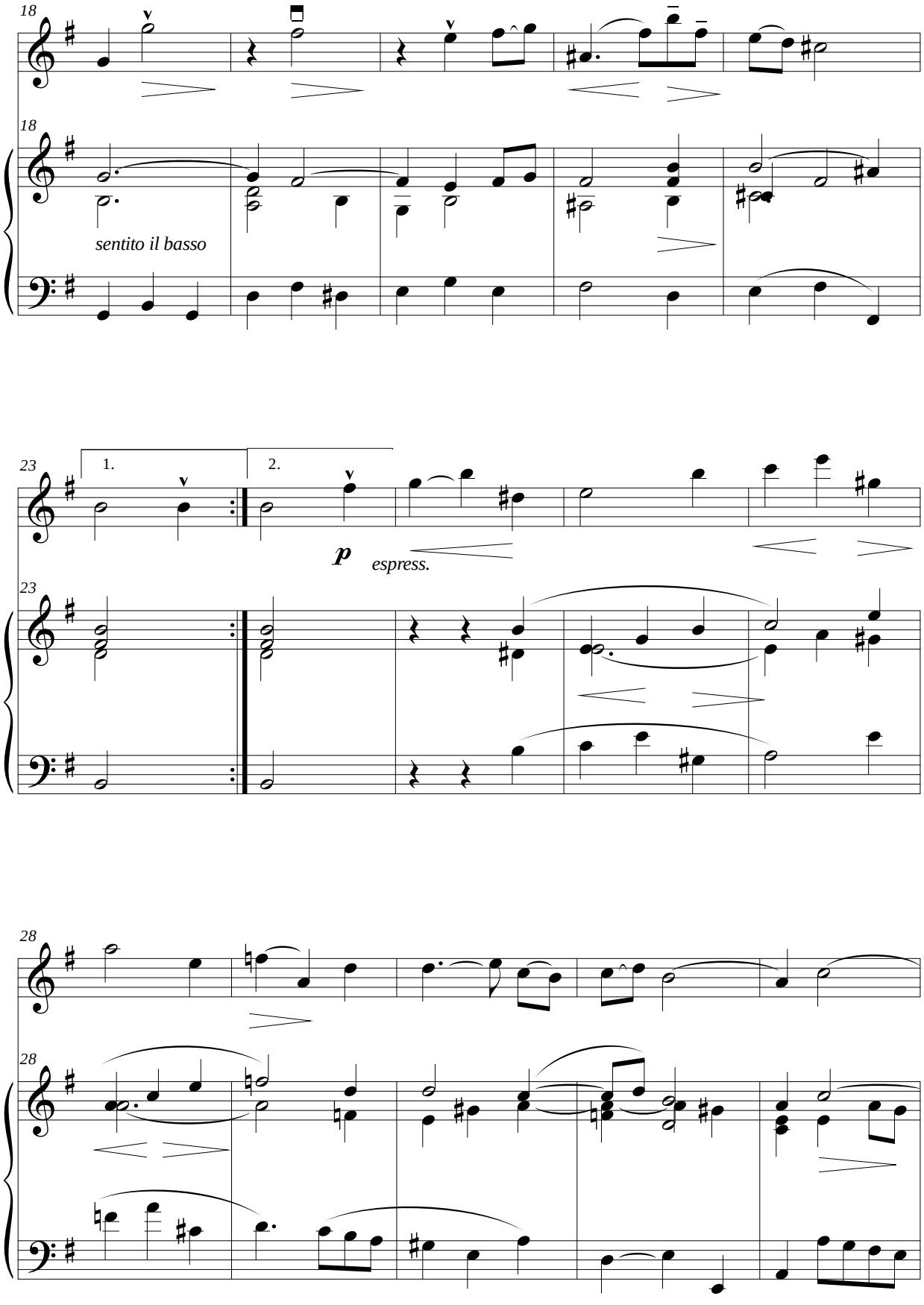
мі мінор

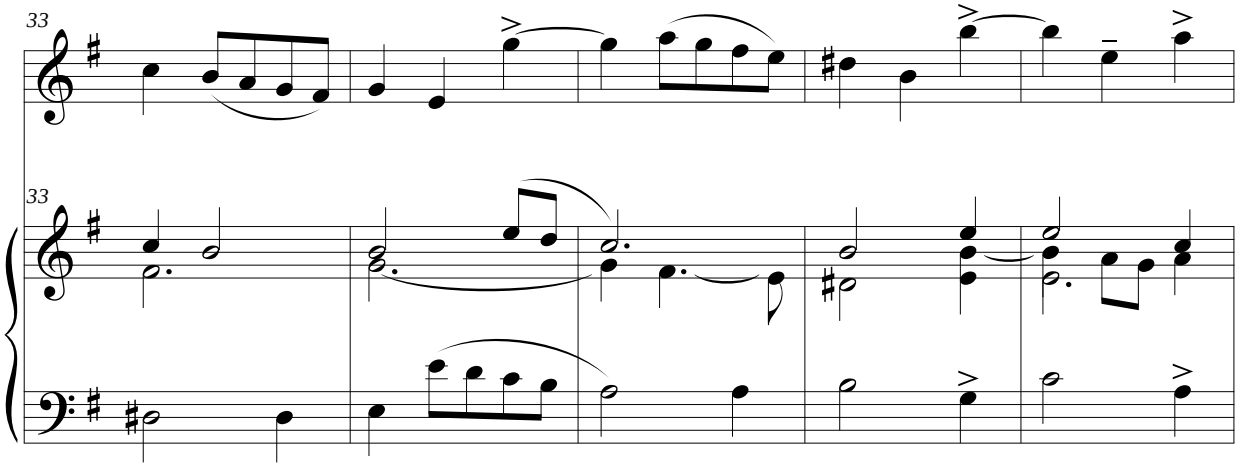
1. Прелюдія

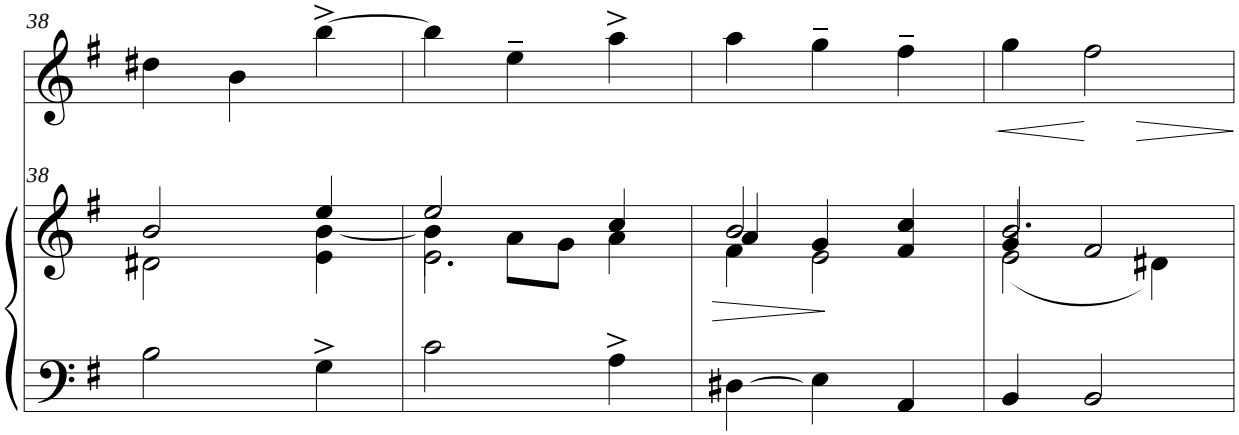
А. Кореллі
(1653-1713)

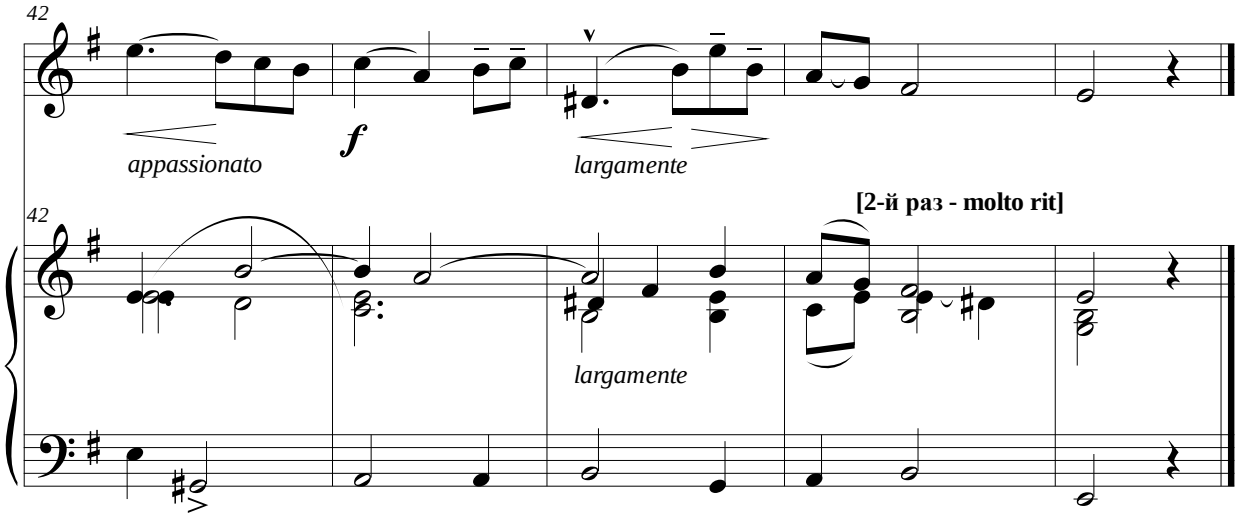
Largo




18
18
sentito il basso
23
1.
2.
23
p
espress.
28
28

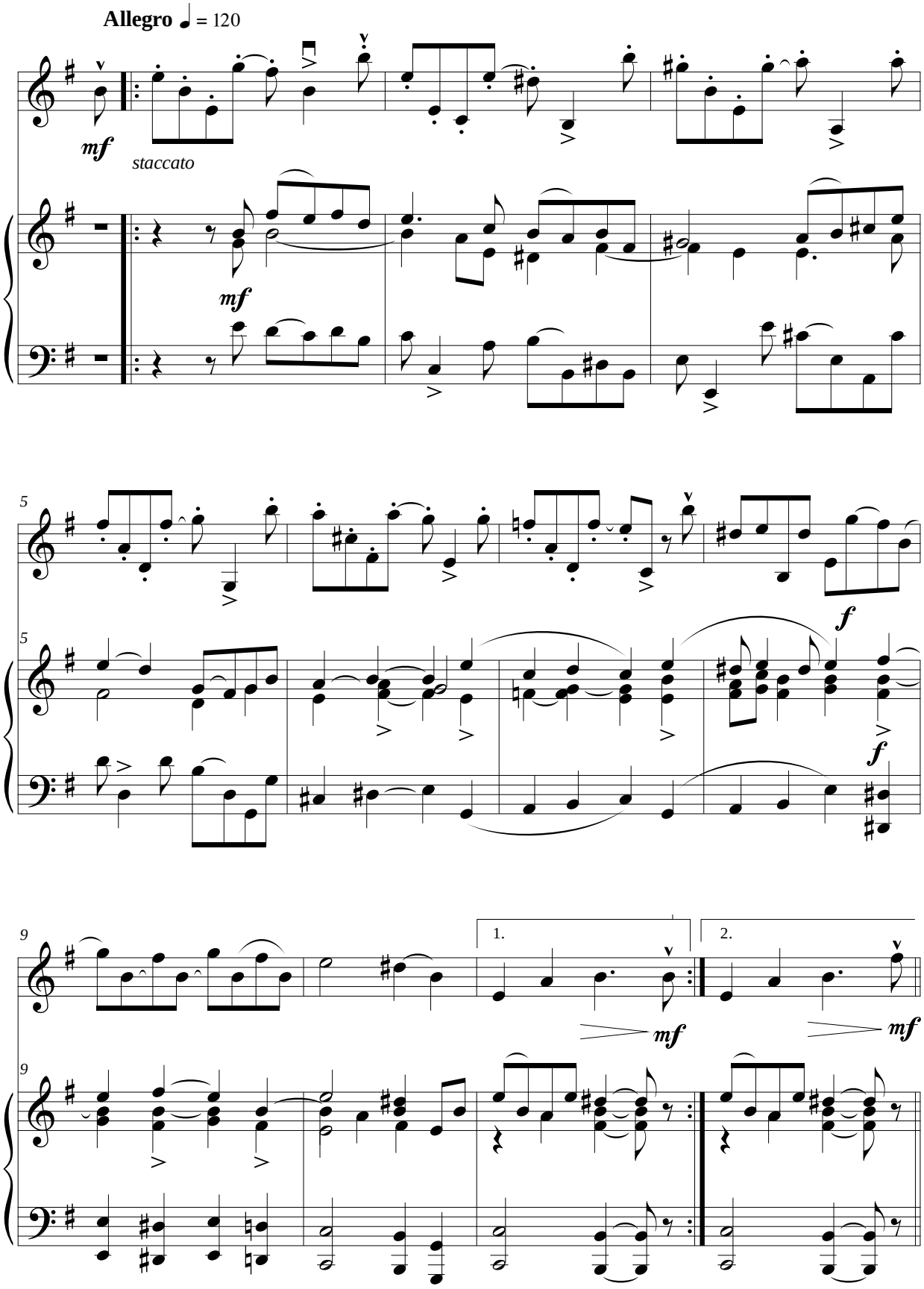

33
33

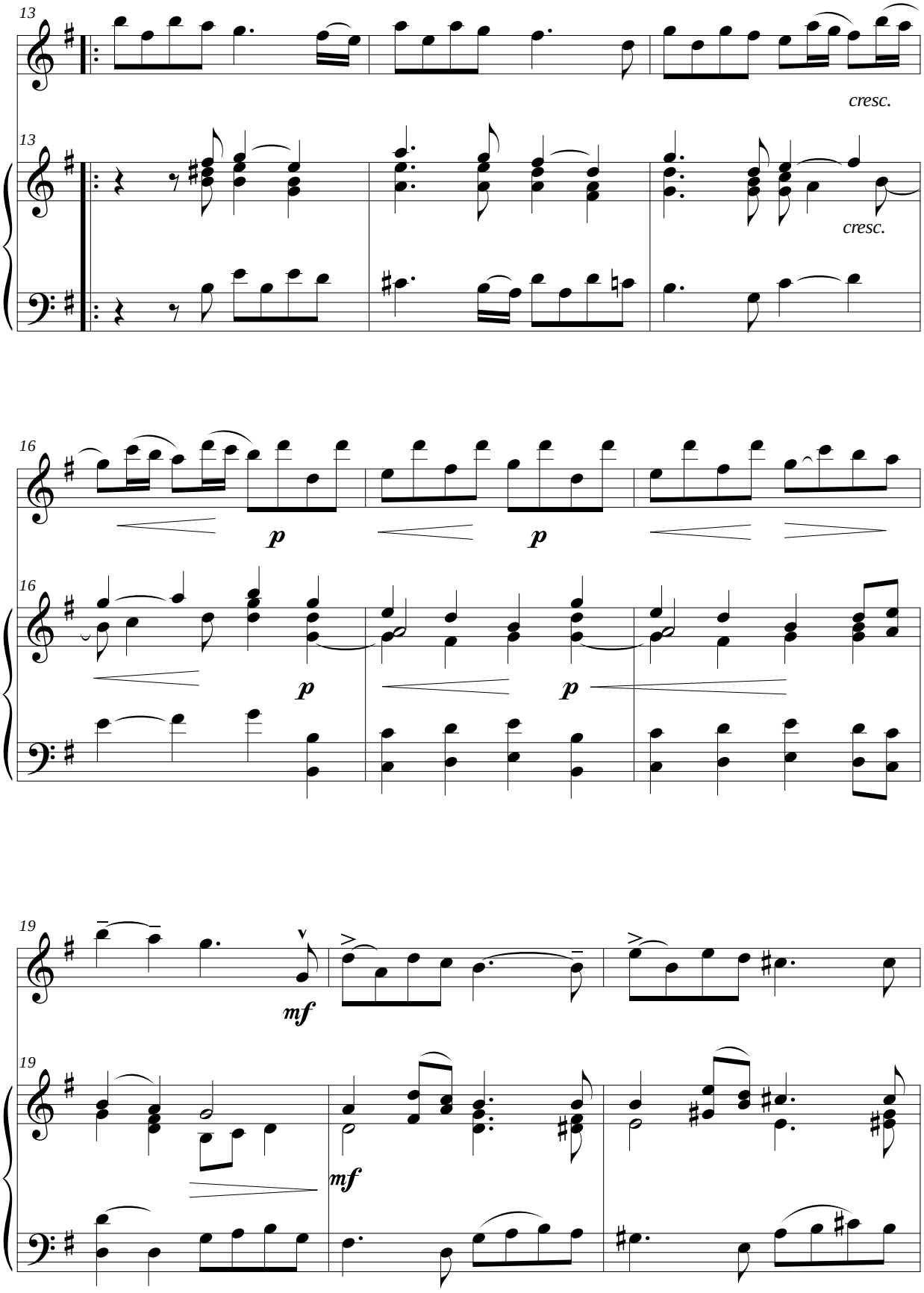

38
38

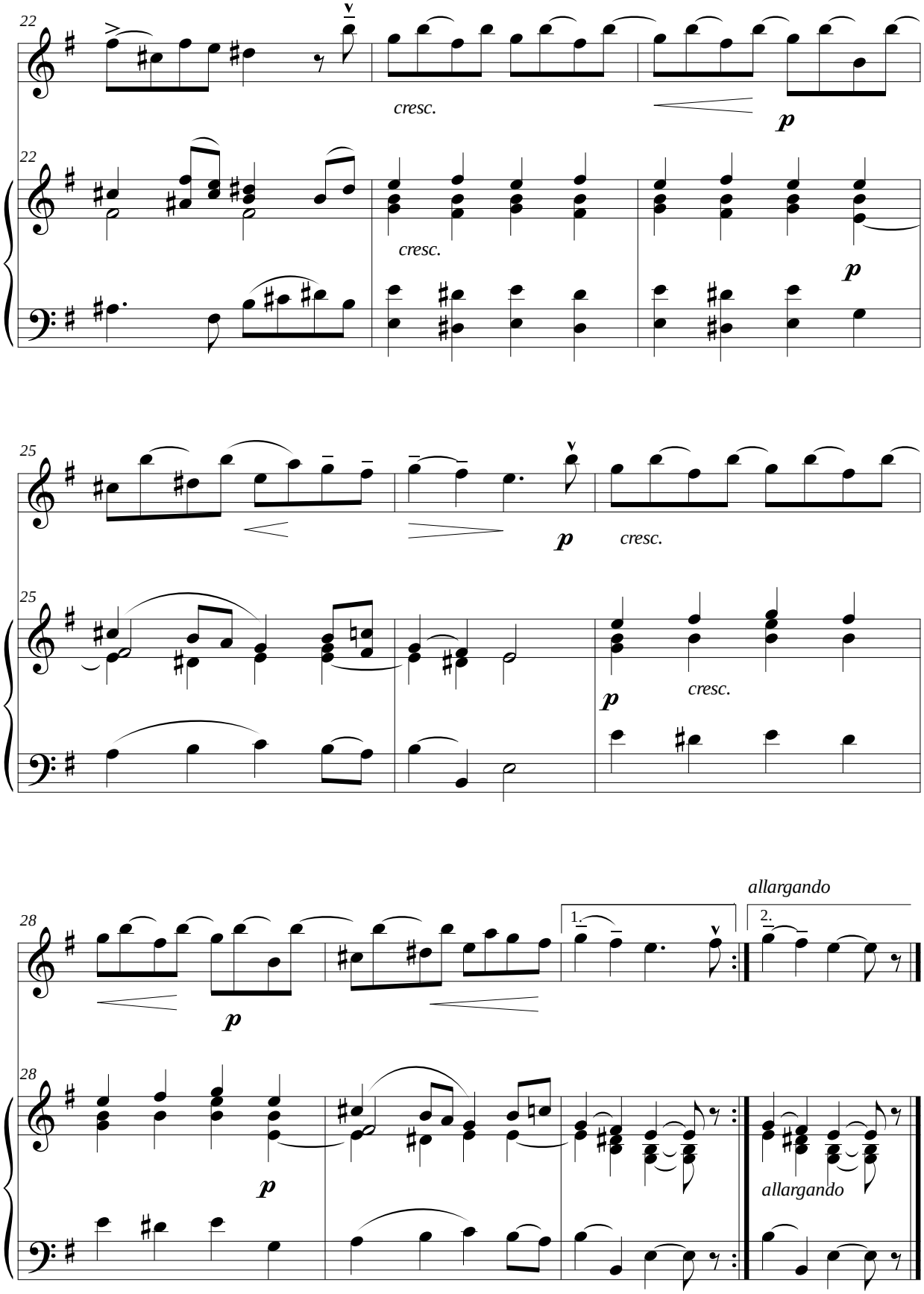

42
appassionato
f
largamente
42
largamente
[2-й раз - molto rit]

2. Алеманда

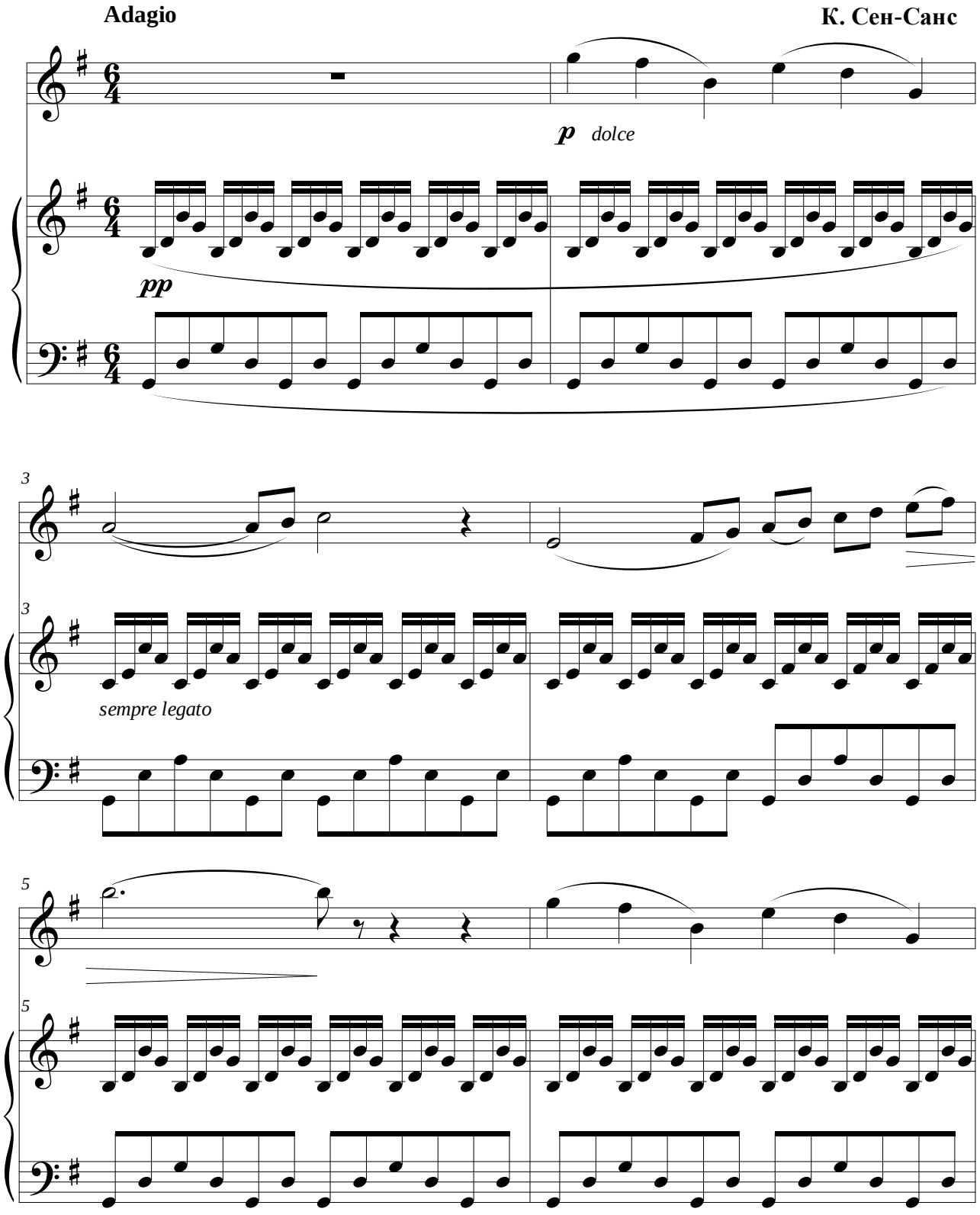
А. Кореллі

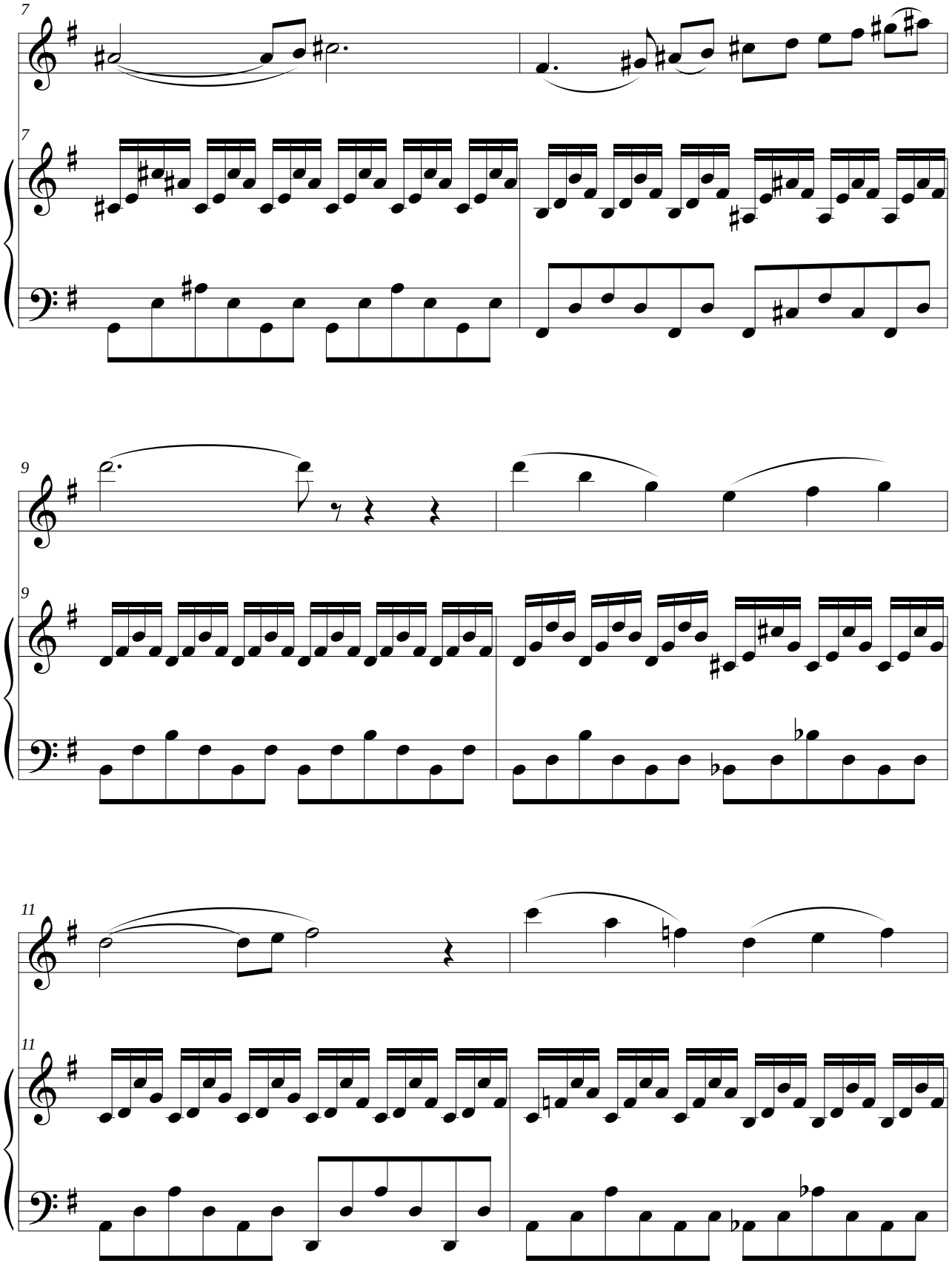


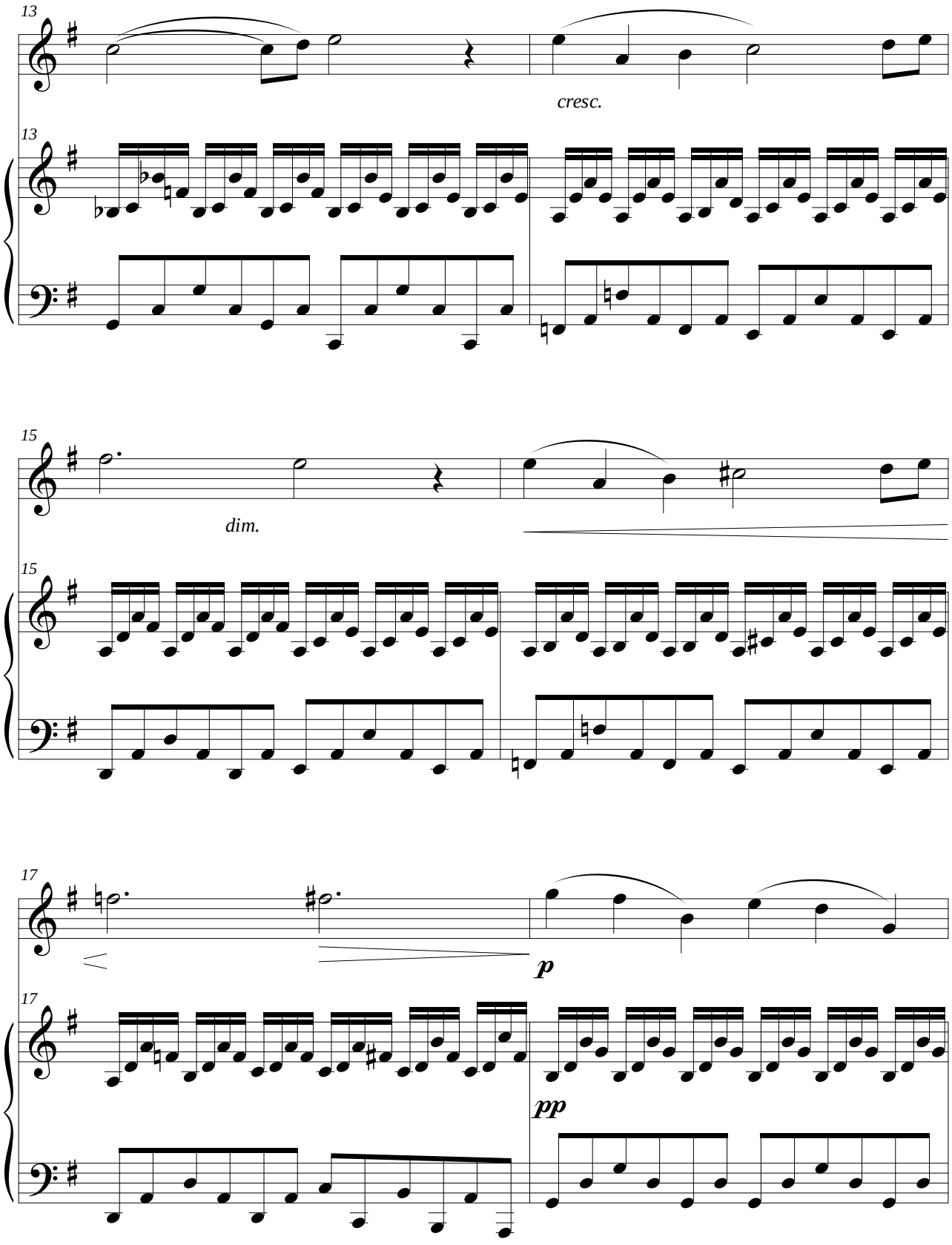

13
cresc.
13
cresc.
16
p
p
16
p
p
19
v
mf
19
mf

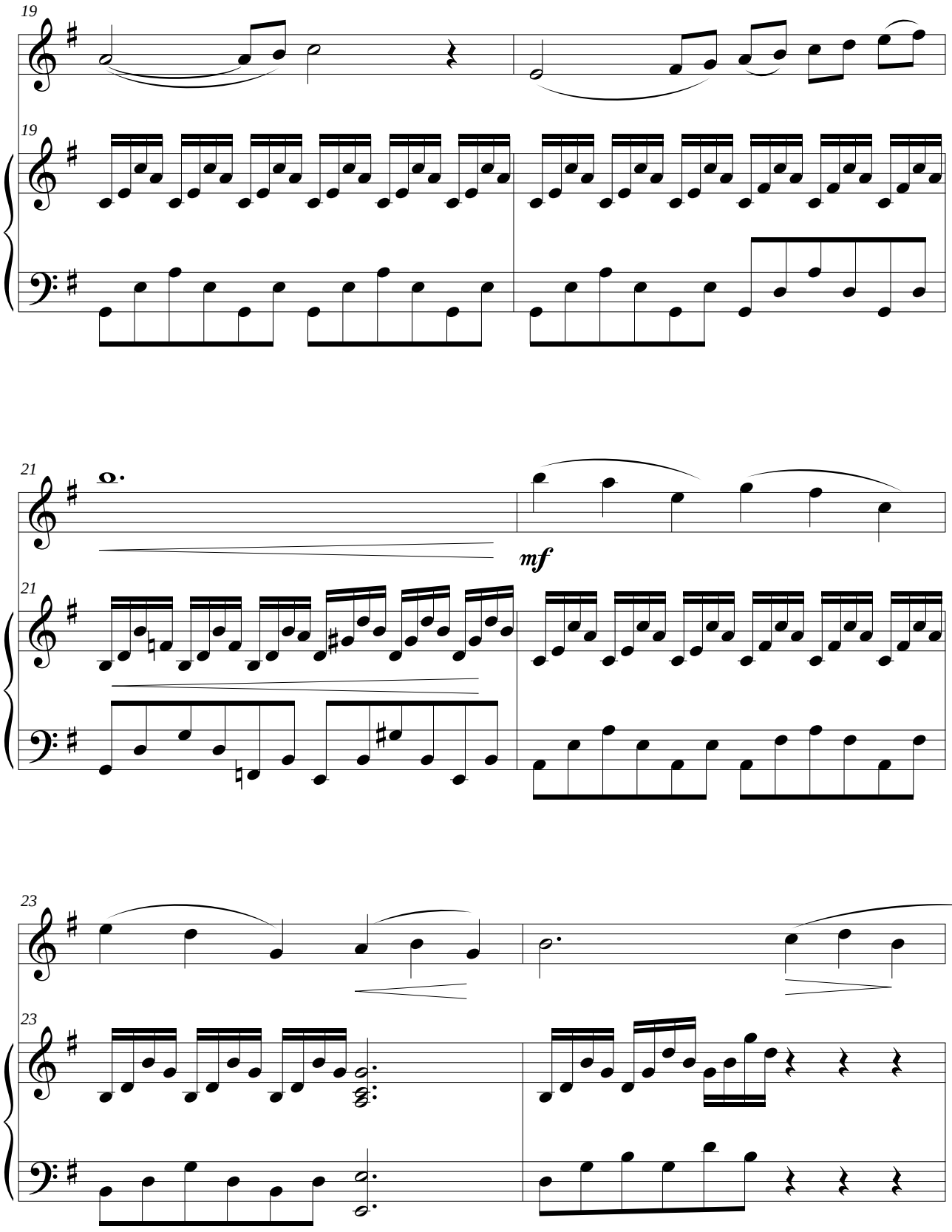

22
cresc.
p
22
cresc.
p
25
p
cresc.
25
p
cresc.
28
allargando
1.
2.
p
28
p
allargando

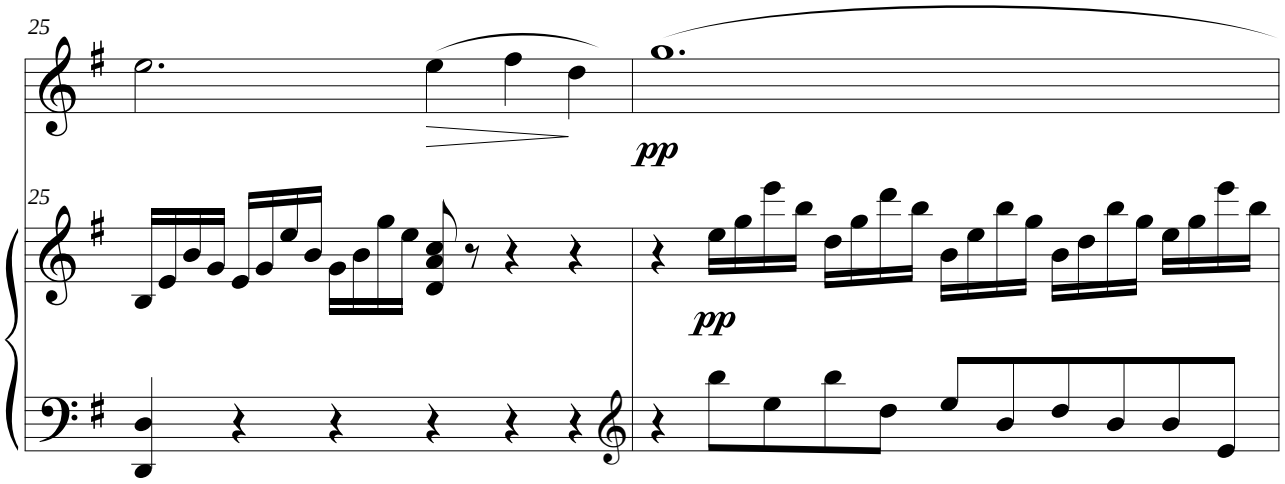
Лебідь

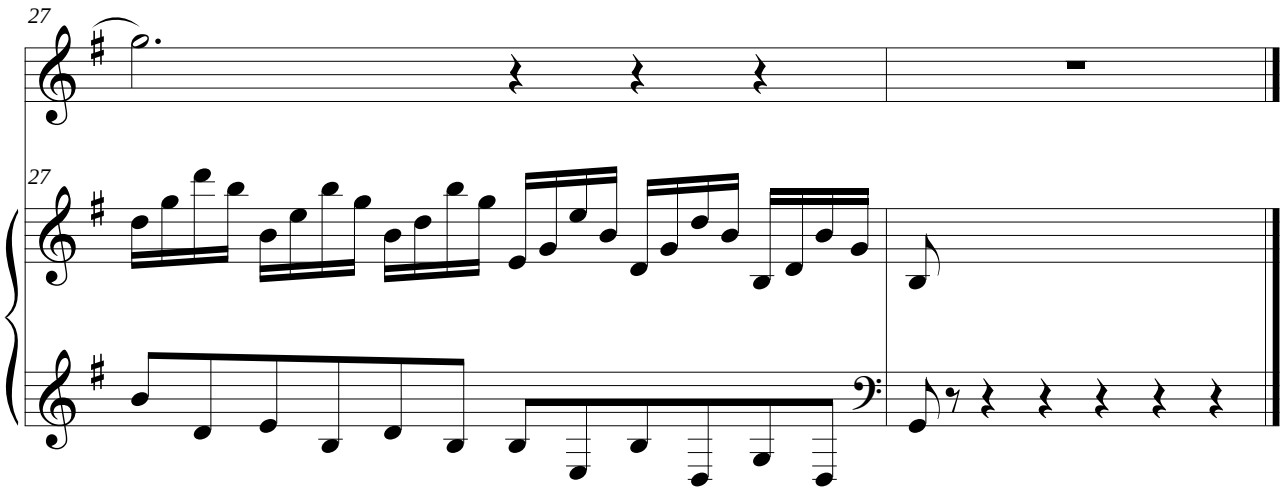



7
7
9
9
11
11


13
cresc.
13
15
dim.
15
17
p
17
pp

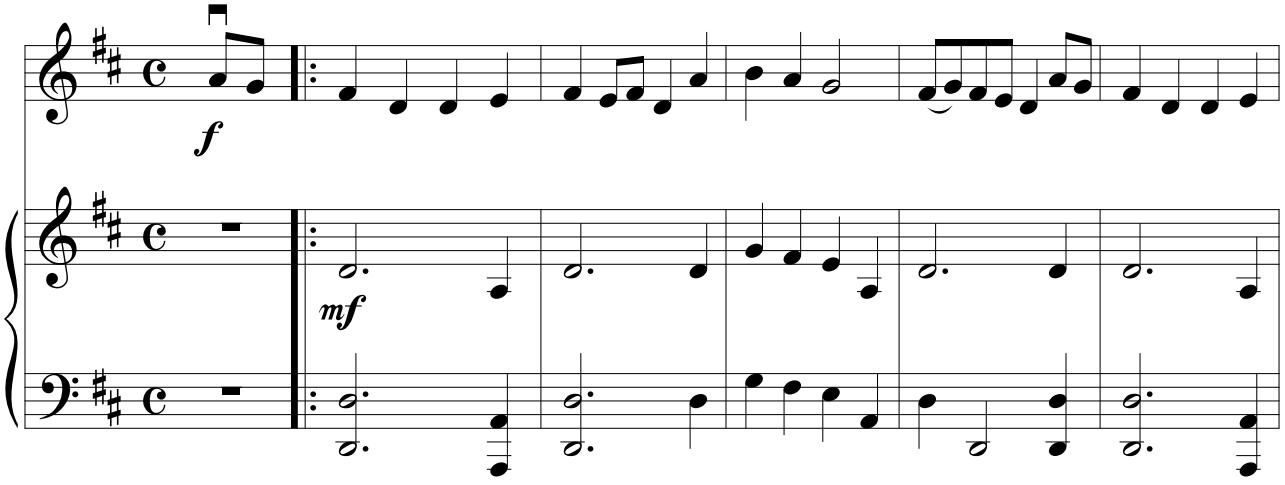

19
19
21
mf
21
23
23

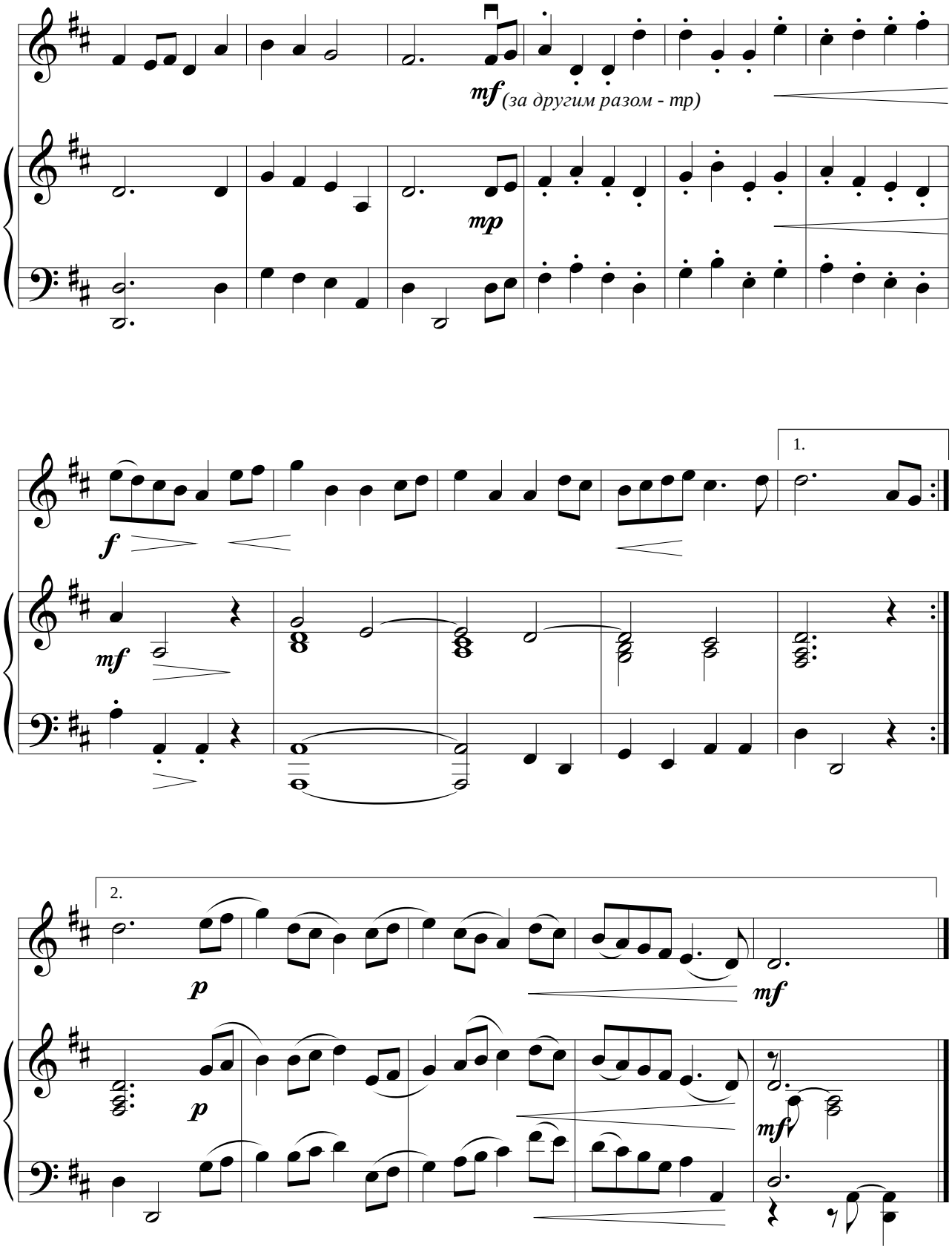




Рігодон

Allegro vivace **Ж. Рамо**

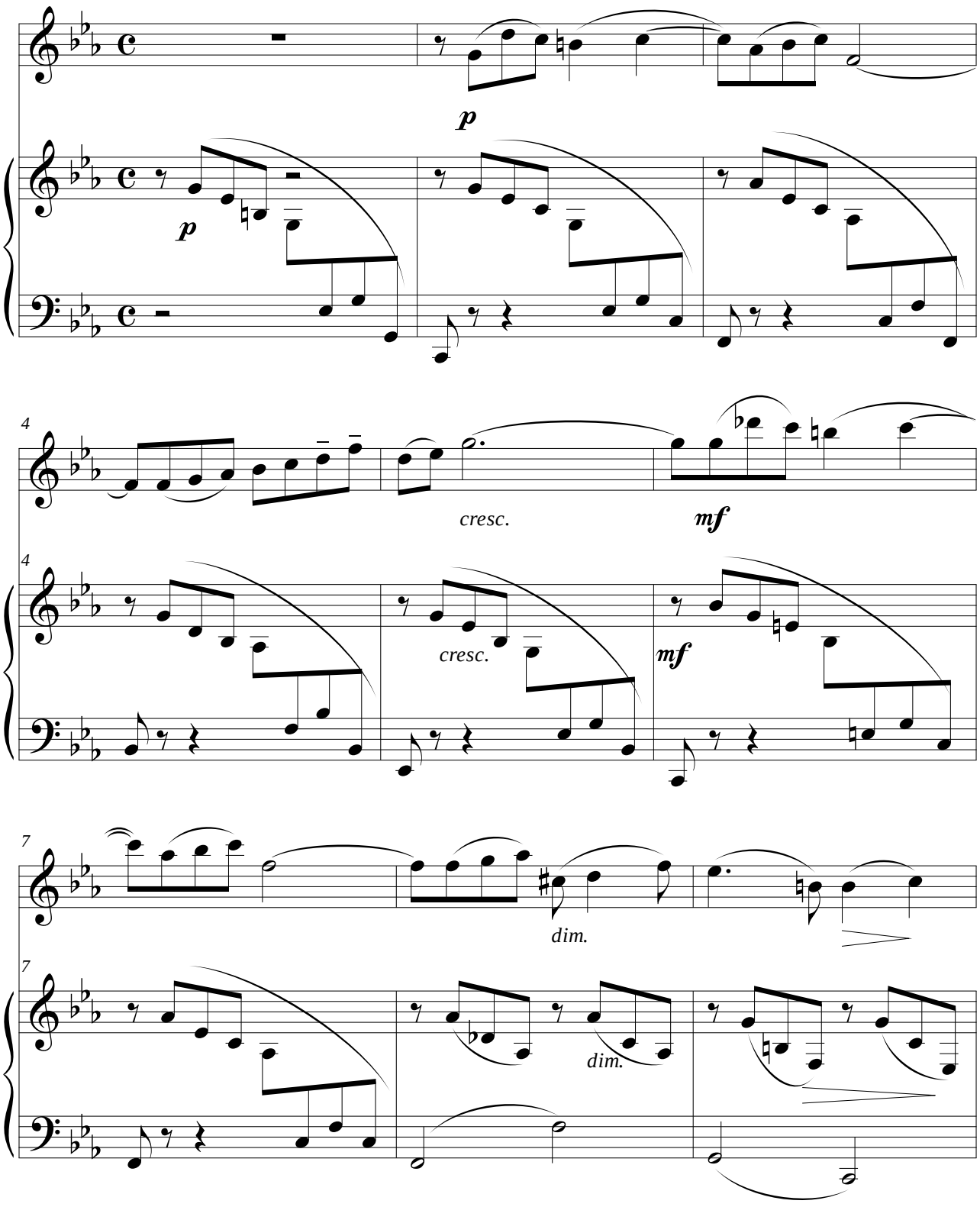


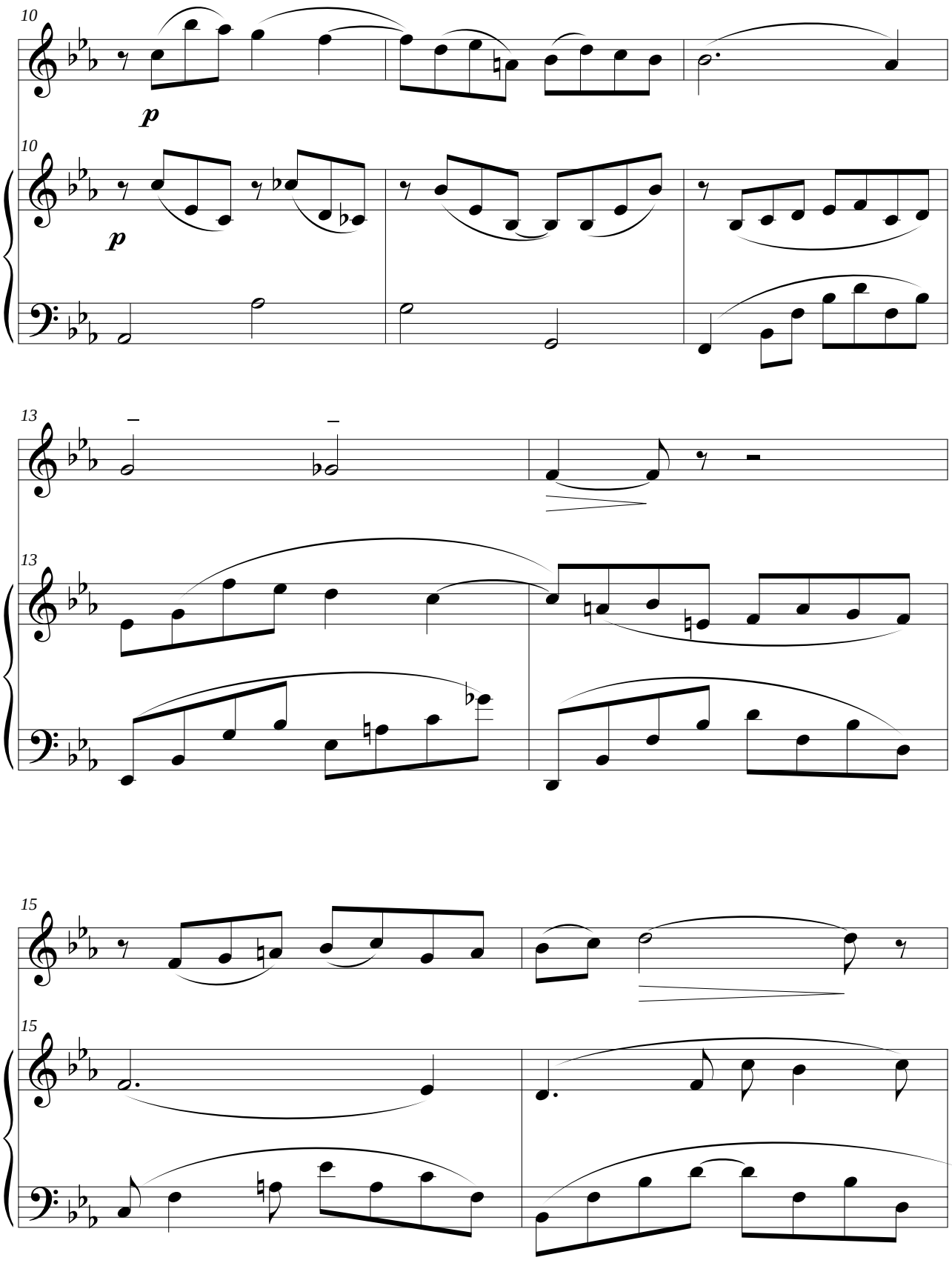

mf (за другим разом - mp)
mp
1.
f
mf
2.
p
mf
p
mf

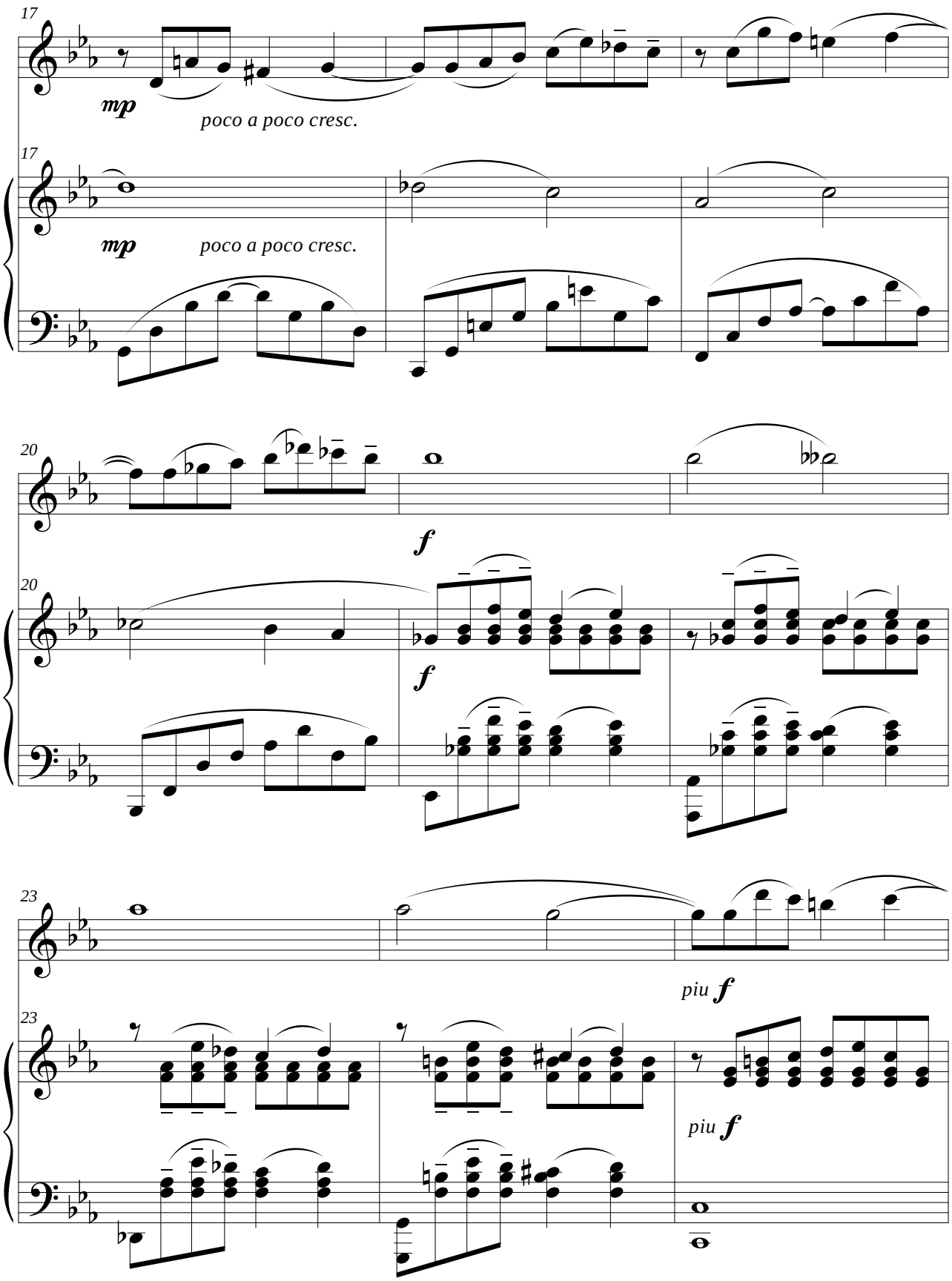
Романс

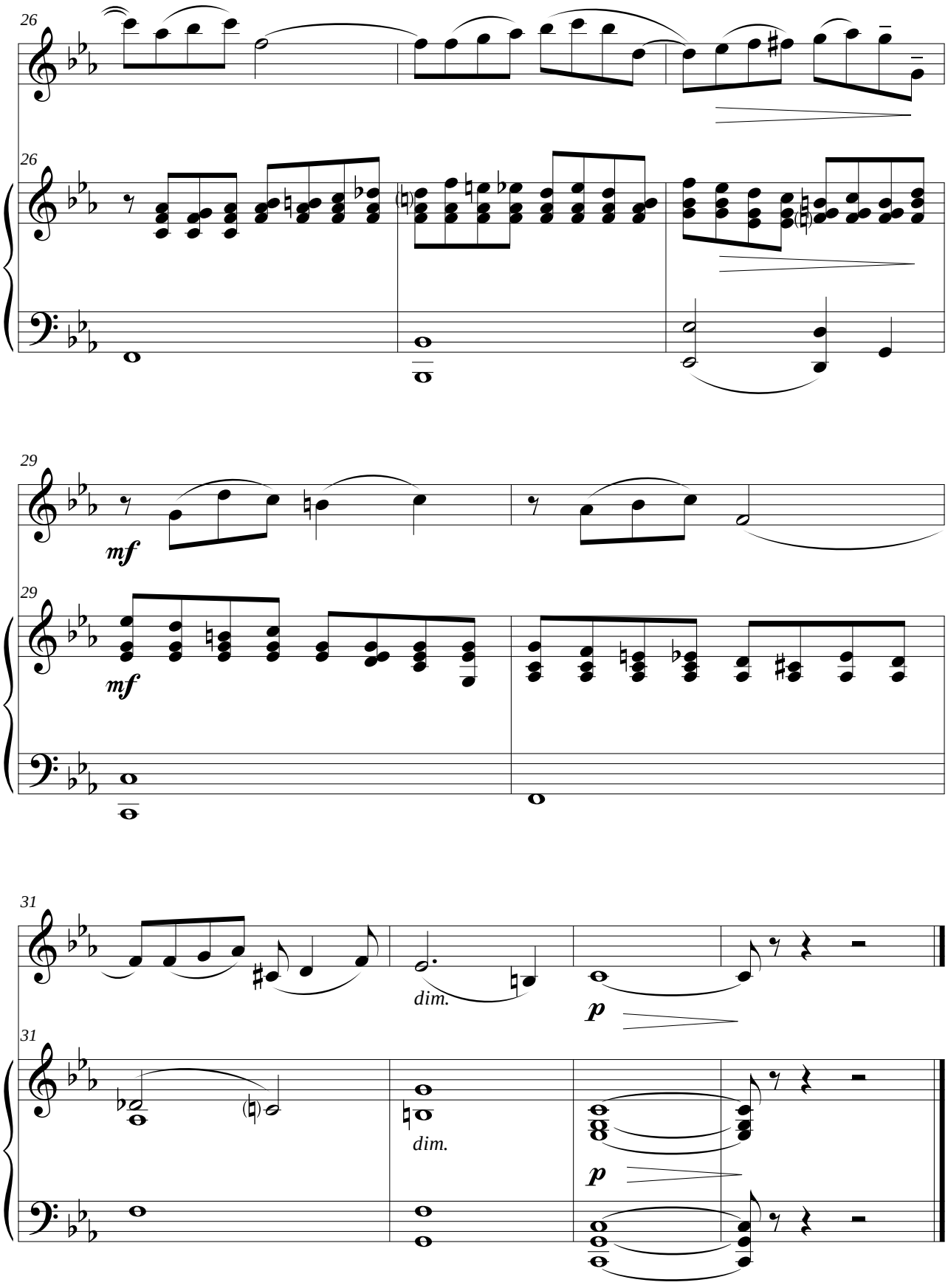
Moderato

Р. Глієр



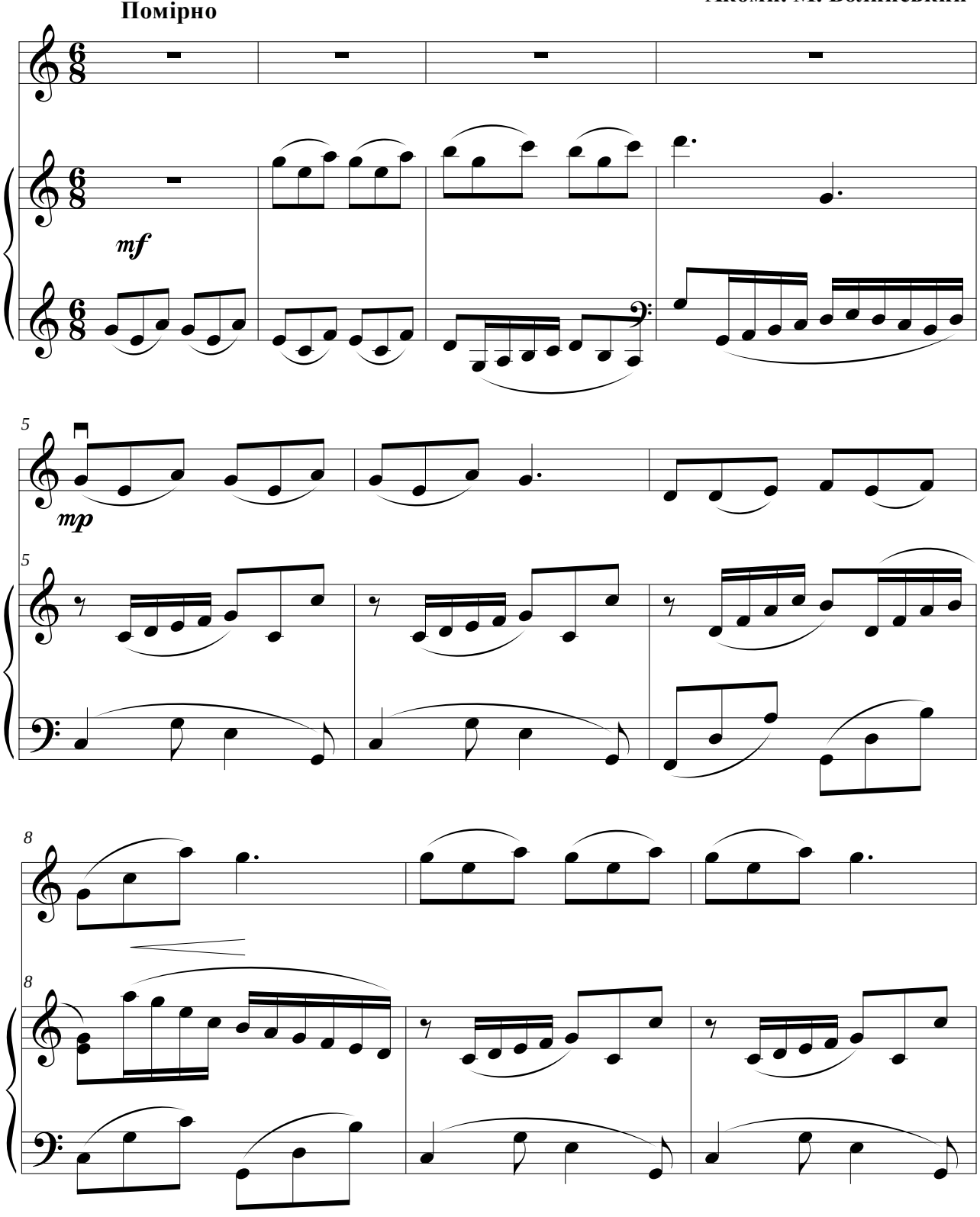

10
p
10
p
13
13
15
15

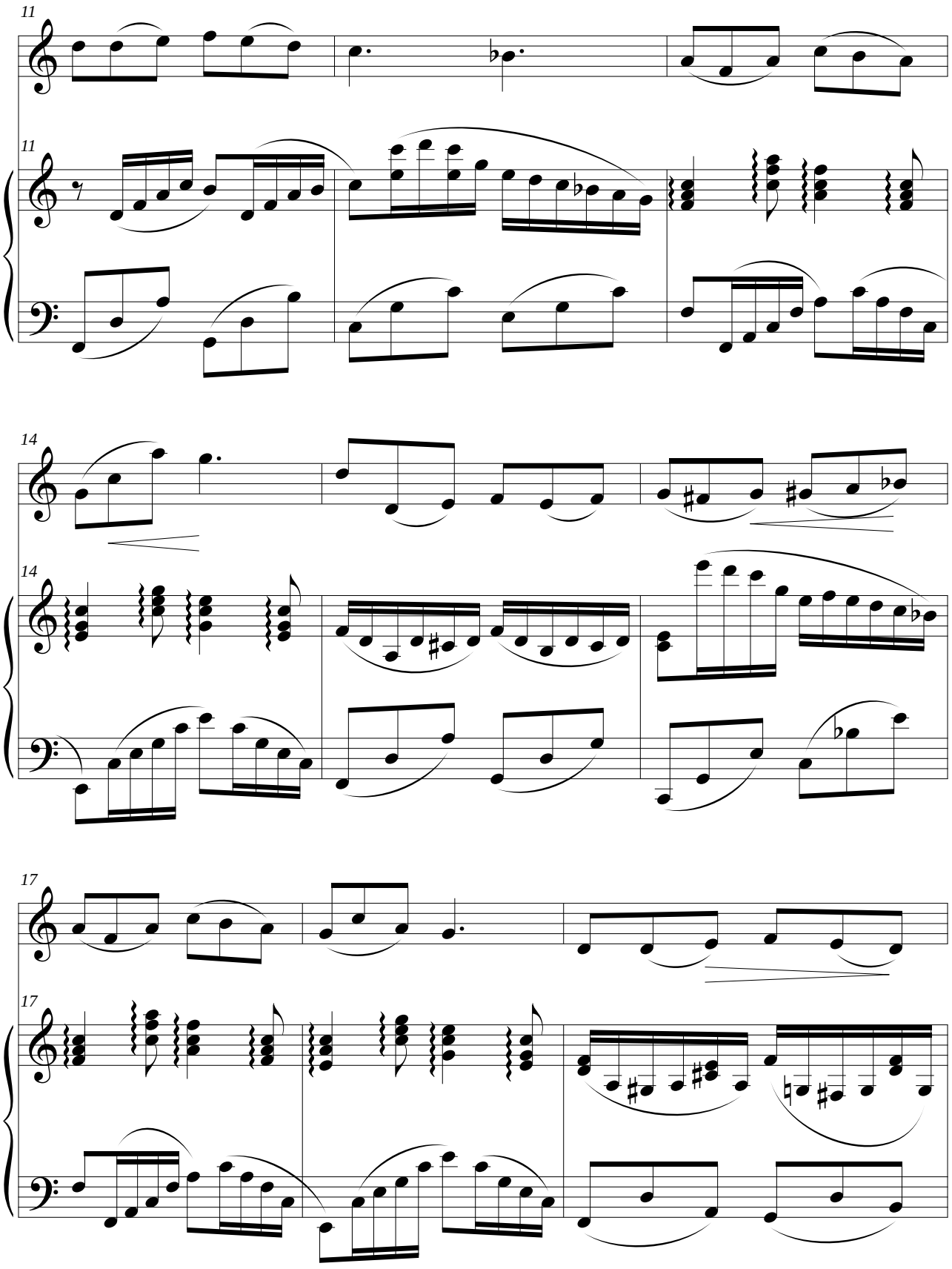

17
mp
poco a poco cresc.
17
mp
poco a poco cresc.
20
f
20
f
23
piu f
23
piu f

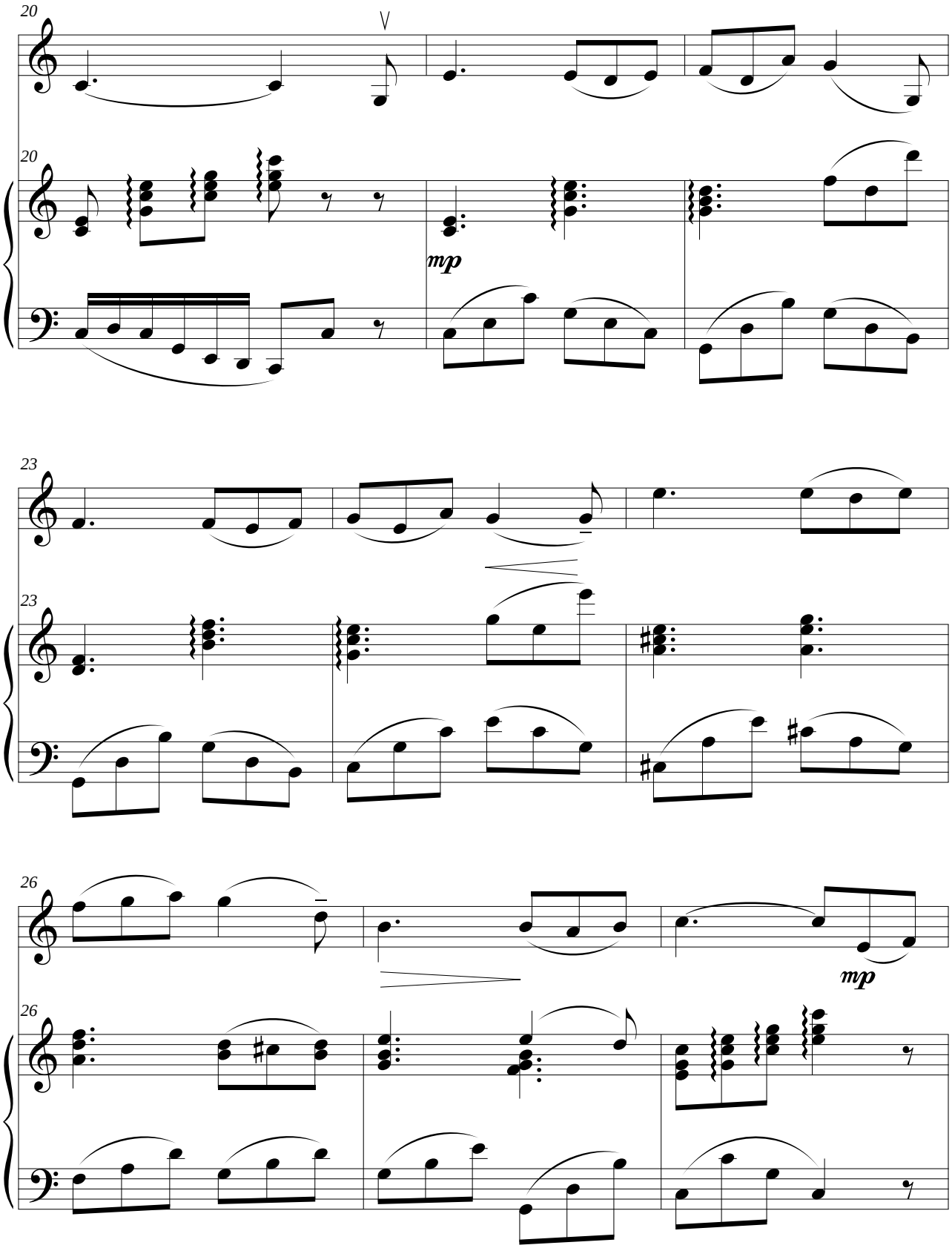

26
26
29
mf
29
mf
31
dim.
p
31
dim.
p

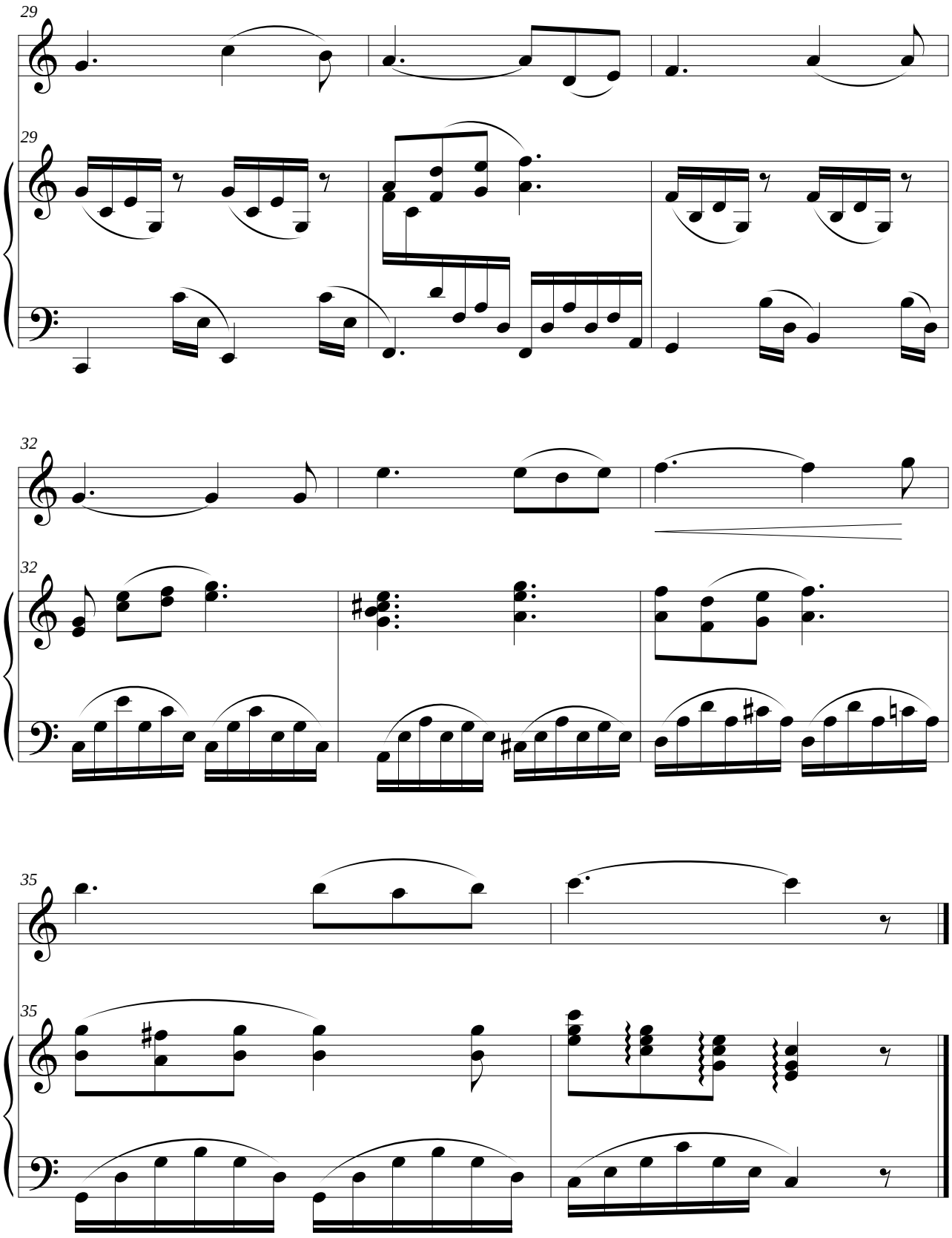
Човен хитається

Обр. О. Захарків
Акомп. М. Волинський




11
11
14
14
17
17

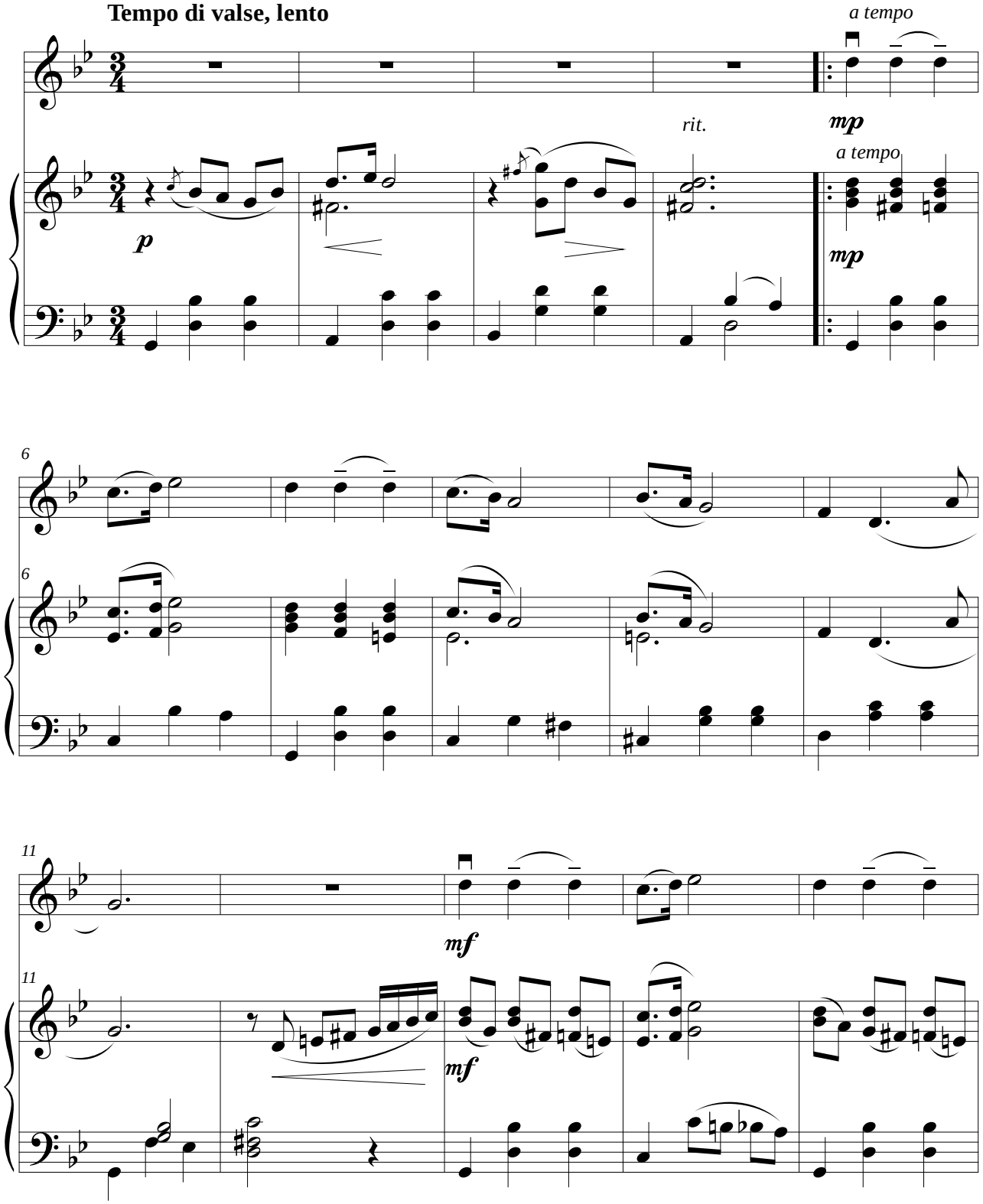

20
20
mp
23
23
26
26
mp

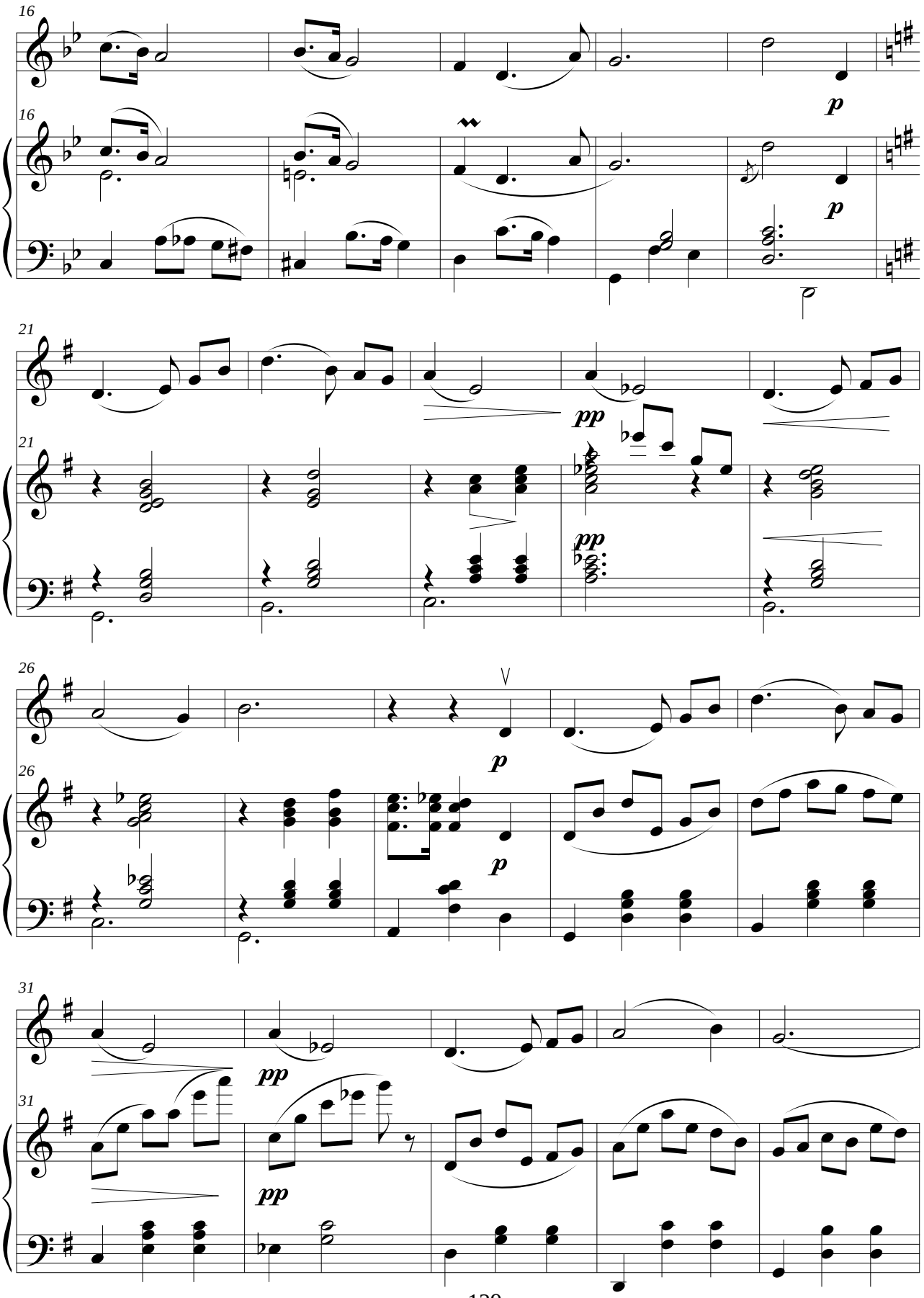

29
29
32
32
35
35

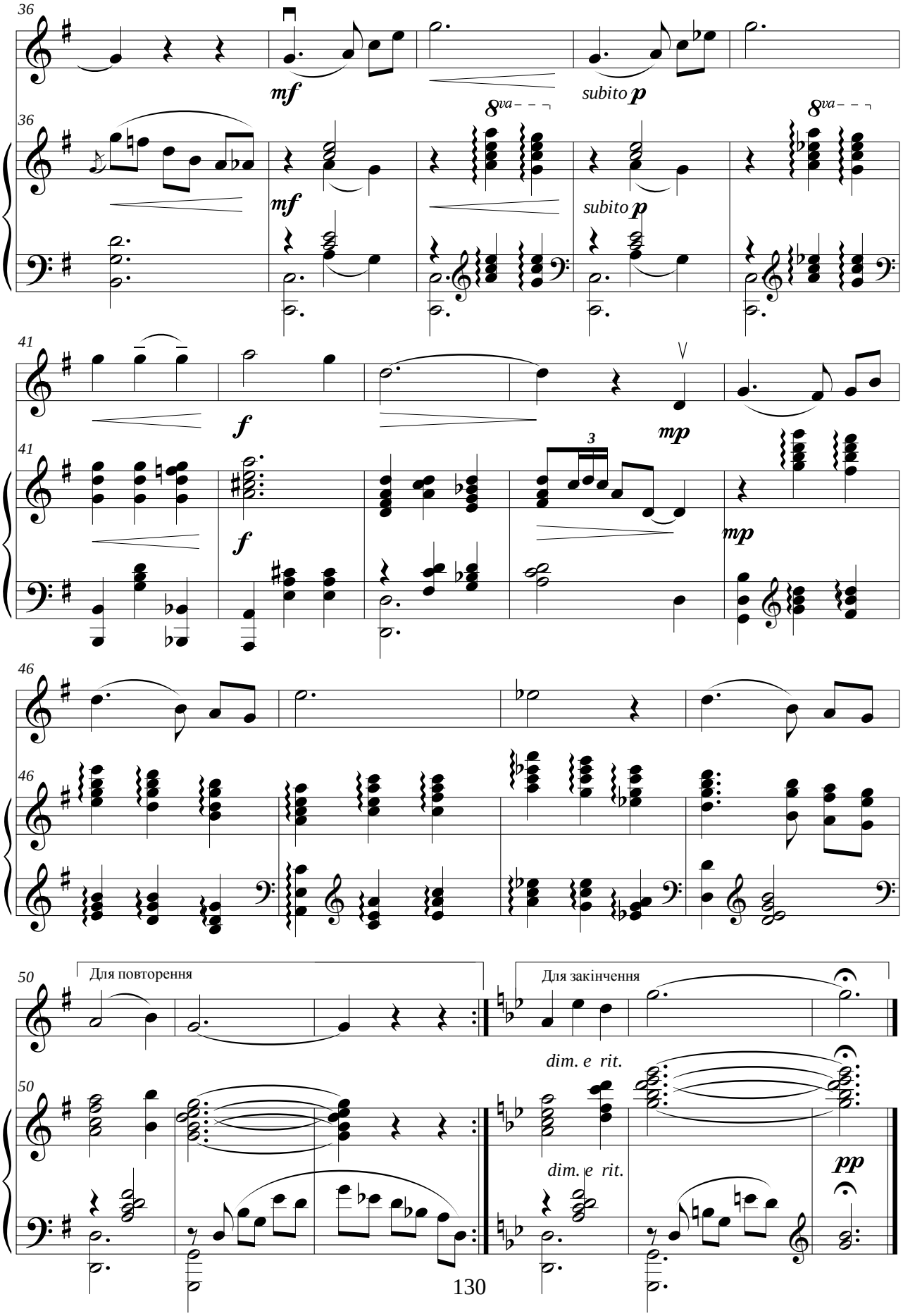
Коли заснули сині гори

А. Кос-Анатольський

Tempo di valse, lento

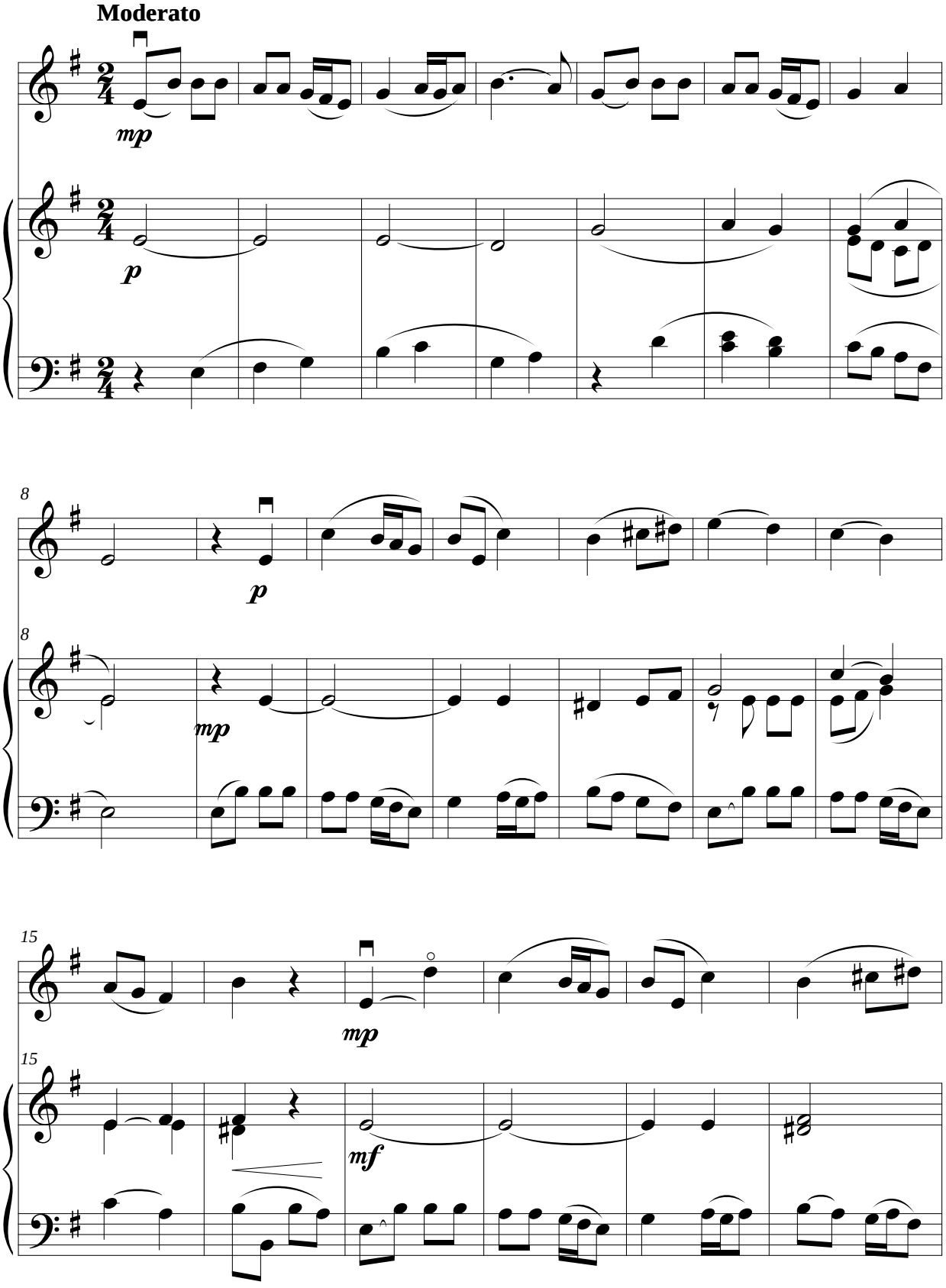


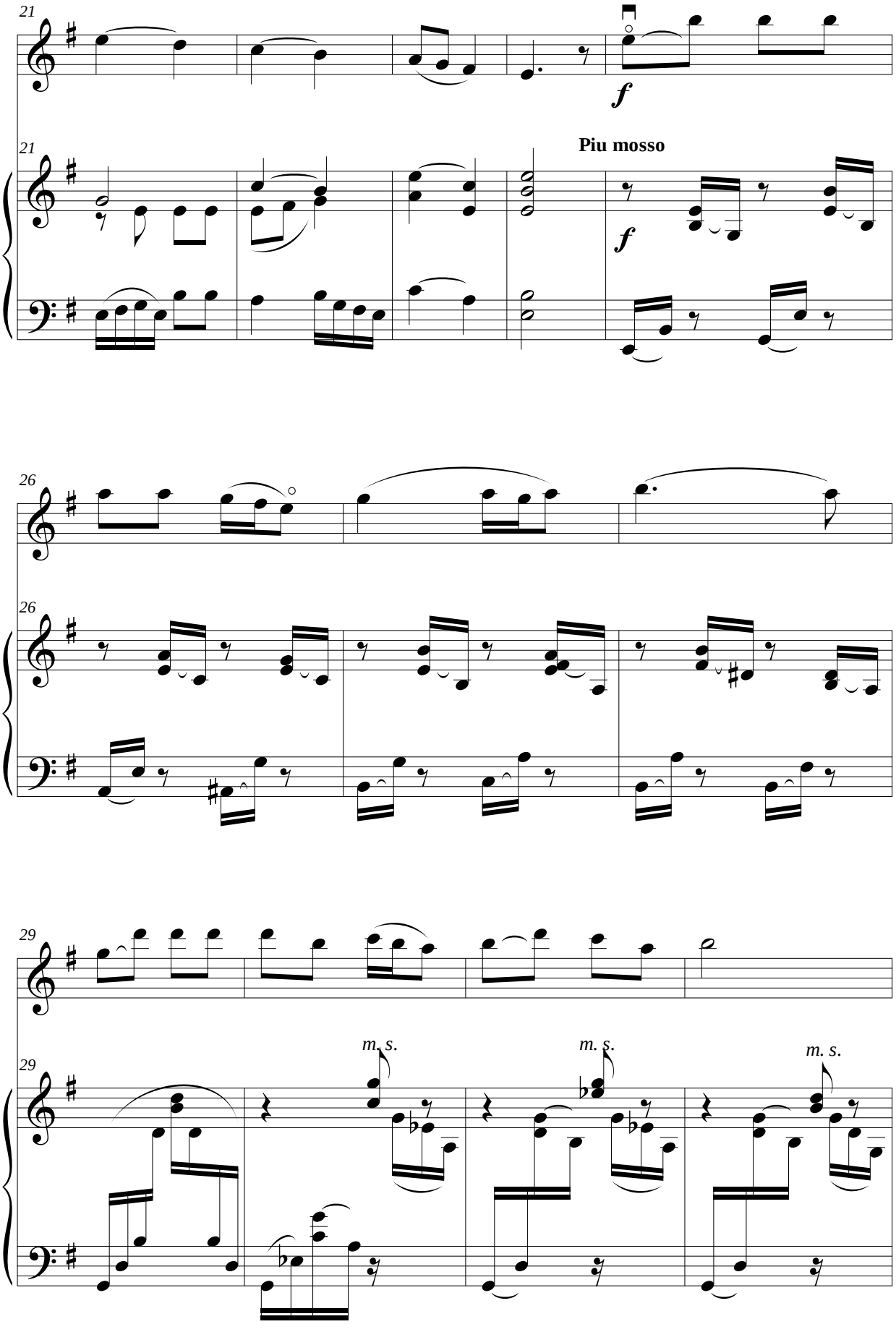

16
p
21
pp
26
p
31
pp

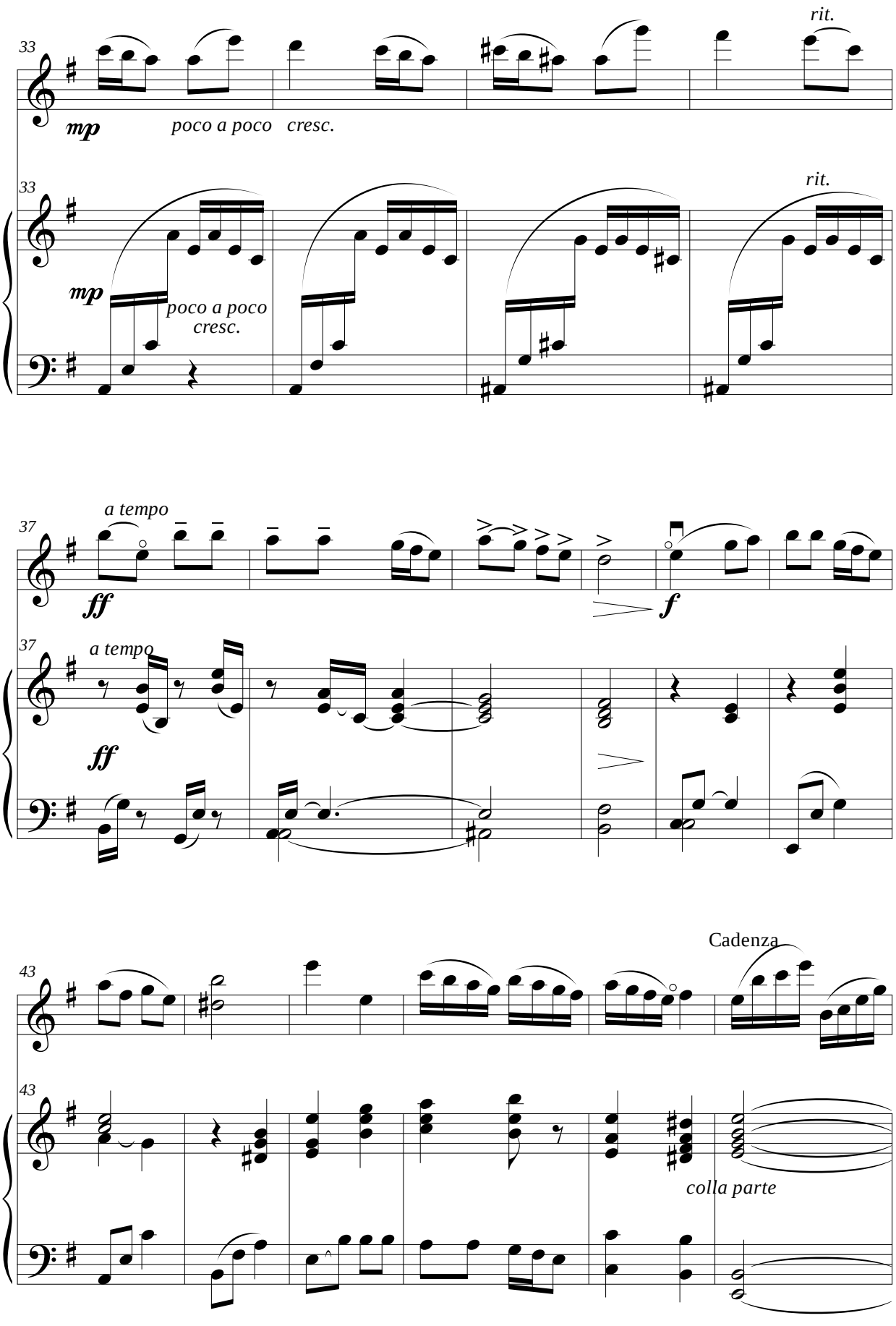

36
mf
subito p
8va
41
f
mp
3
46
50
Для повторення
Для закінчення
dim. e rit.
pp

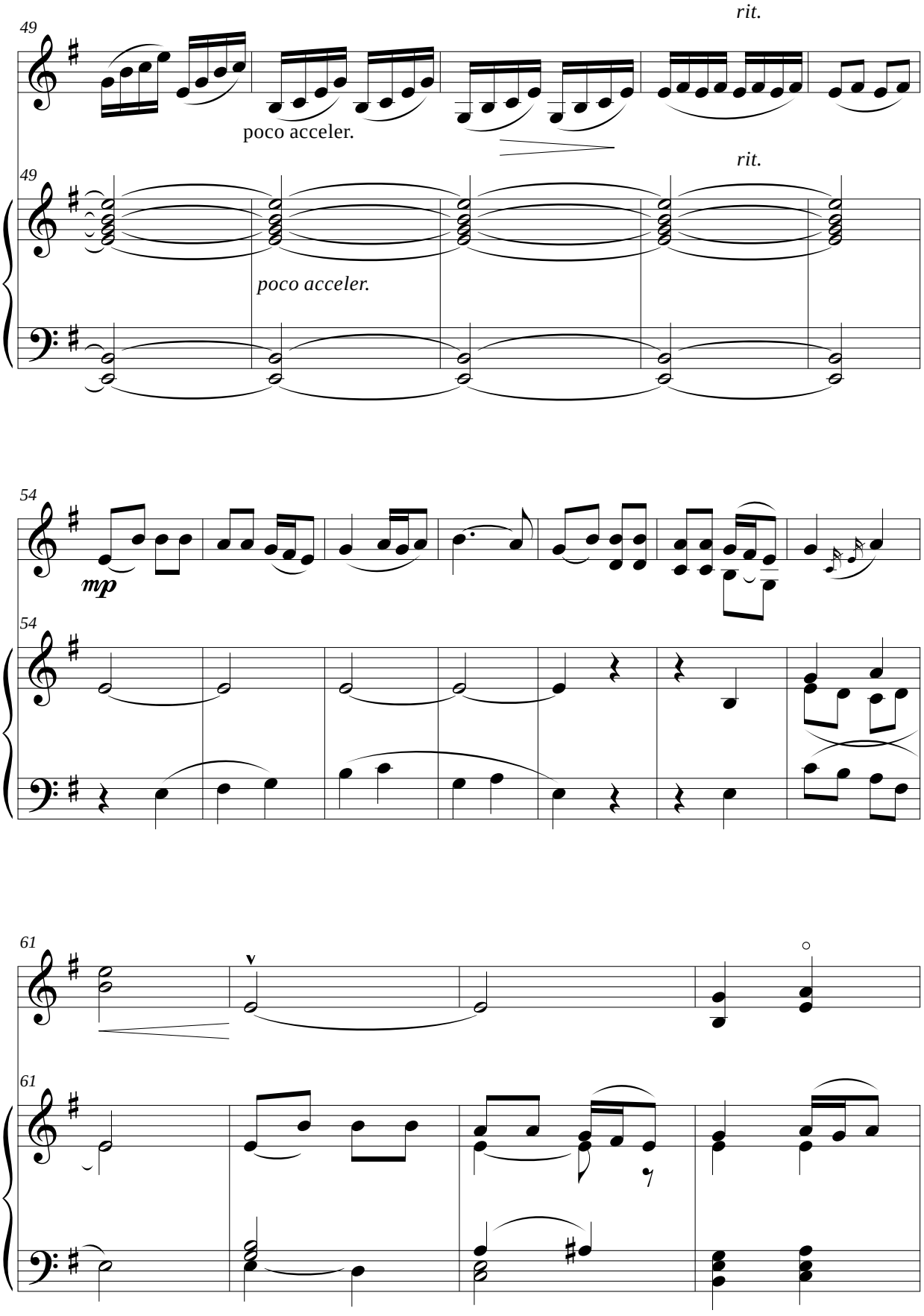
Ой літає соколонько

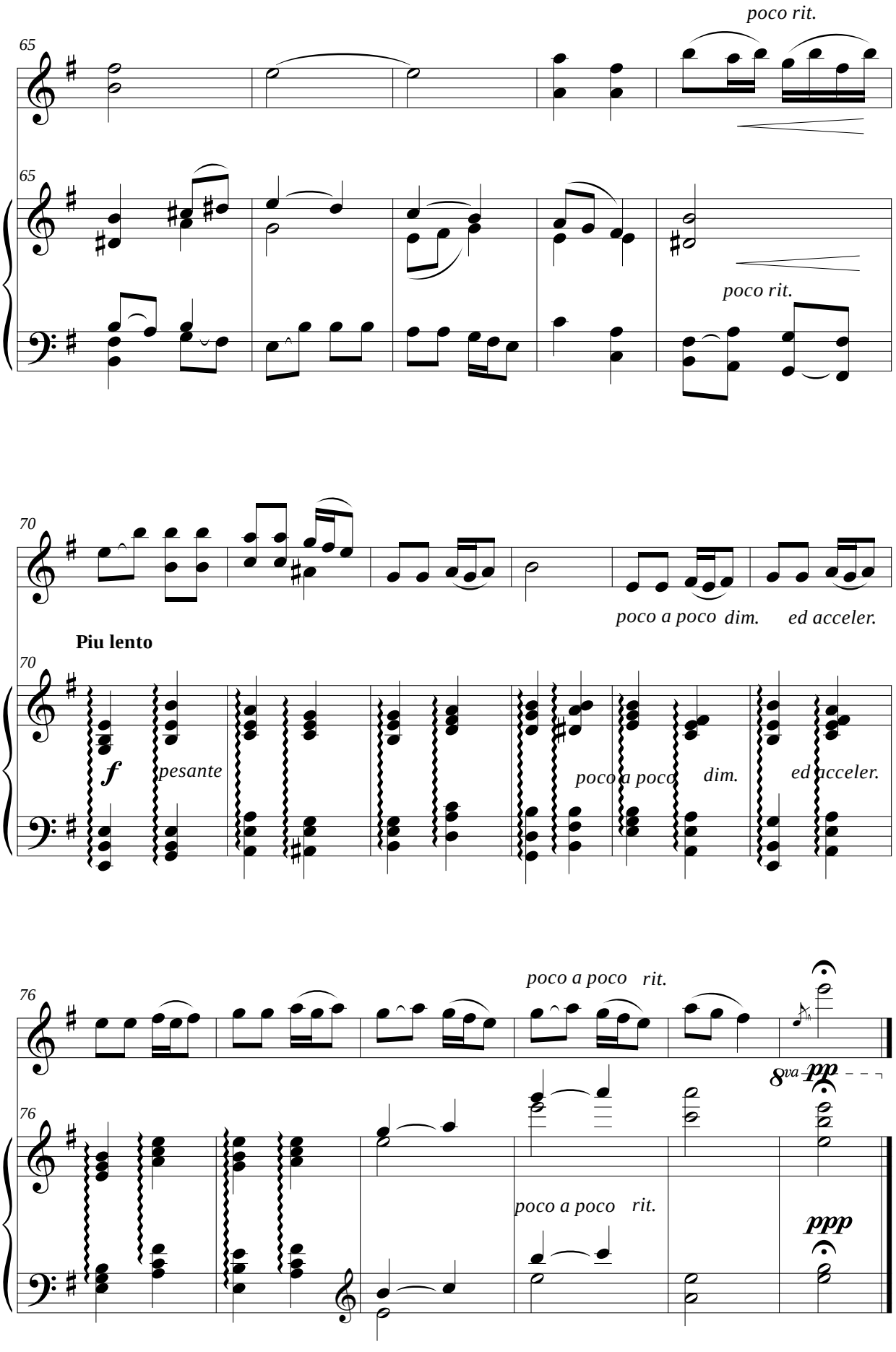
Українська народна пісня




21
f
21
Piu mosso
f
26
26
29
m. s.
m. s.
m. s.
29


33
rit.
mp
poco a poco cresc.
33
rit.
mp
poco a poco
cresc.
37
a tempo
ff
f
37
a tempo
ff
43
Cadenza
43
colla parte

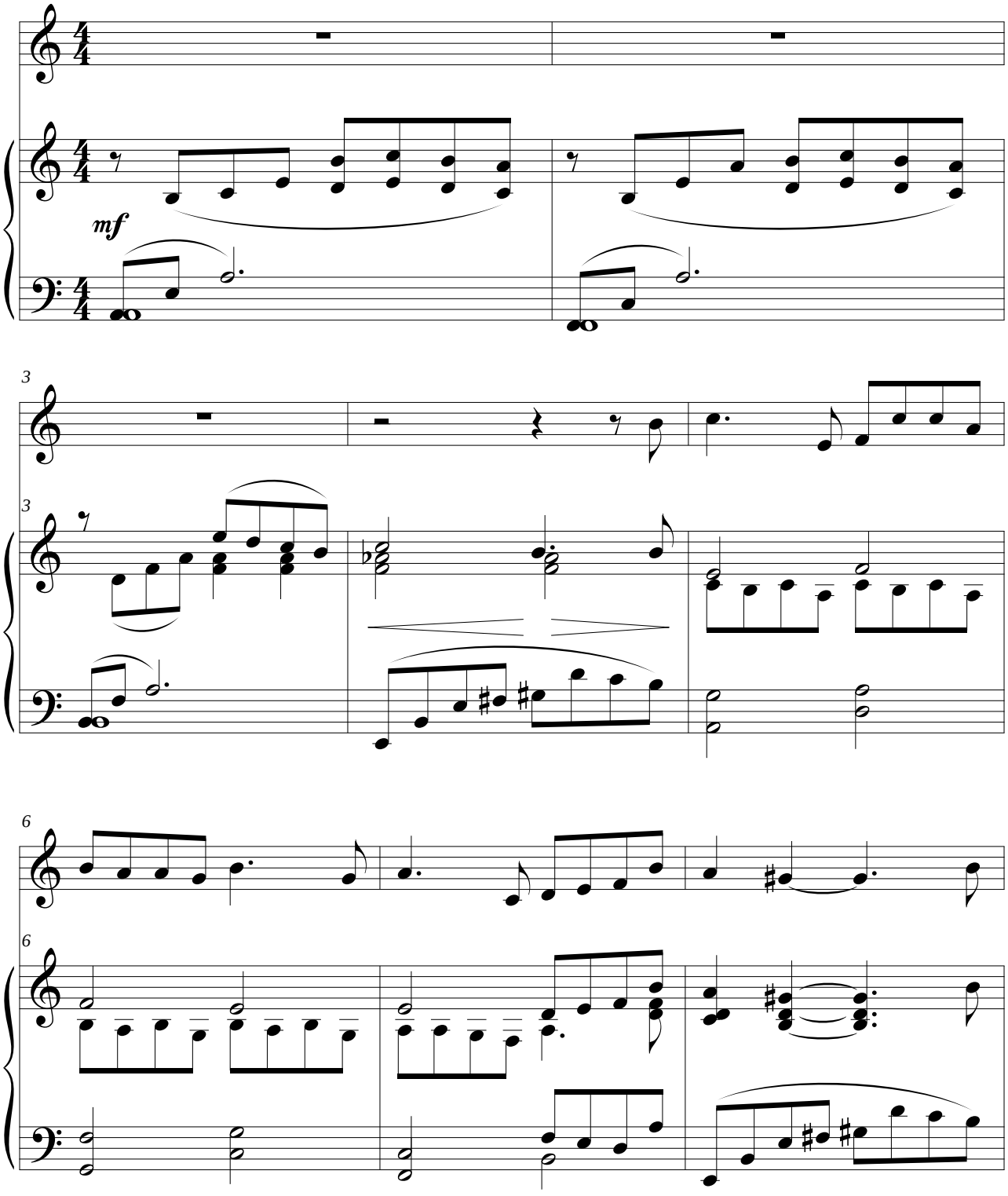

49
rit.
poco acceler.
49
rit.
poco acceler.
54
mp
54
61
61

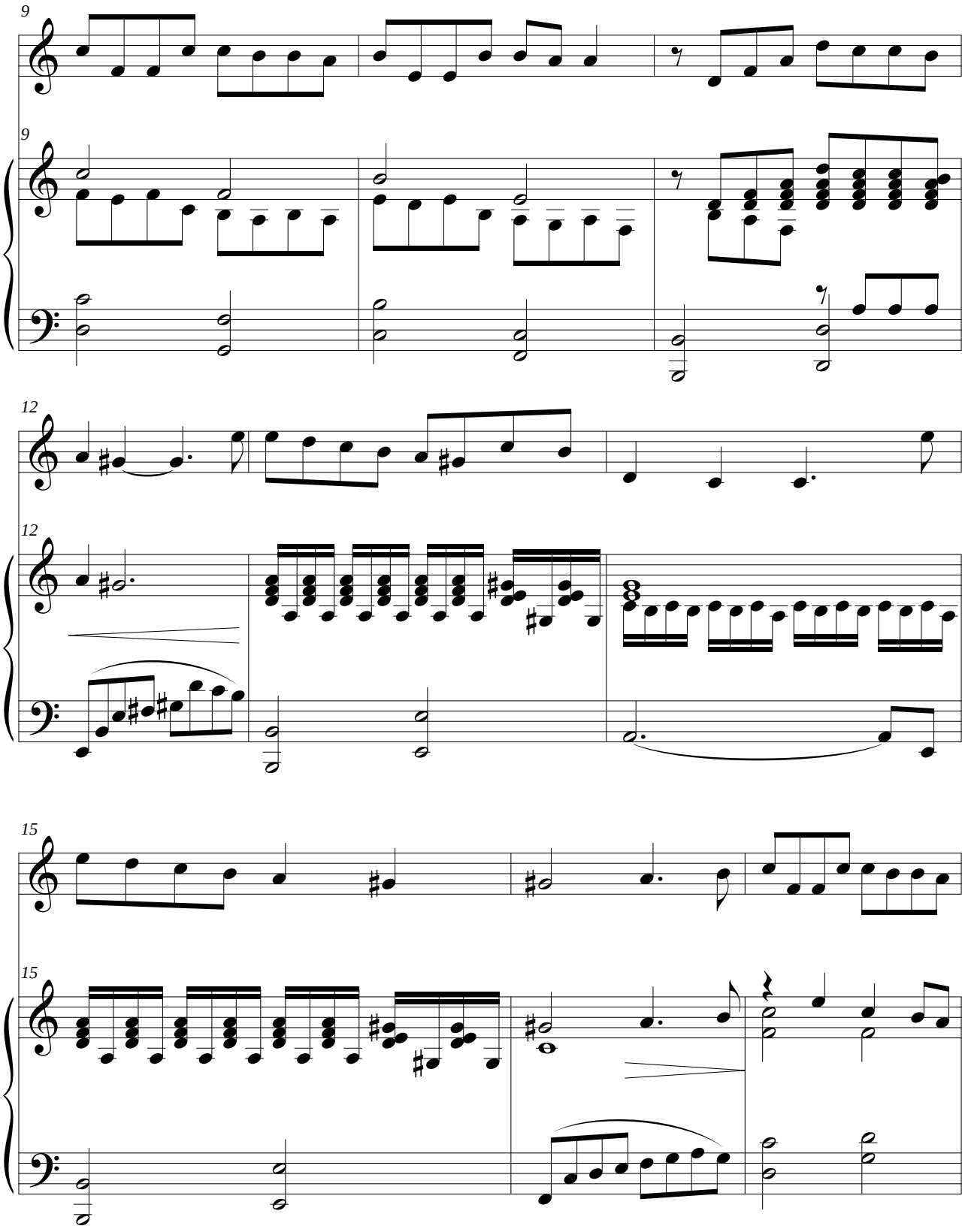

poco rit.
65
65
poco rit.
70
poco a poco dim. ed acceler.
Piu lento
70
f
pesante
poco a poco dim.
ed acceler.
76
poco a poco rit.
8va
pp
76
poco a poco rit.
ppp

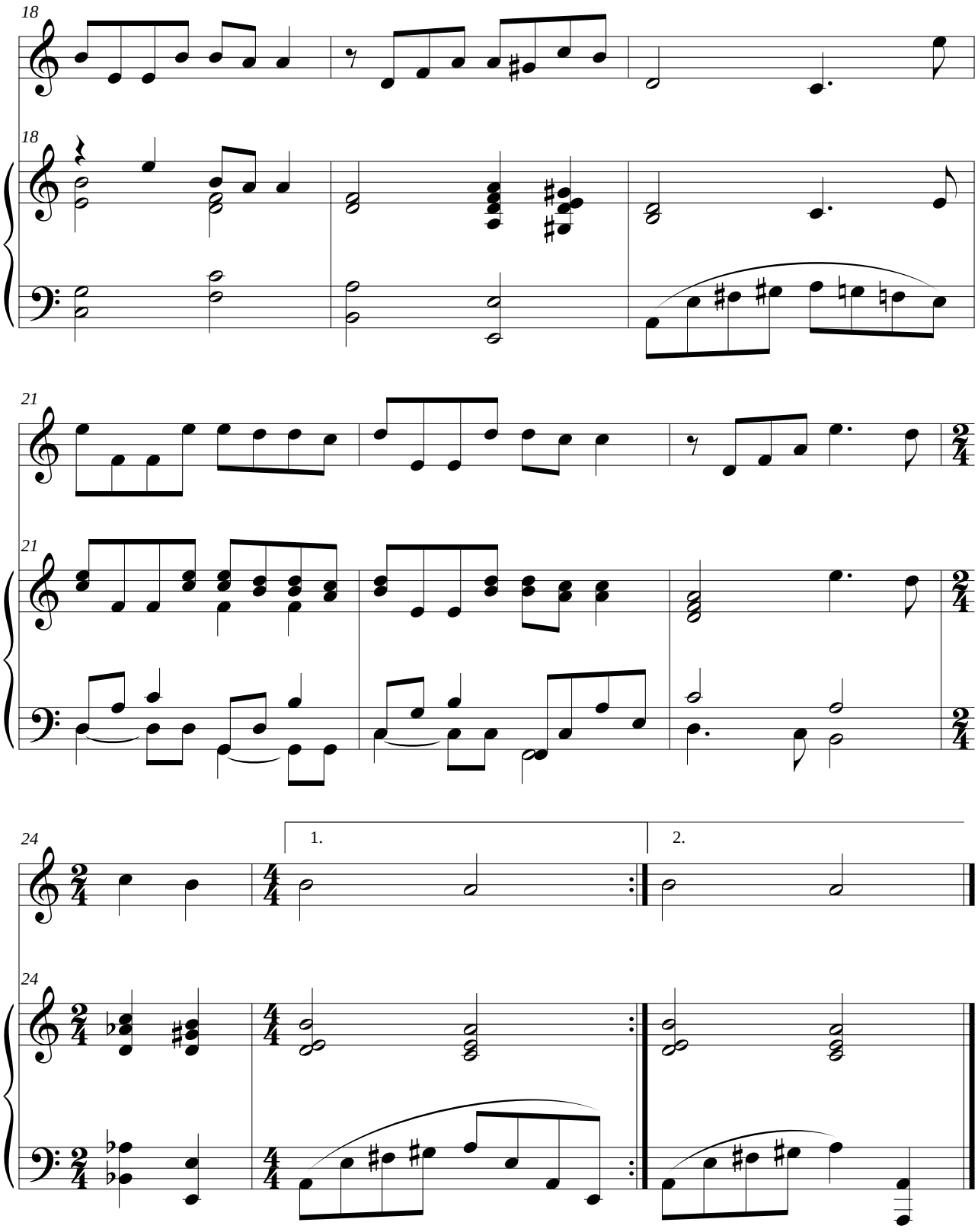
Білі лілеї

О. Злотник

Andante



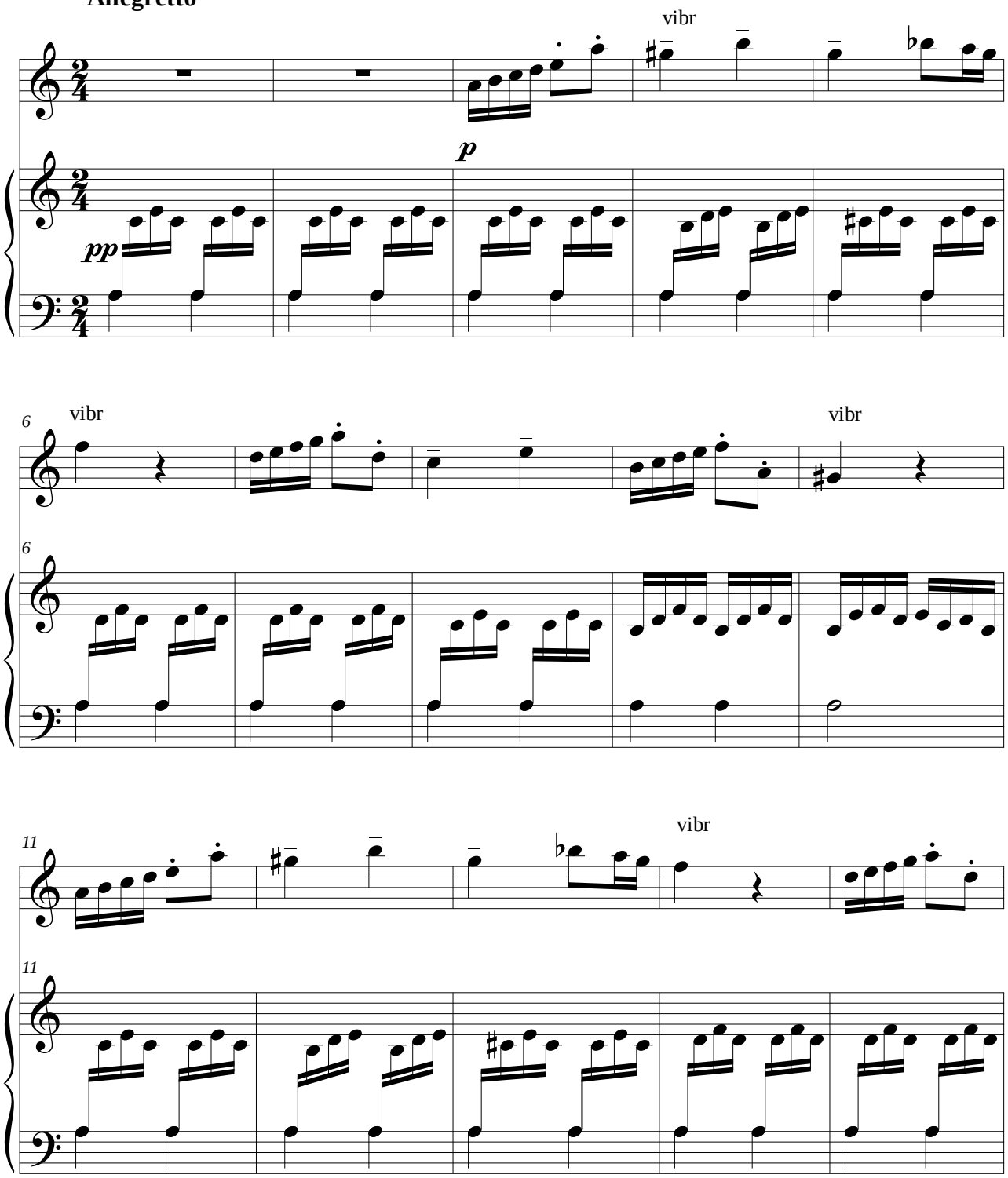

9
9
12
12
15
15

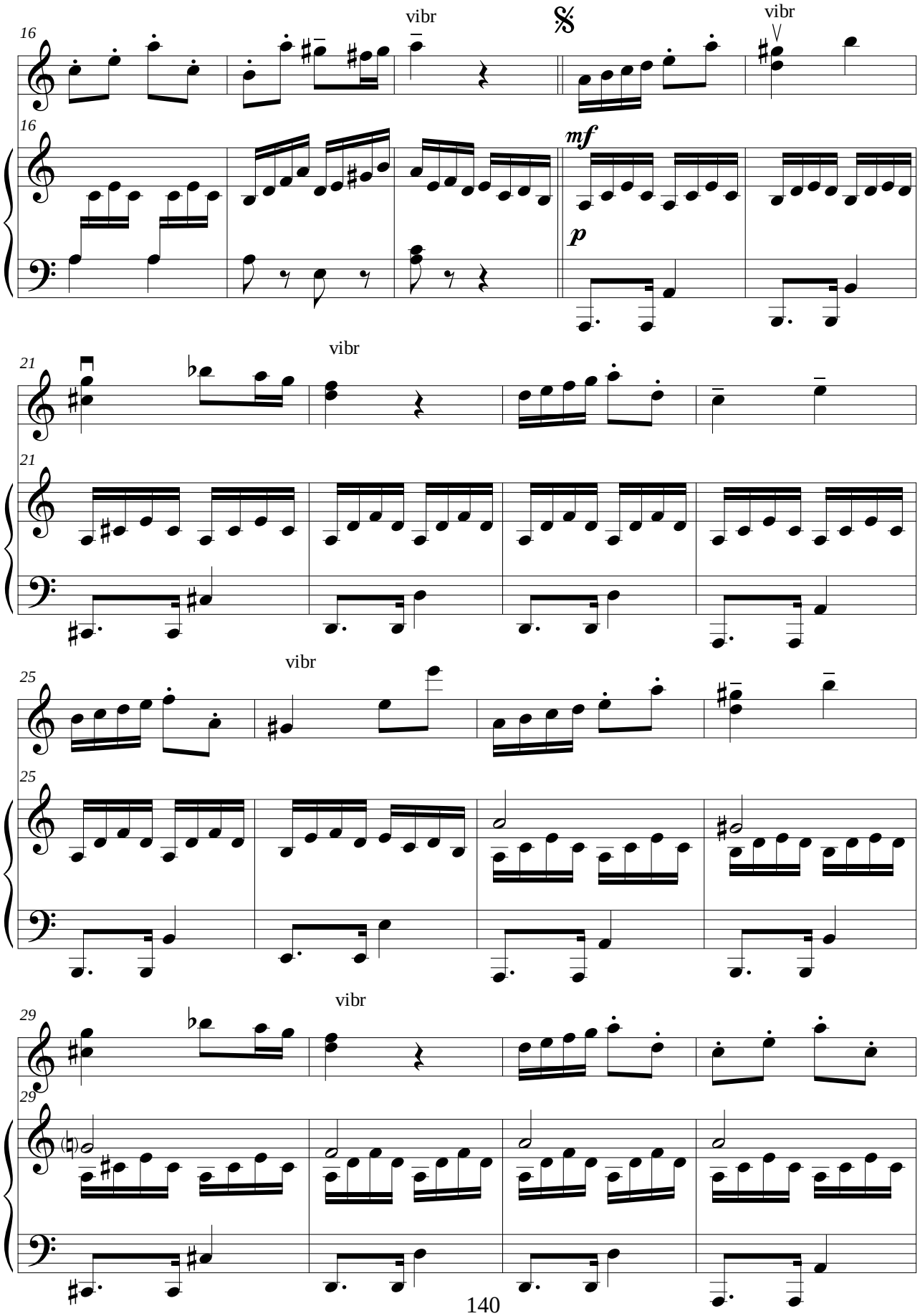

18
18
21
21
24
1.
2.
24

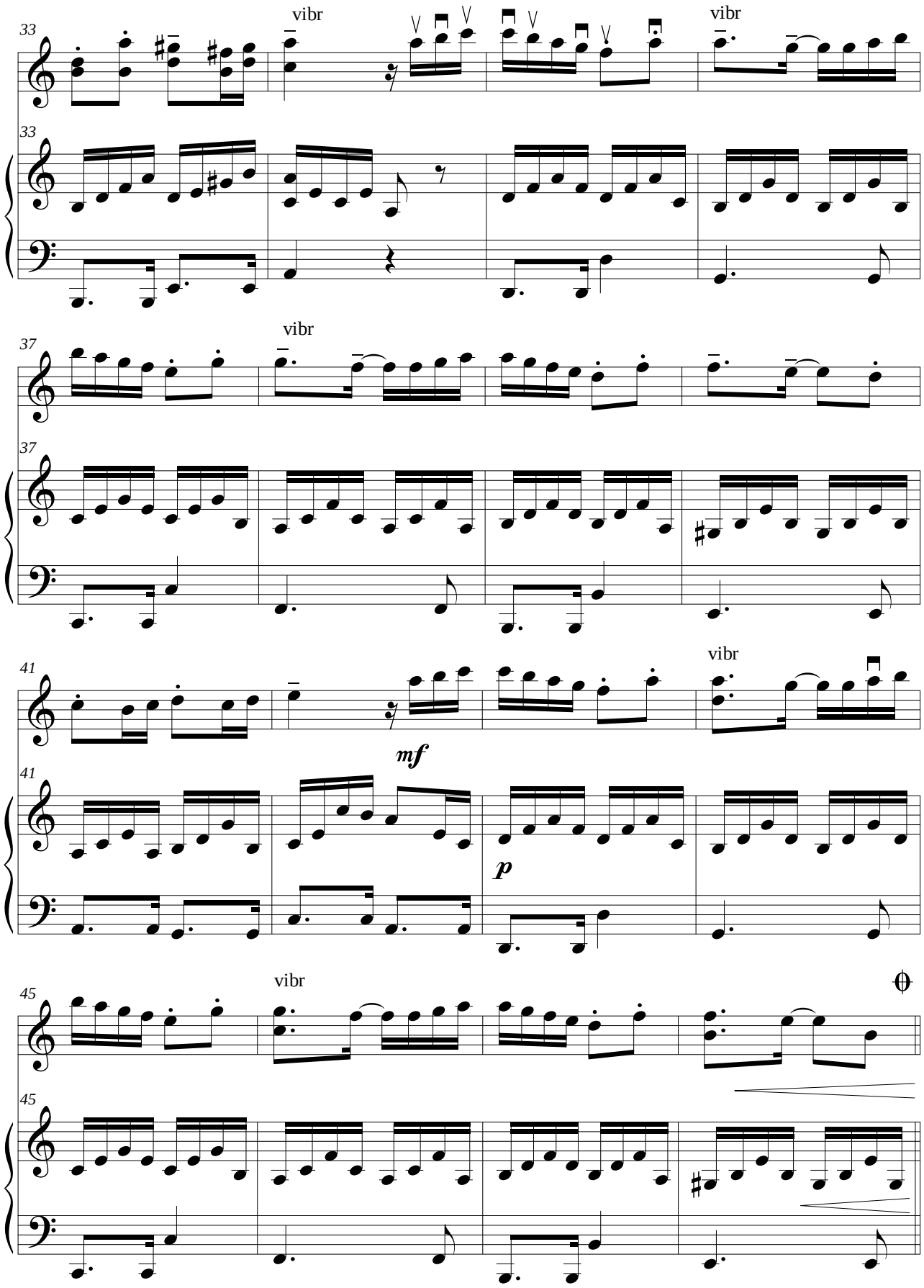
Старовинний гобелен

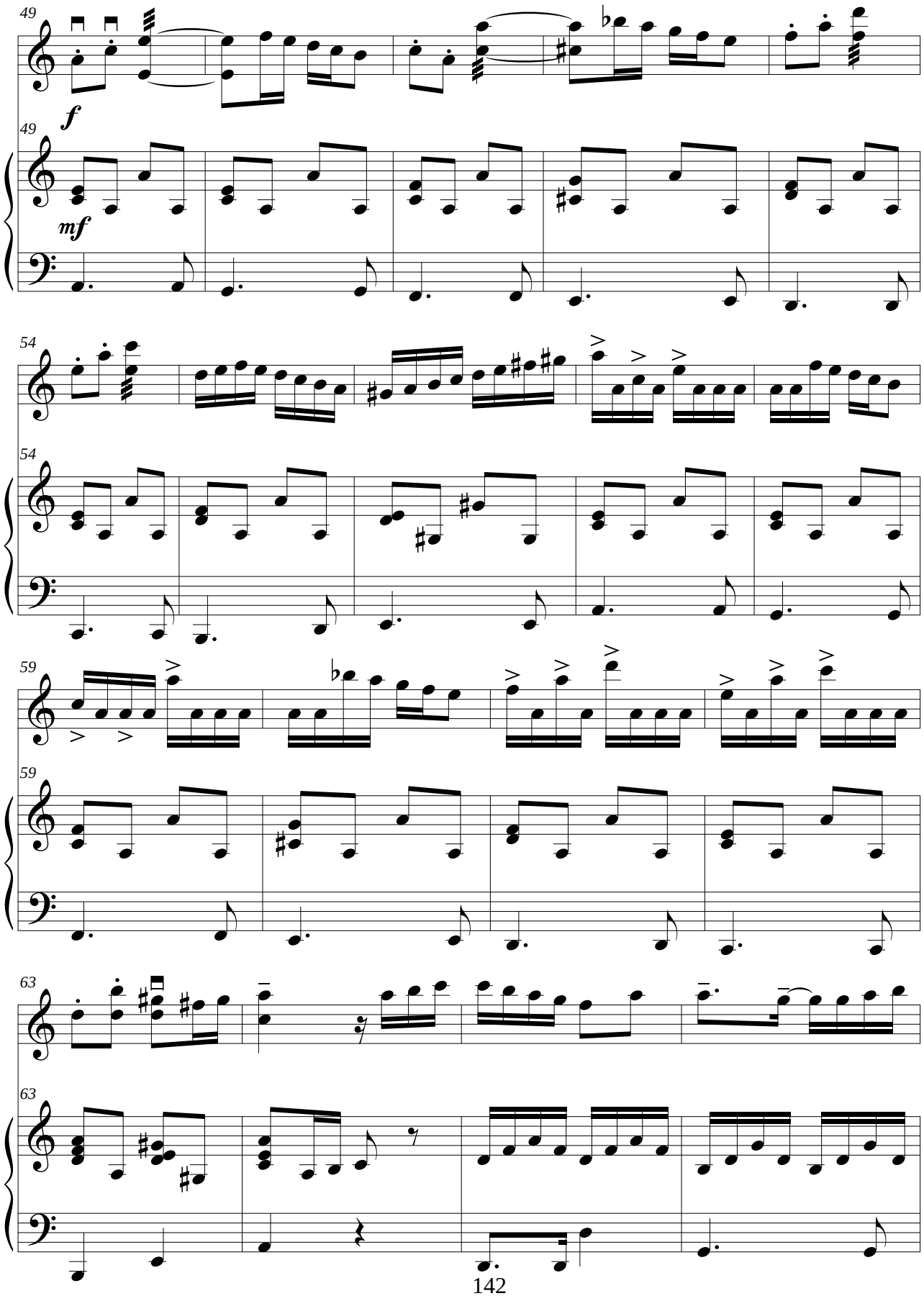
І.Тамарін

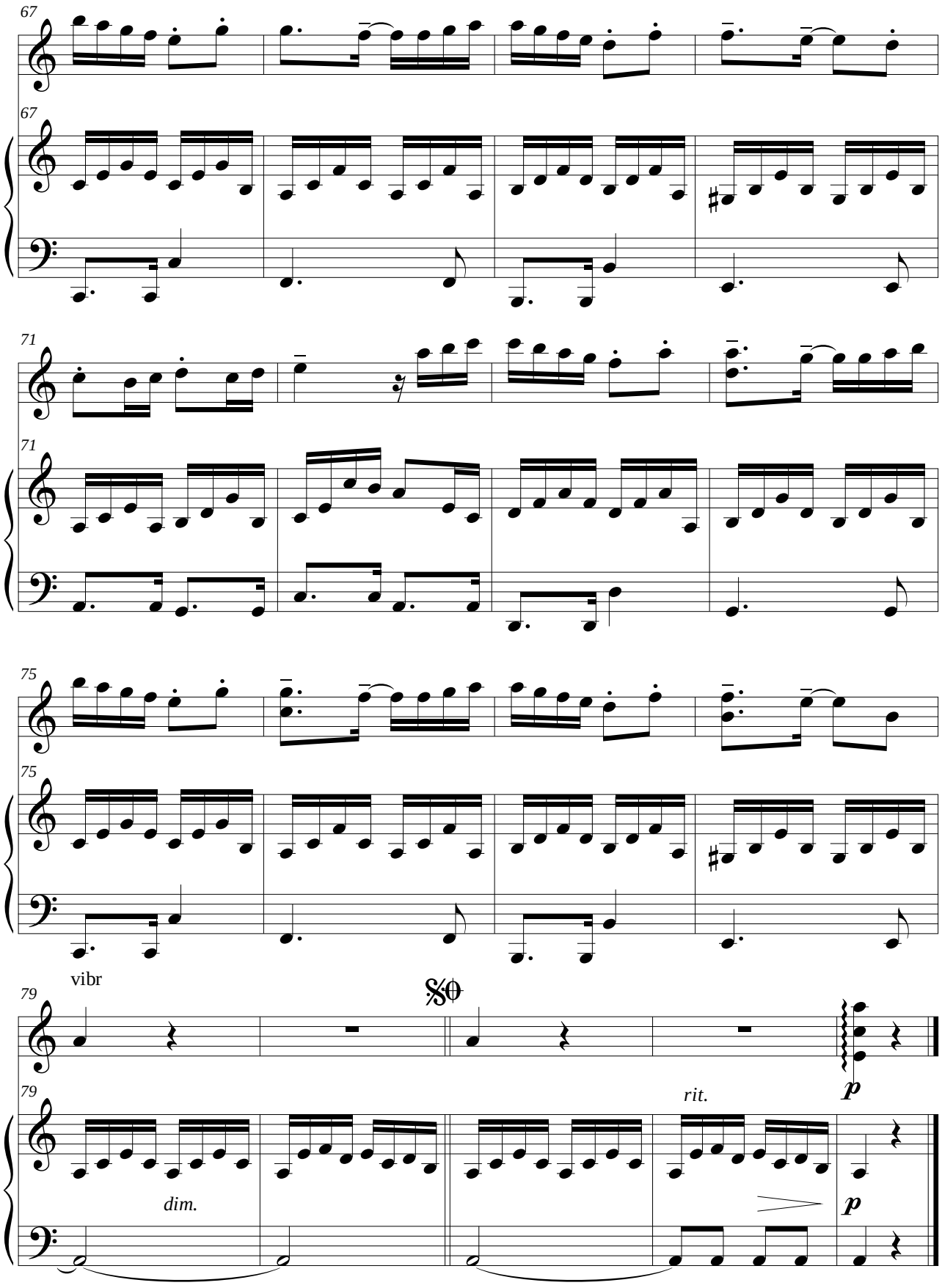
Allegretto




16
vibr
16
mf
p
vibr
21
21
vibr
25
25
vibr
29
29


33
vibr
vibr
33
37
vibr
37
41
vibr
mf
41
p
45
vibr
45

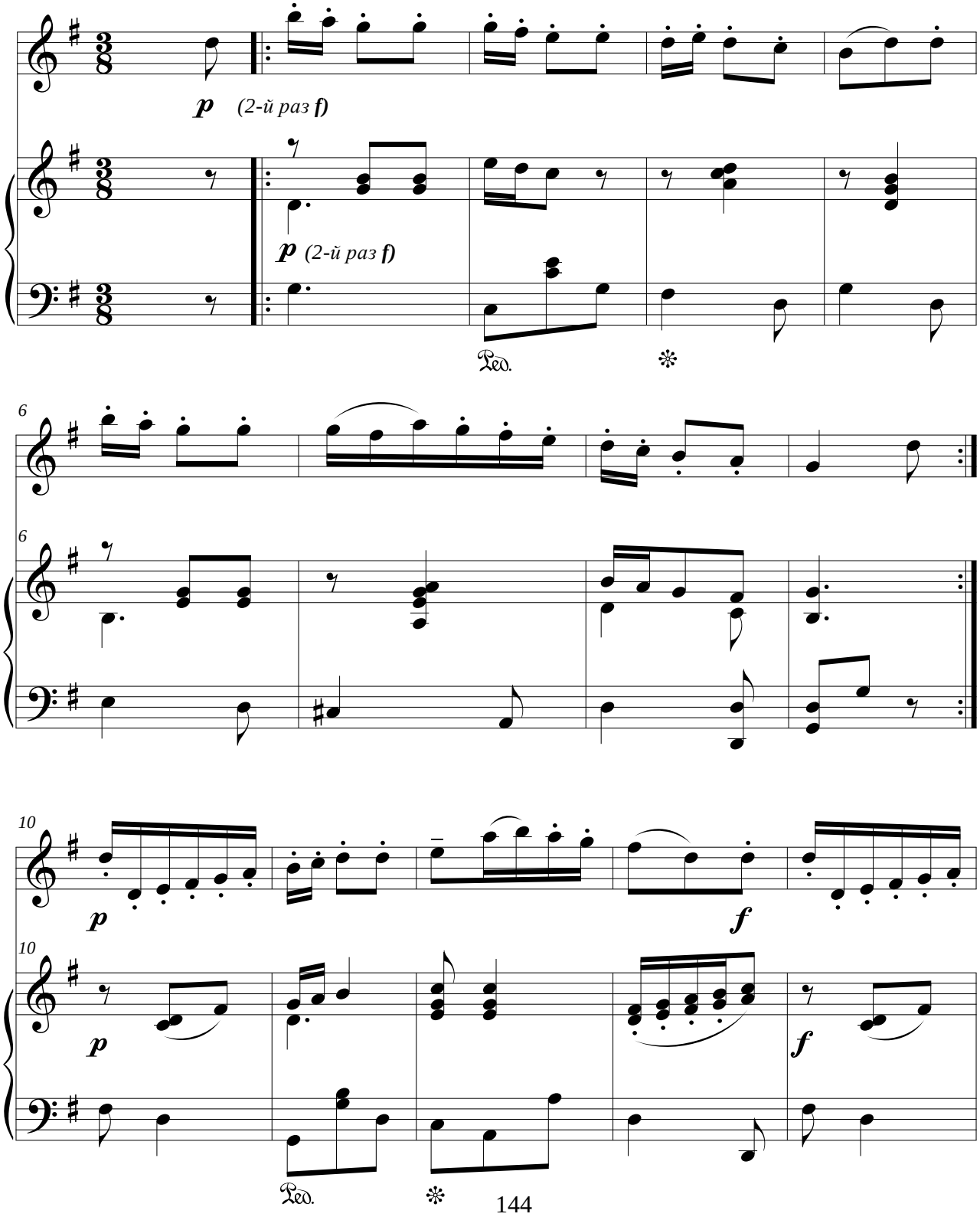

49
f
49
mf
54
54
59
59
63
63

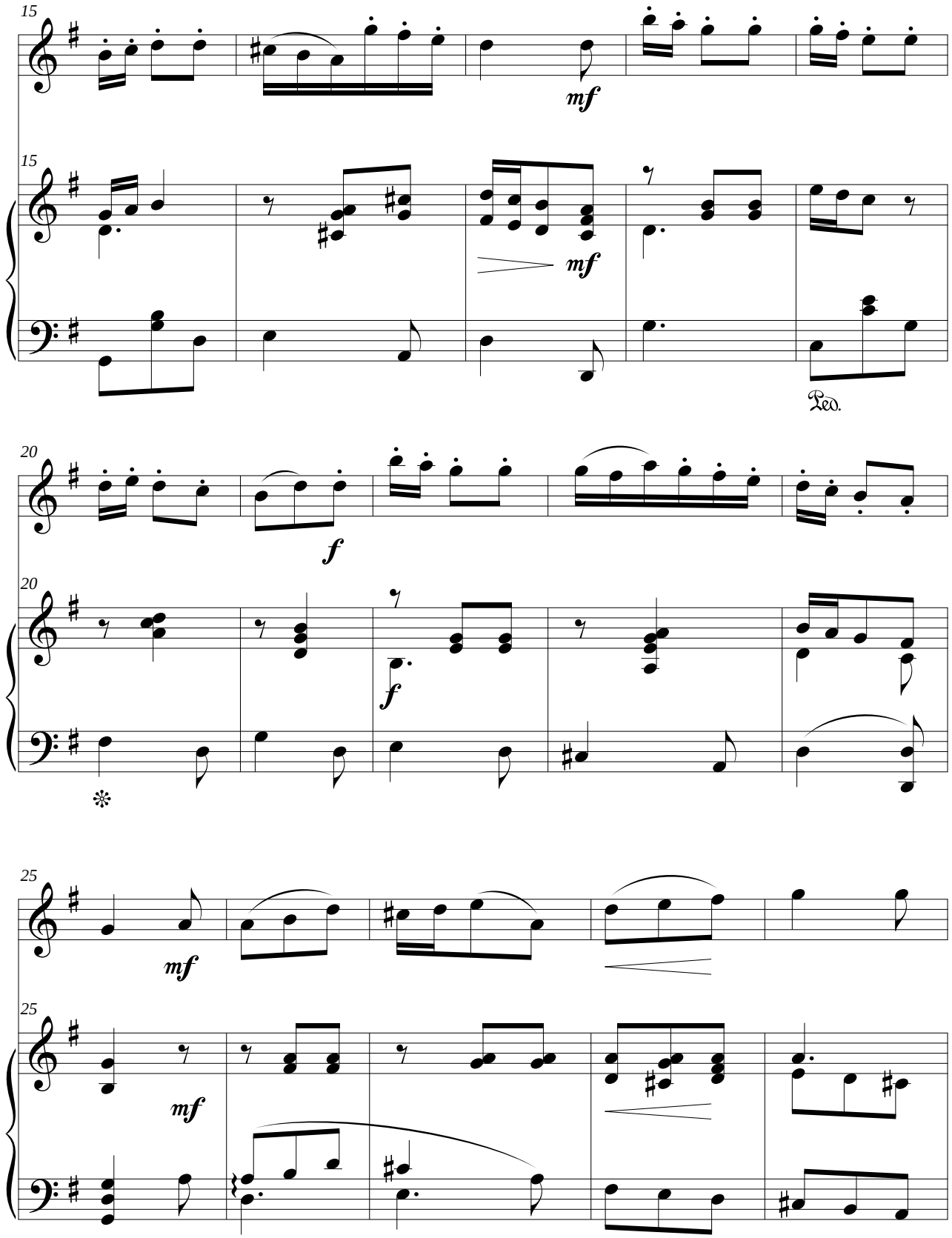

67
67
71
71
75
75
vibr
79
79
dim.
rit.
p
p

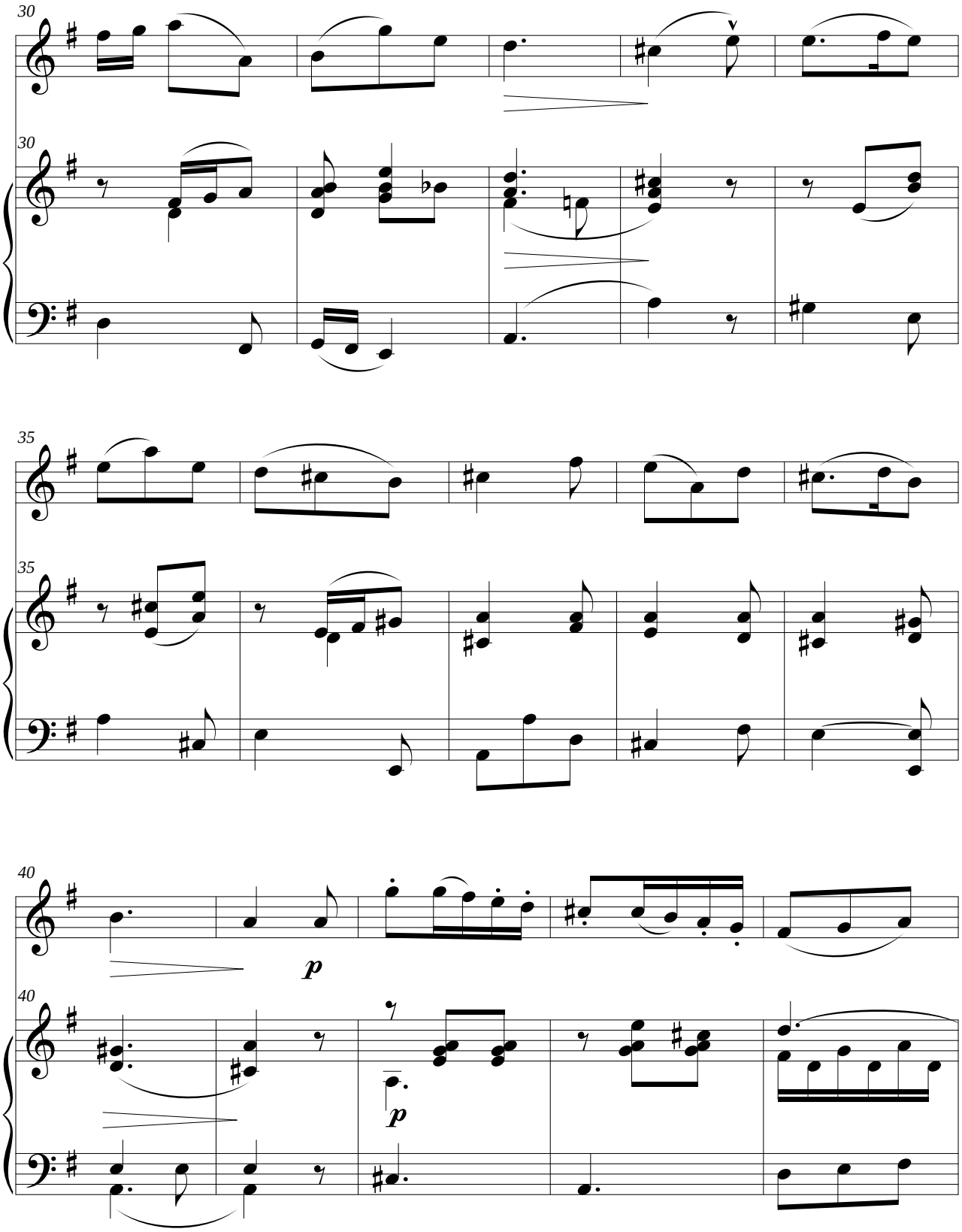
М'яч

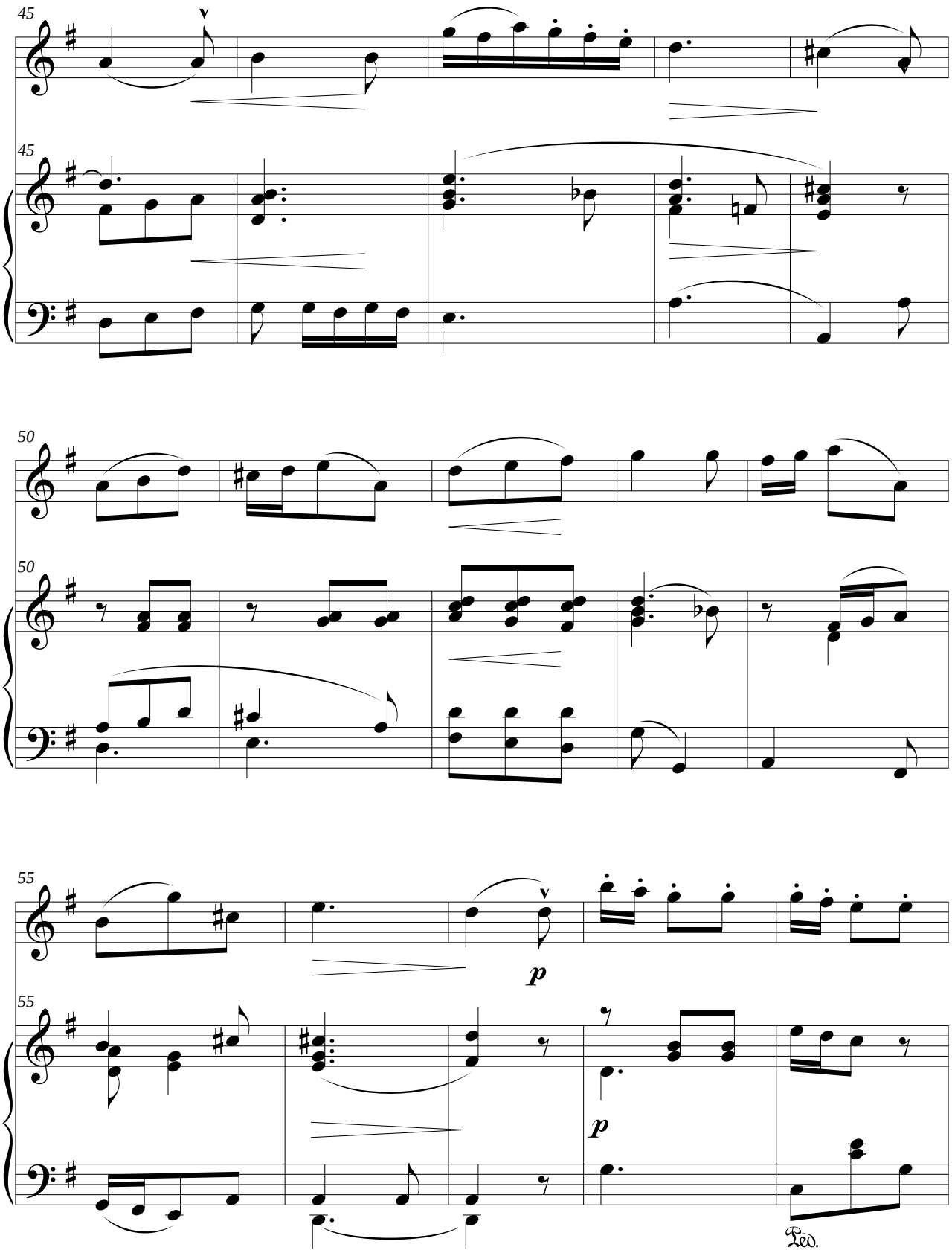
Д. Штайбельт
Обр. А. Моффат

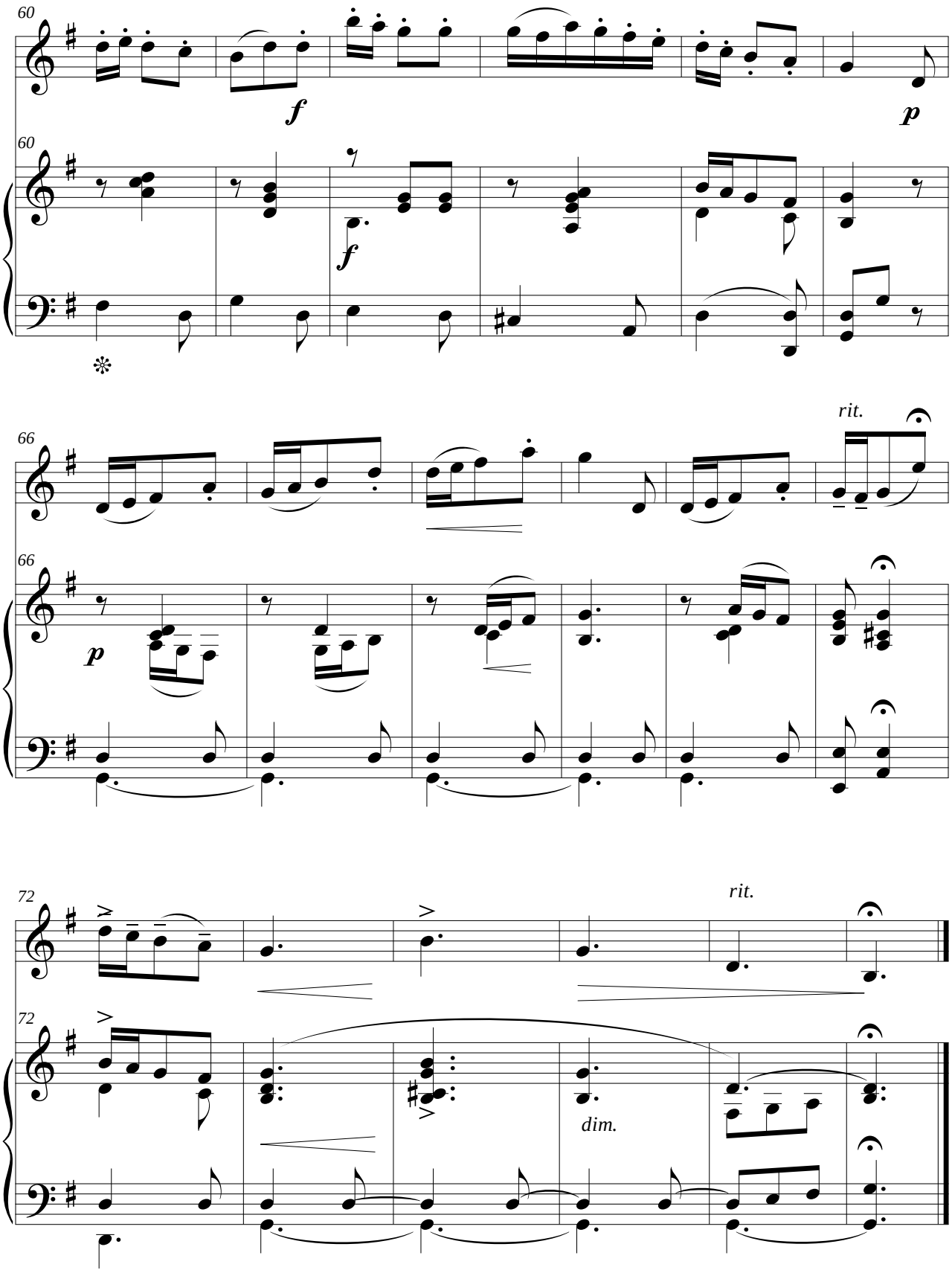
Allegro, ma non tanto




15
mf
15
mf
Ped.
20
f
20
f
25
mf
25
mf

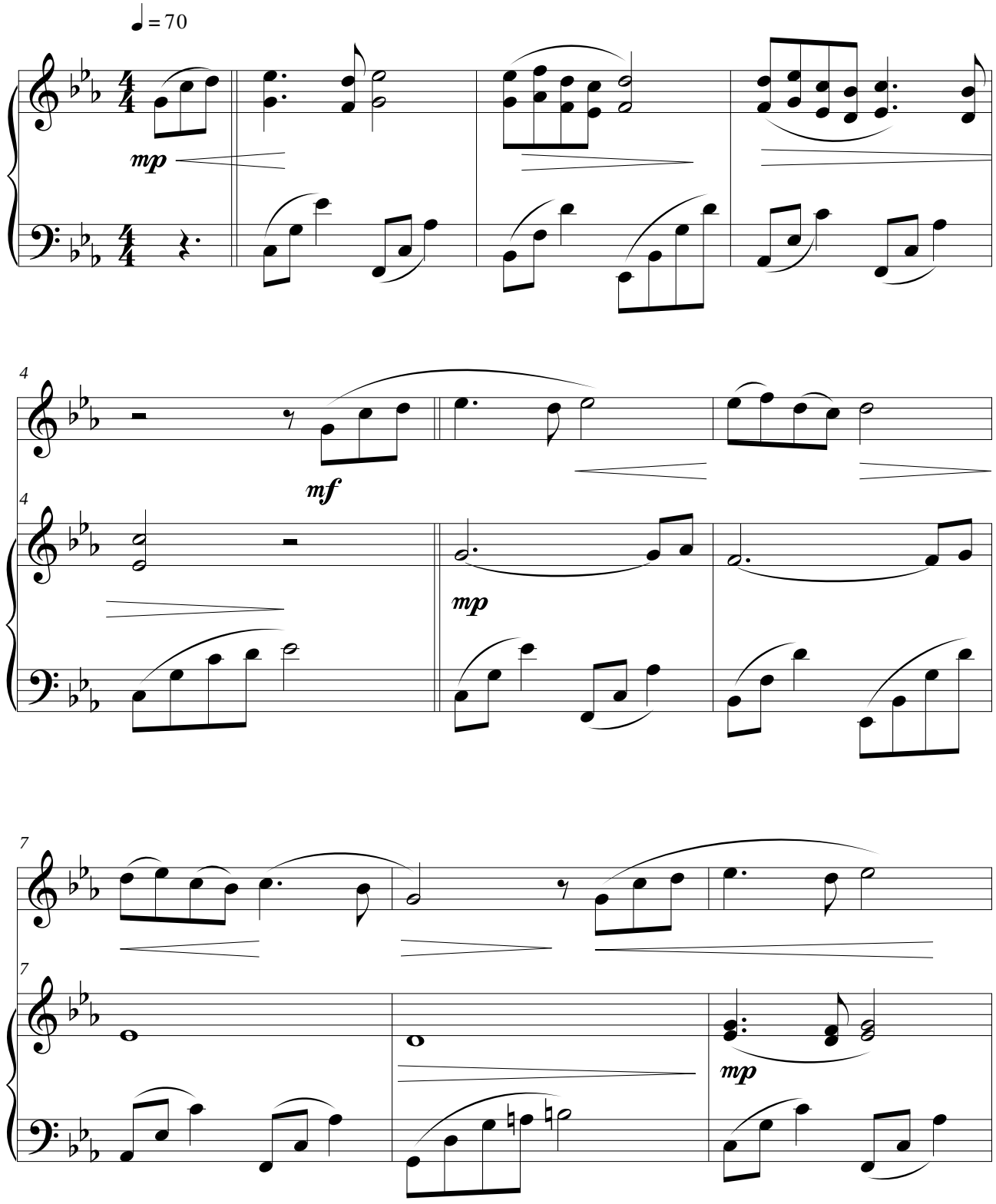

30
30
35
35
40
40
p
p

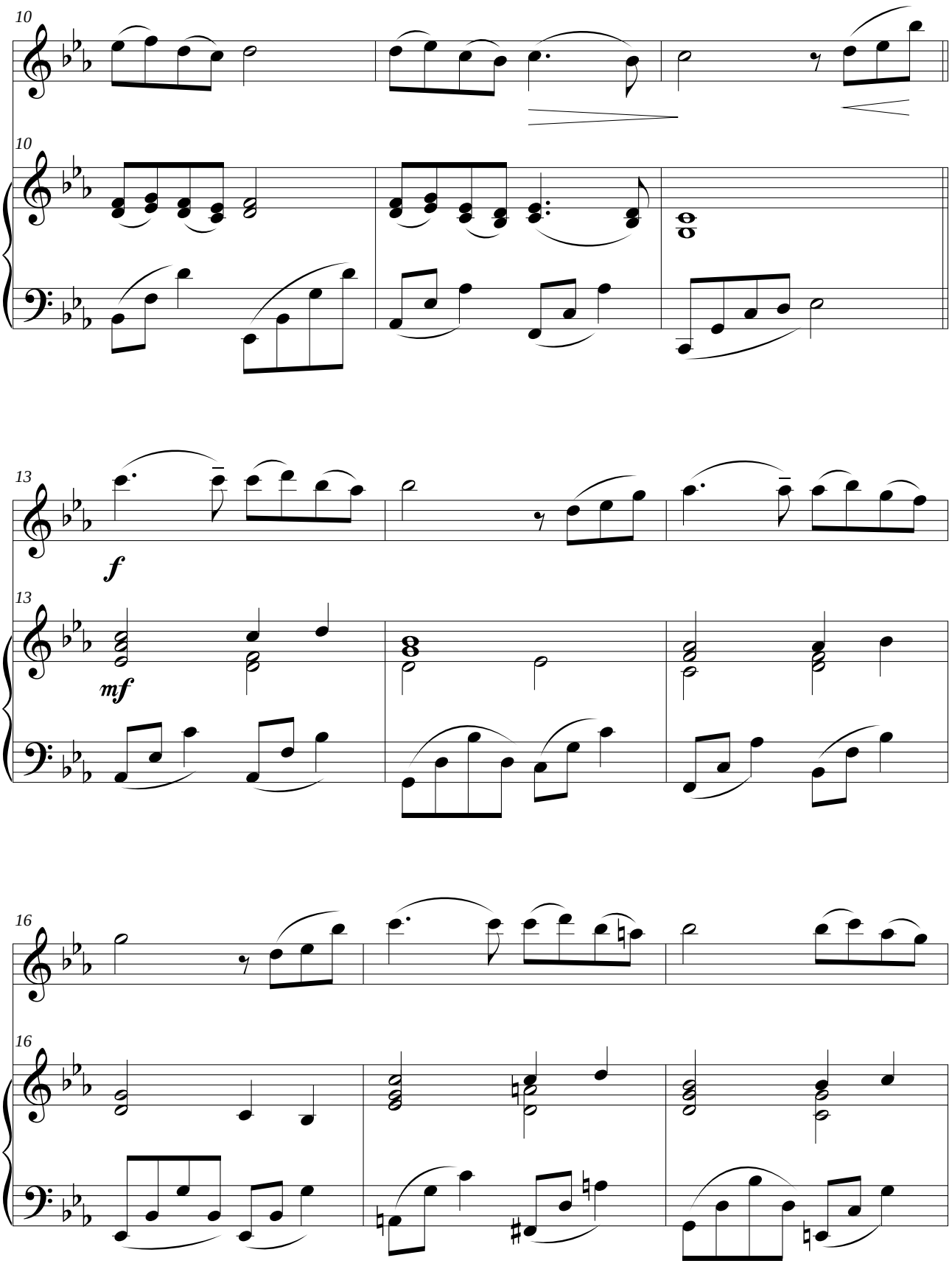

45
45
50
50
55
55
p
p
Ped.

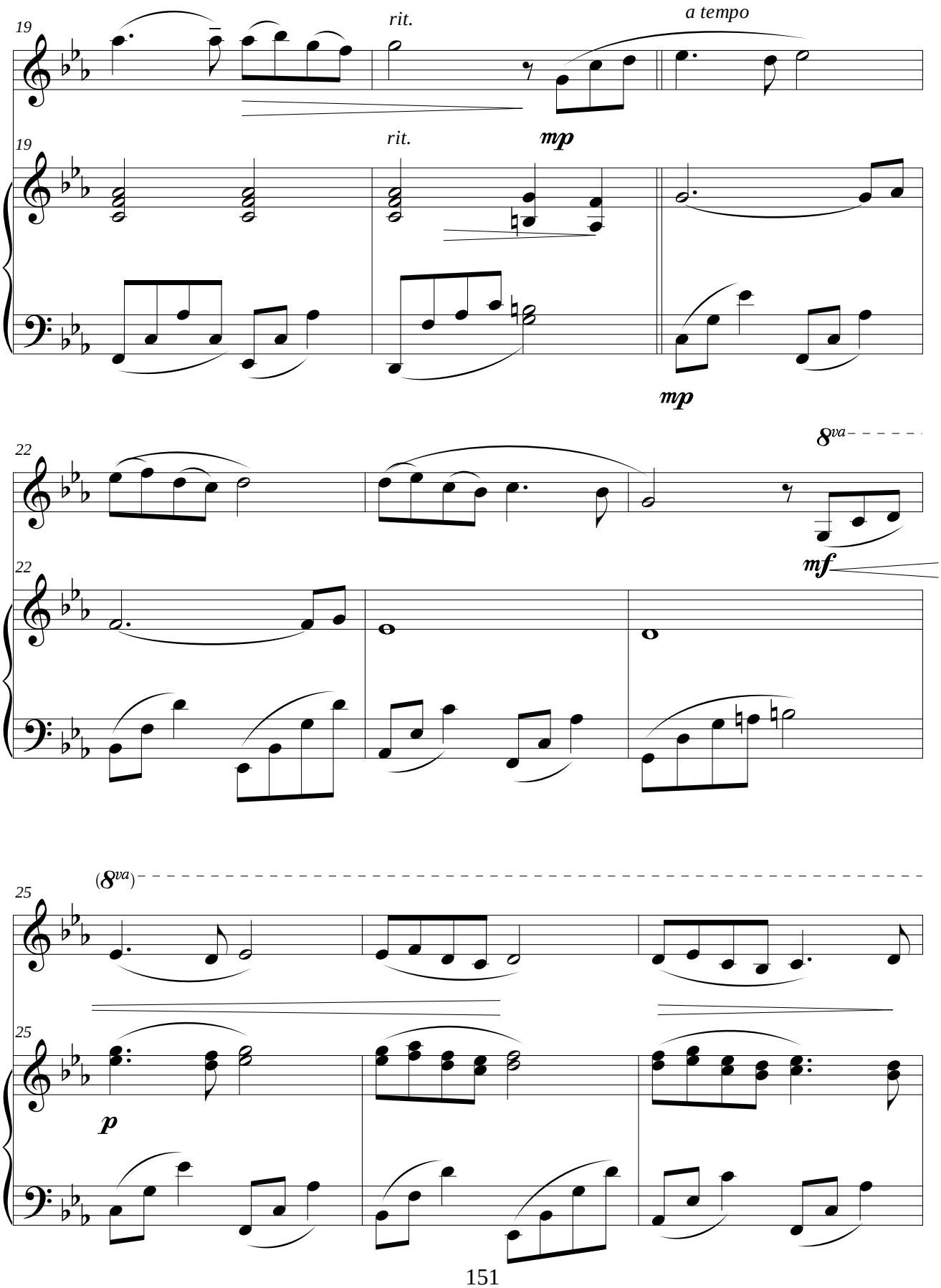

60
f
p
60
f
66
rit.
66
p
72
rit.
72
dim.

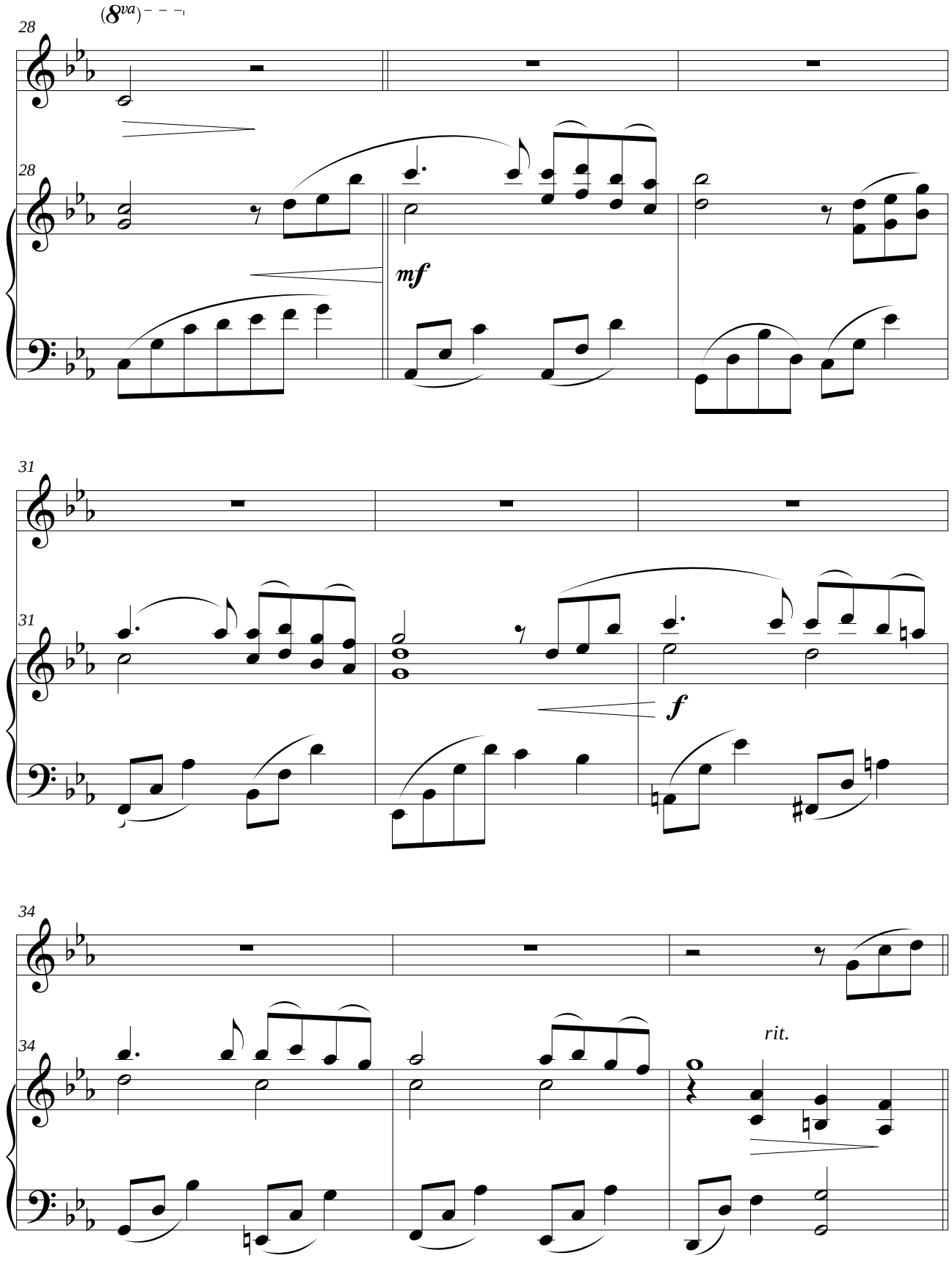
Пісня таємничого лісу
з репертуару "Secret Garden"

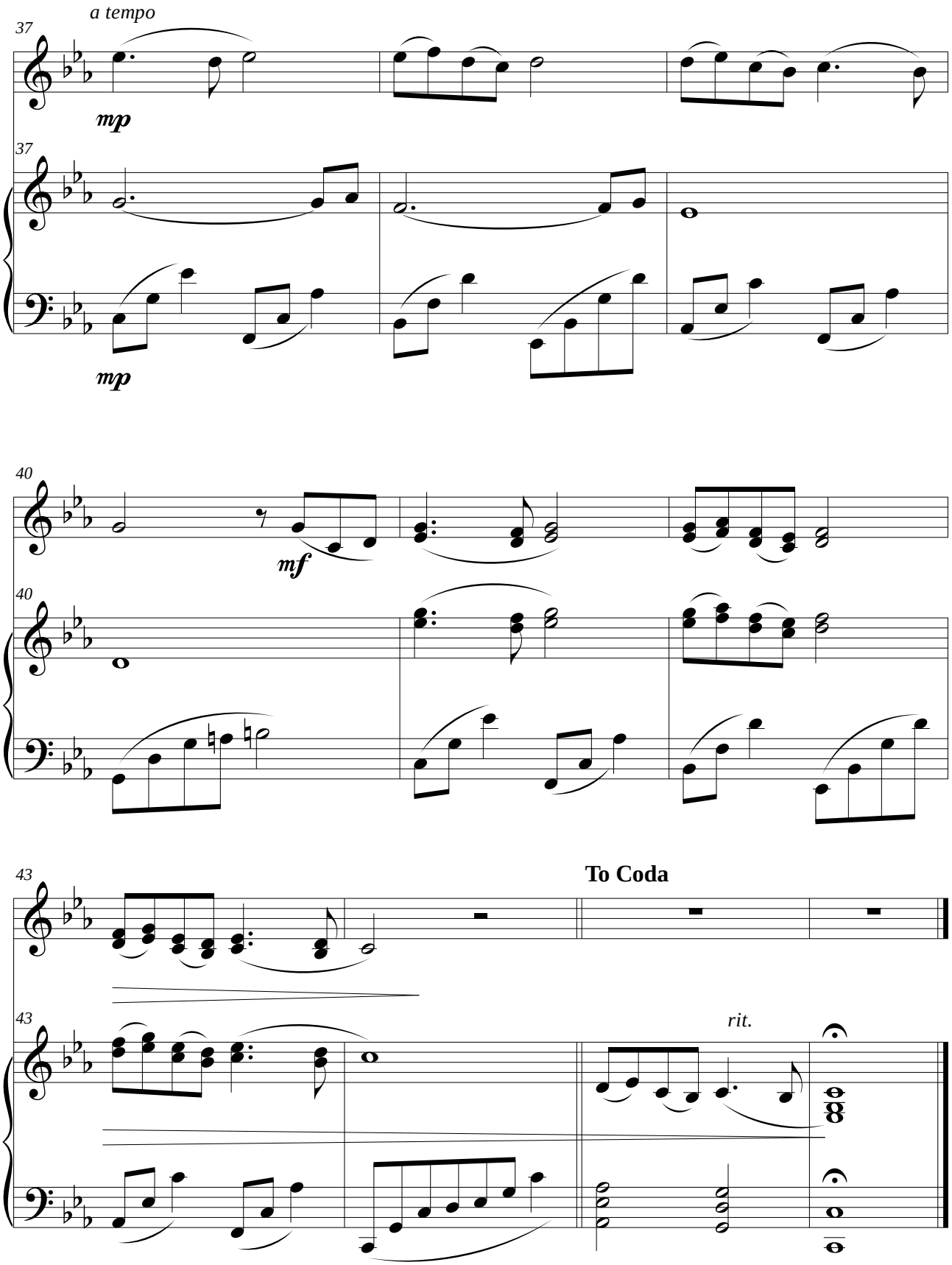
Р. Ловланд




10
10
13
f
13
mf
16
16

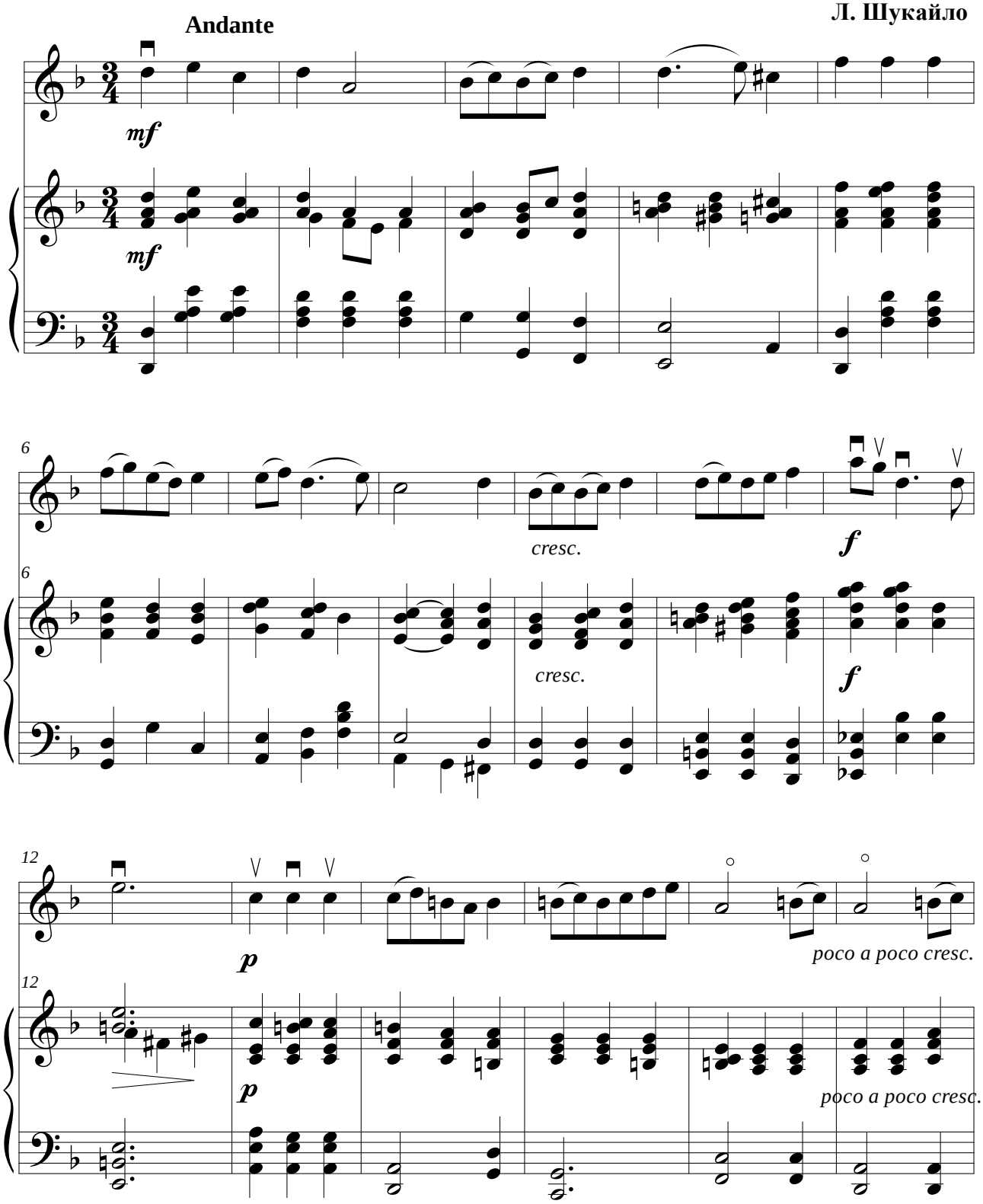

19
rit.
a tempo
mp
19
rit.
mp
22
8va
mf
22
25
(8va)
p
25

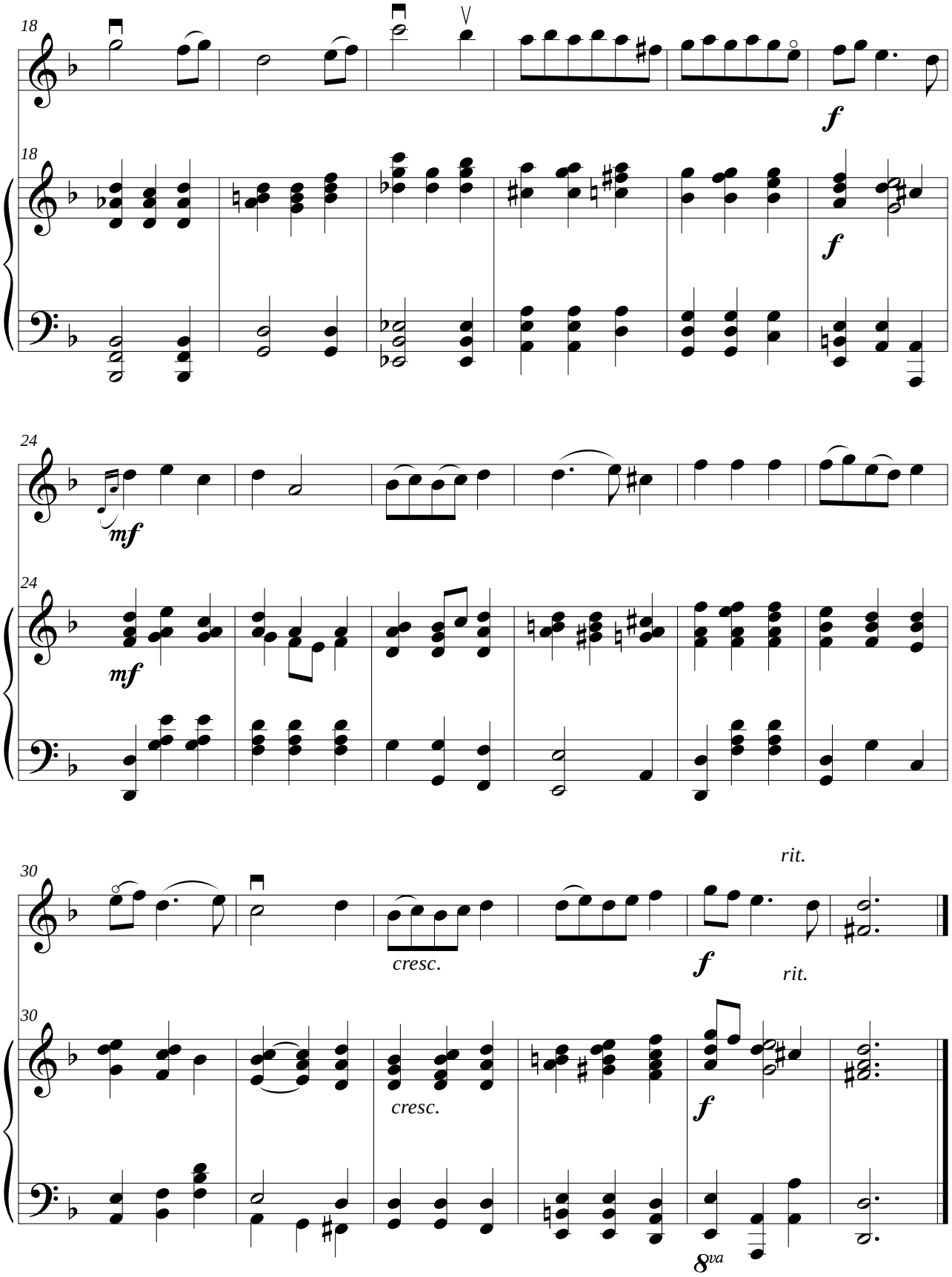

(8va)
28
28
mf
31
31
f
34
34
rit.


a tempo
37
mp
37
mp
40
mf
40
43
To Coda
43
rit.

Пасакалія

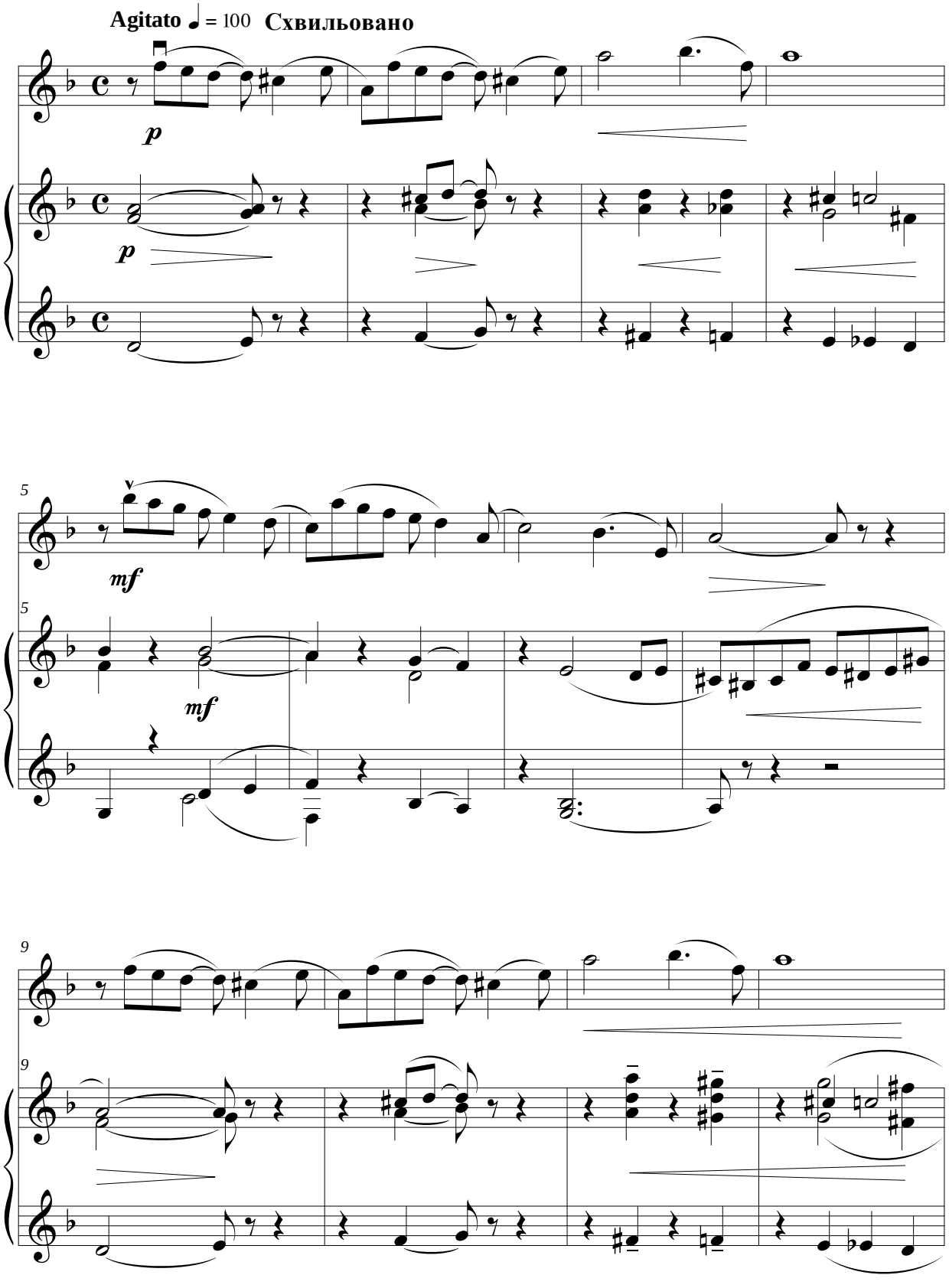
Л. Шукайло

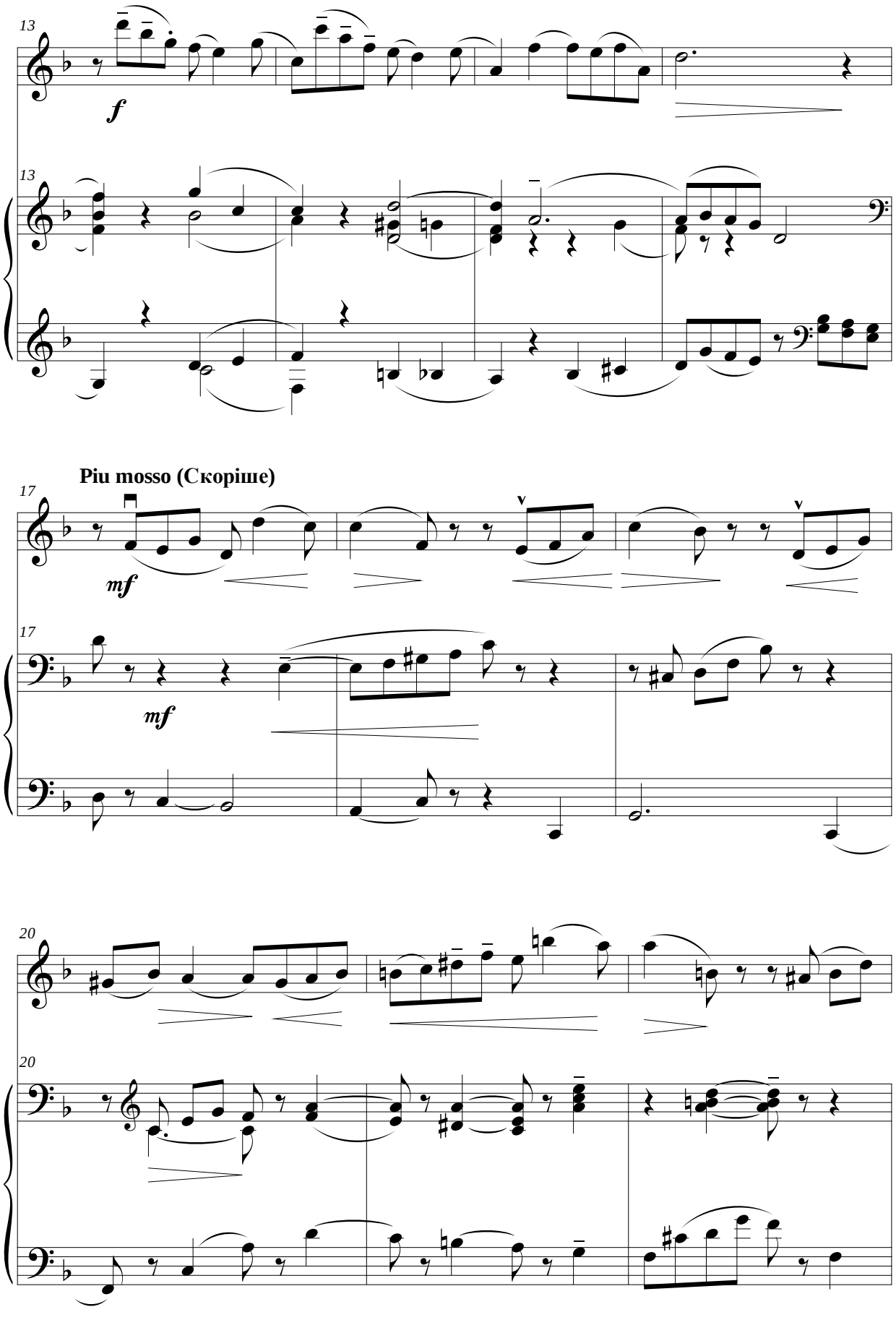


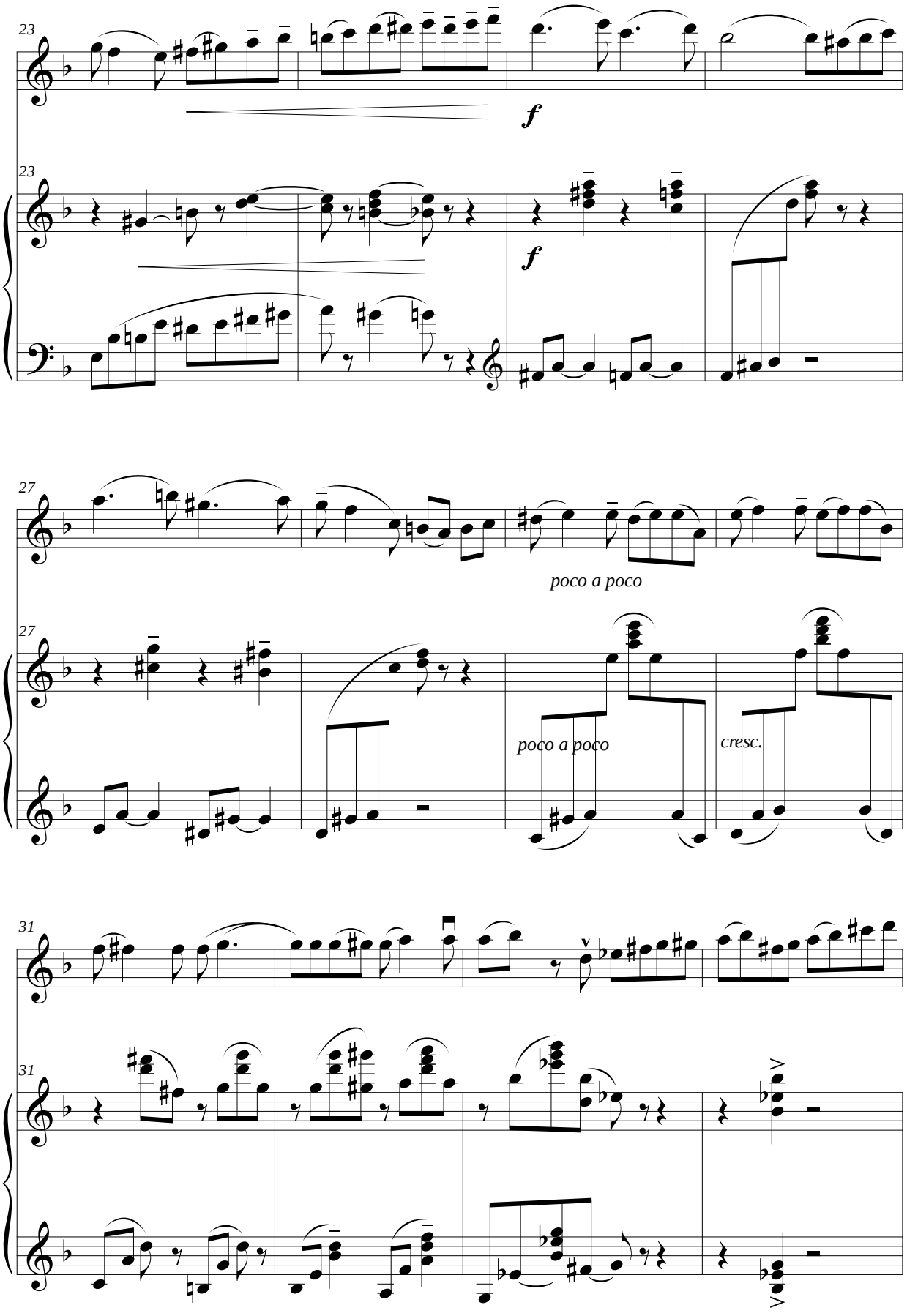

18
18
f
f
24
24
mf
mf
30
30
cresc.
cresc.
f
f
rit.
rit.
8va

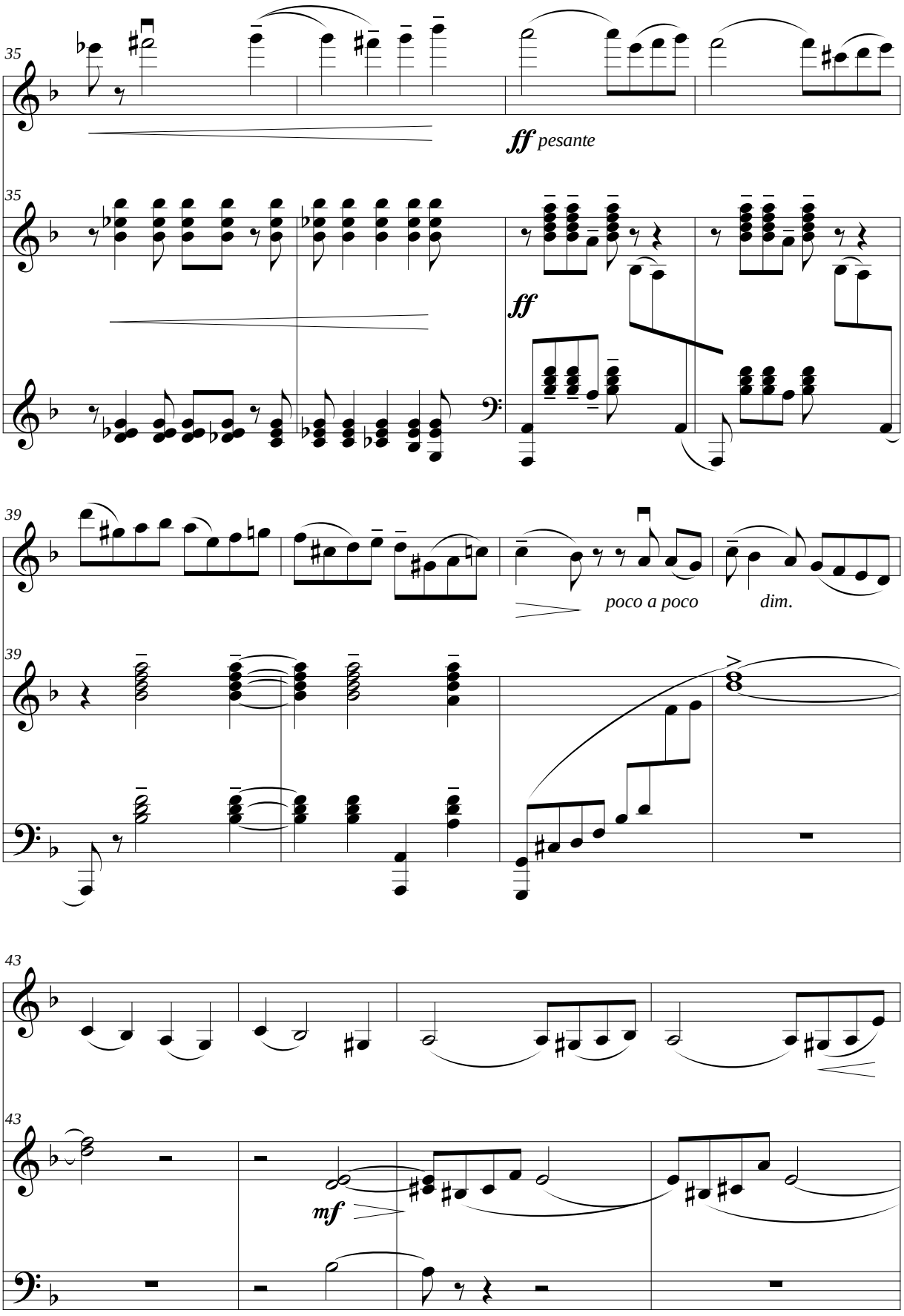
Романс

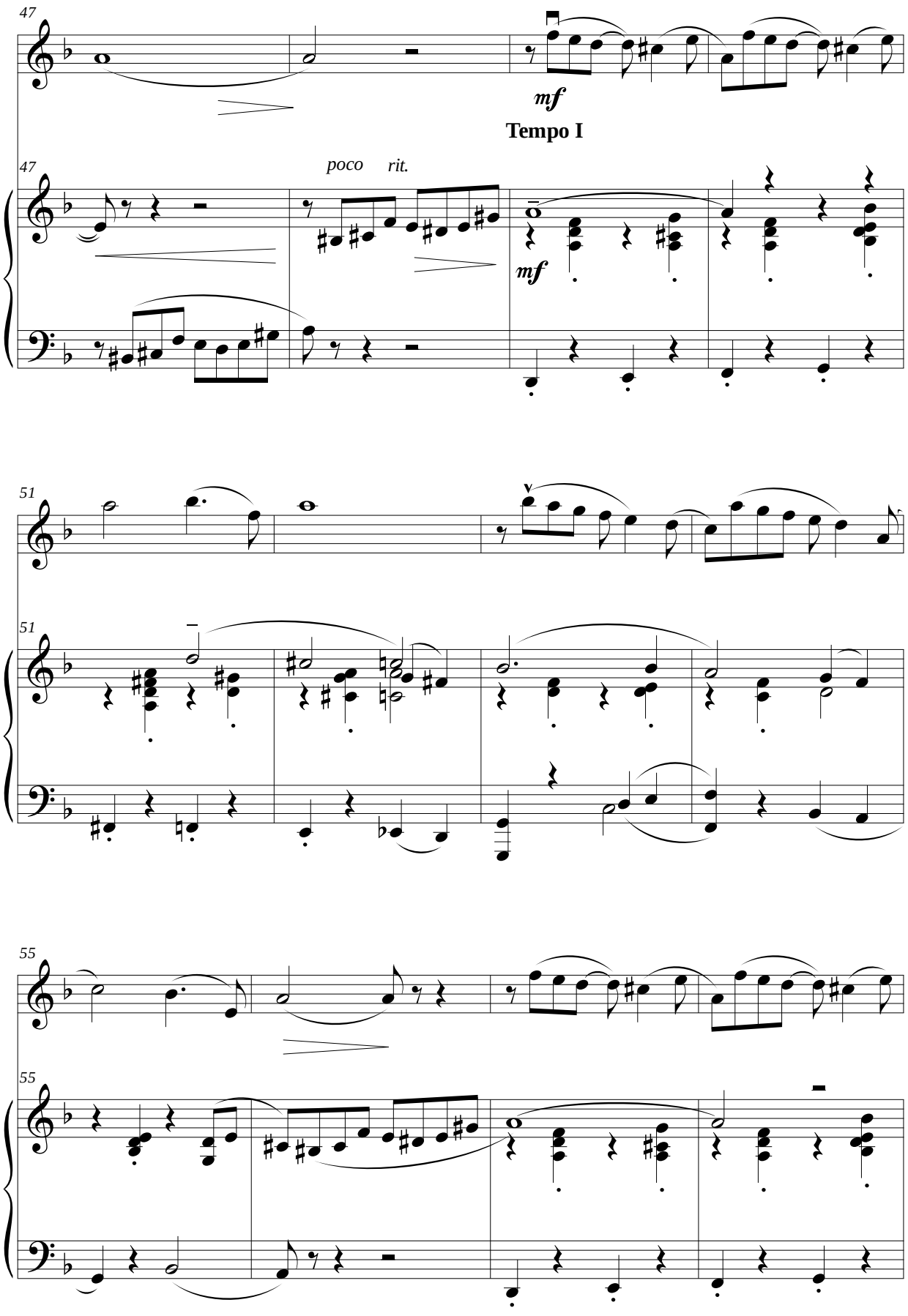
Т. Попатенко

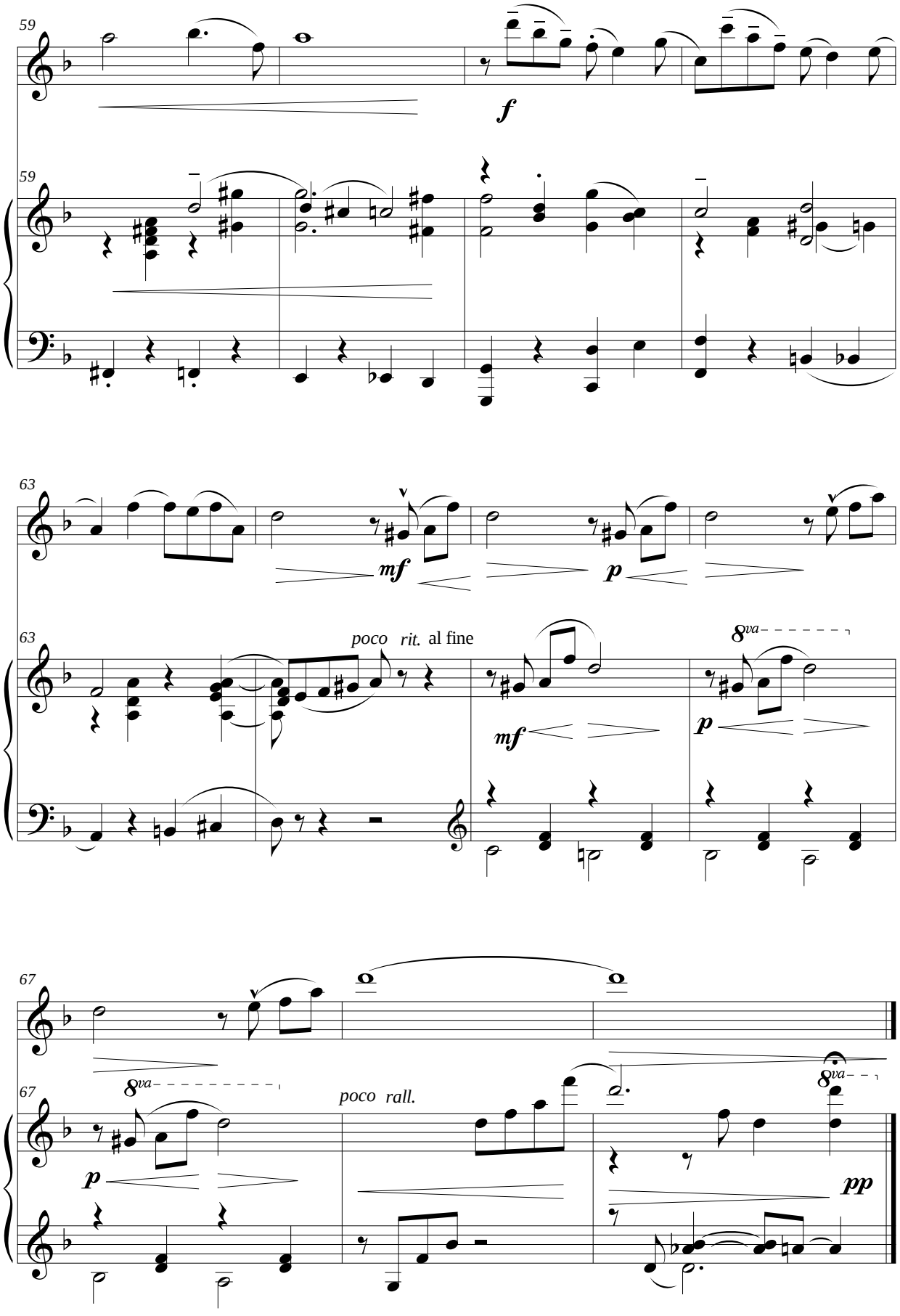



13
f
13
Piu mosso (Скоріше)
17
mf
17
mf
20
20


23
f
23
f
27
poco a poco
27
poco a poco
cresc.
31
31


35
ff pesante
35
ff
39
poco a poco
dim.
39
43
43
mf

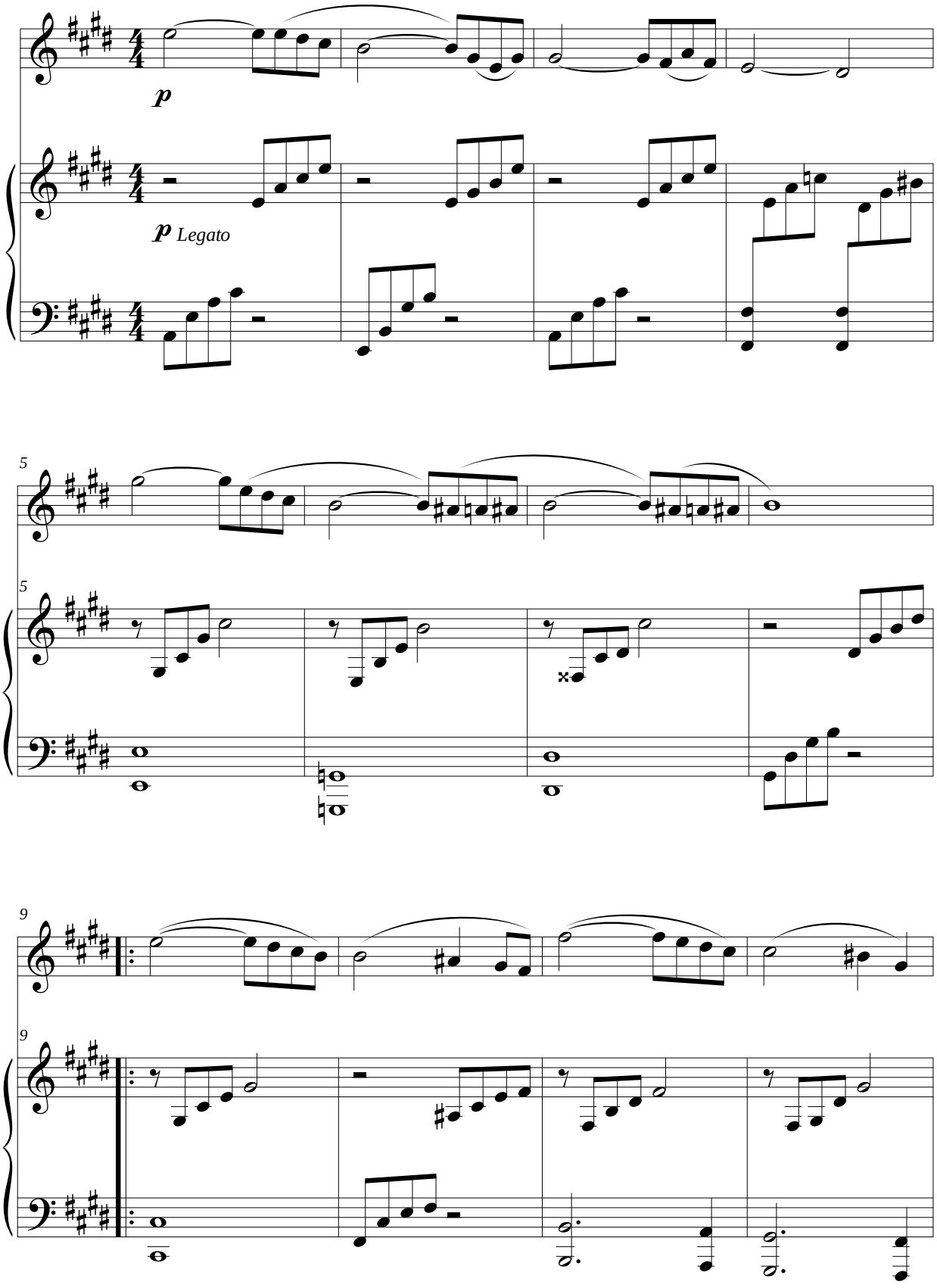

47
mf
Tempo I
47
poco rit.
mf
51
51
55
55

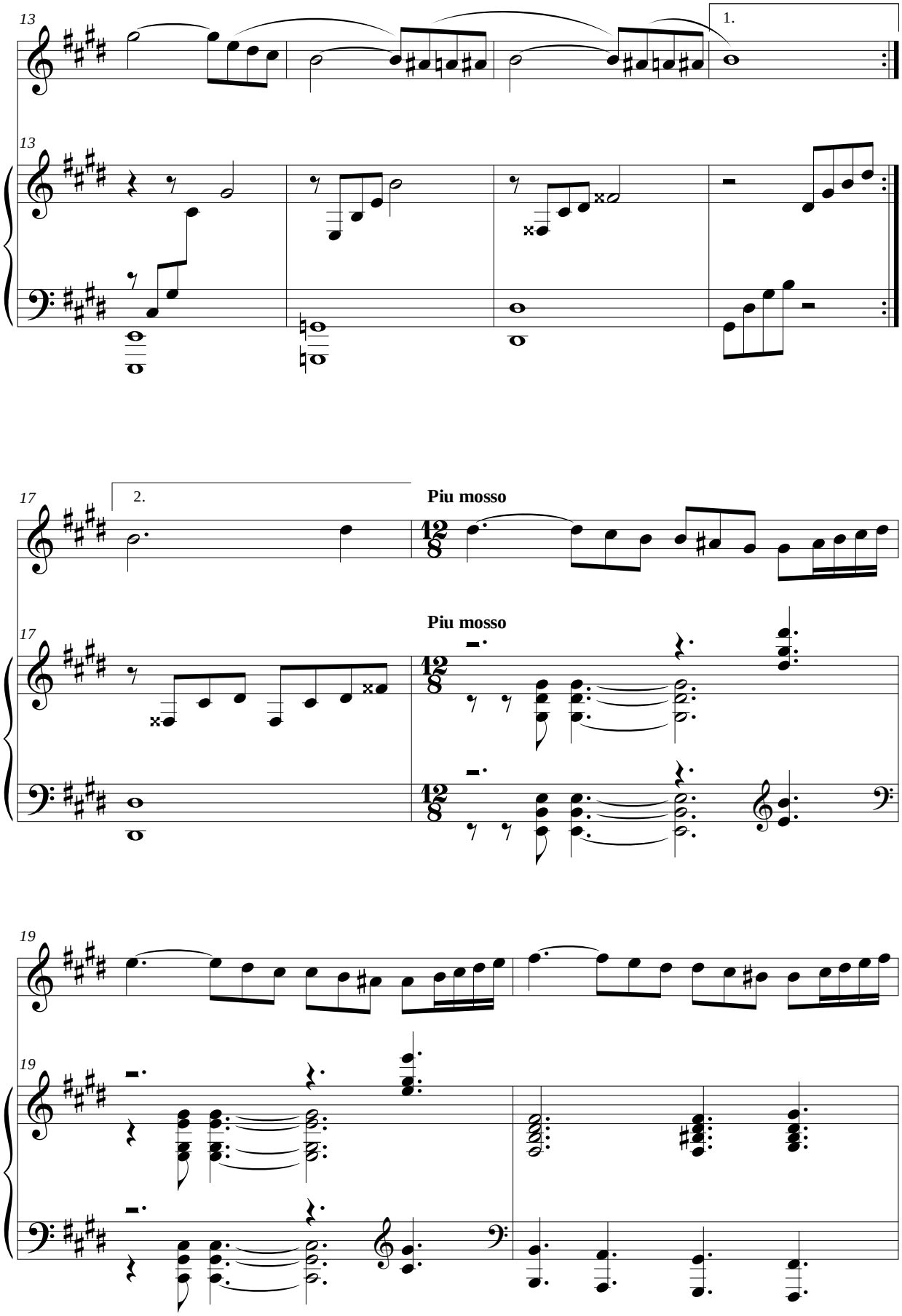

59
f
59
63
mf
p
63
poco rit. al fine
8va
mf
p
67
8va
poco rall.
8va
p
pp
67

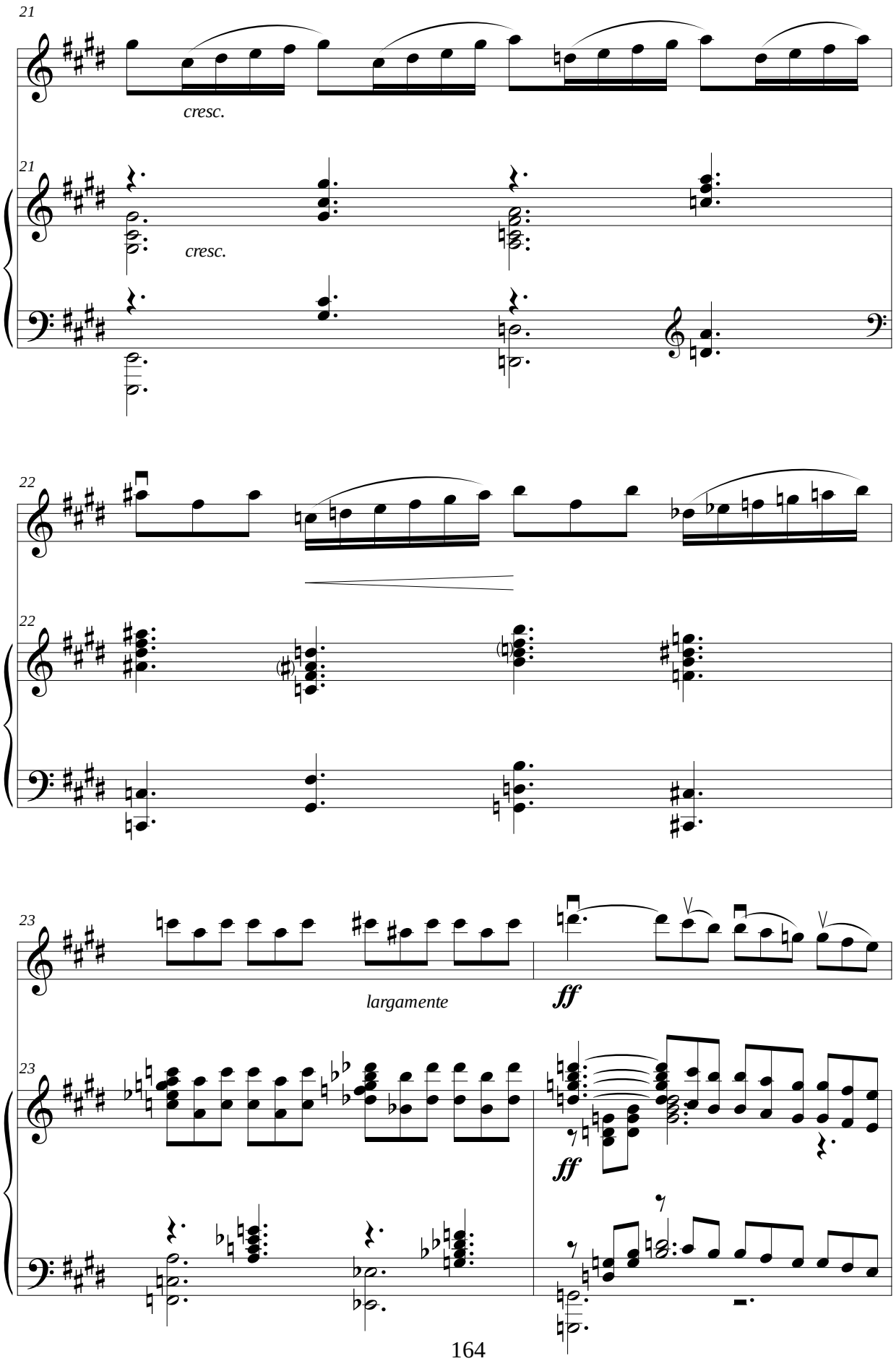
Мелодія

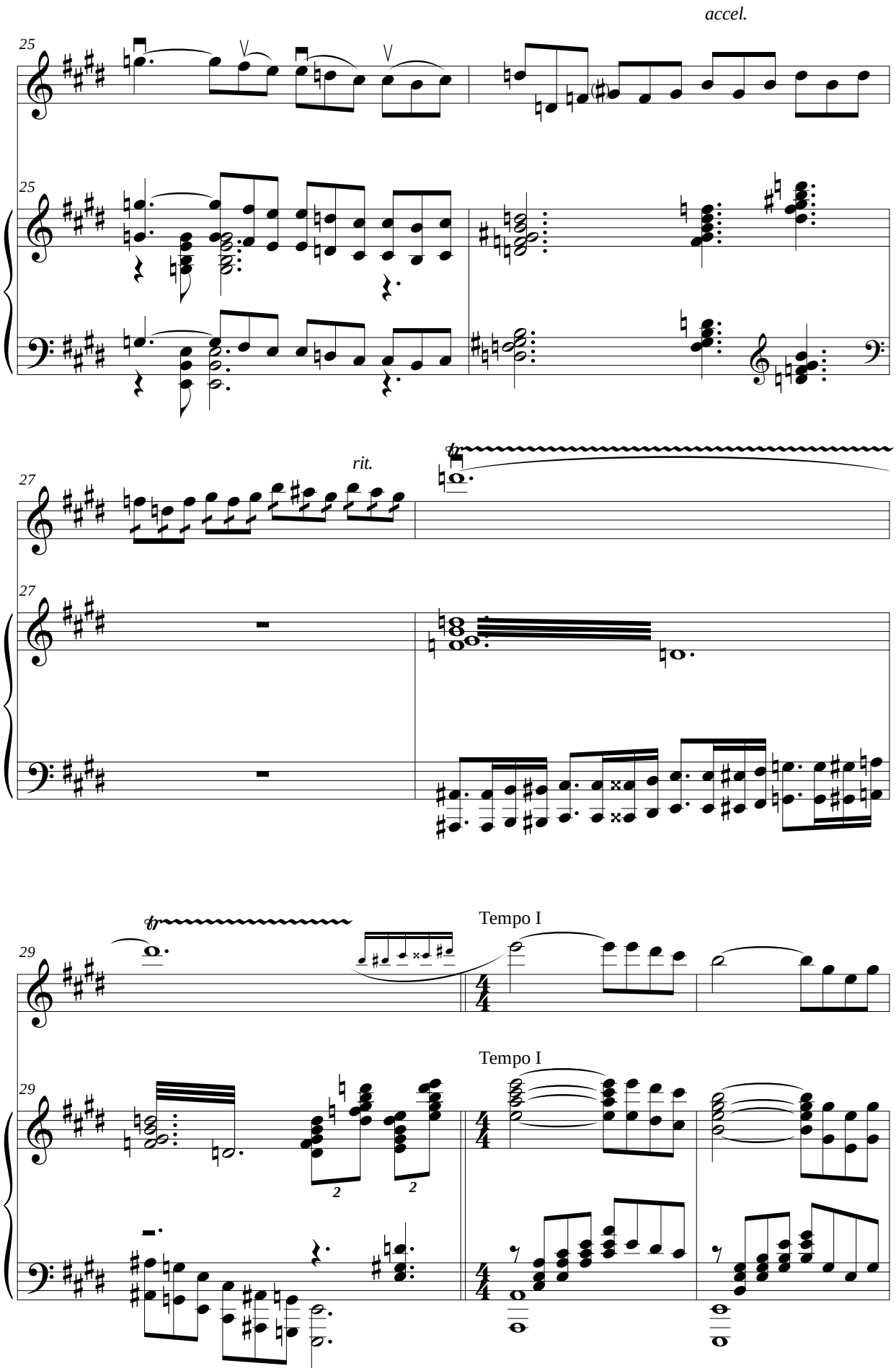
Б. Буєвський

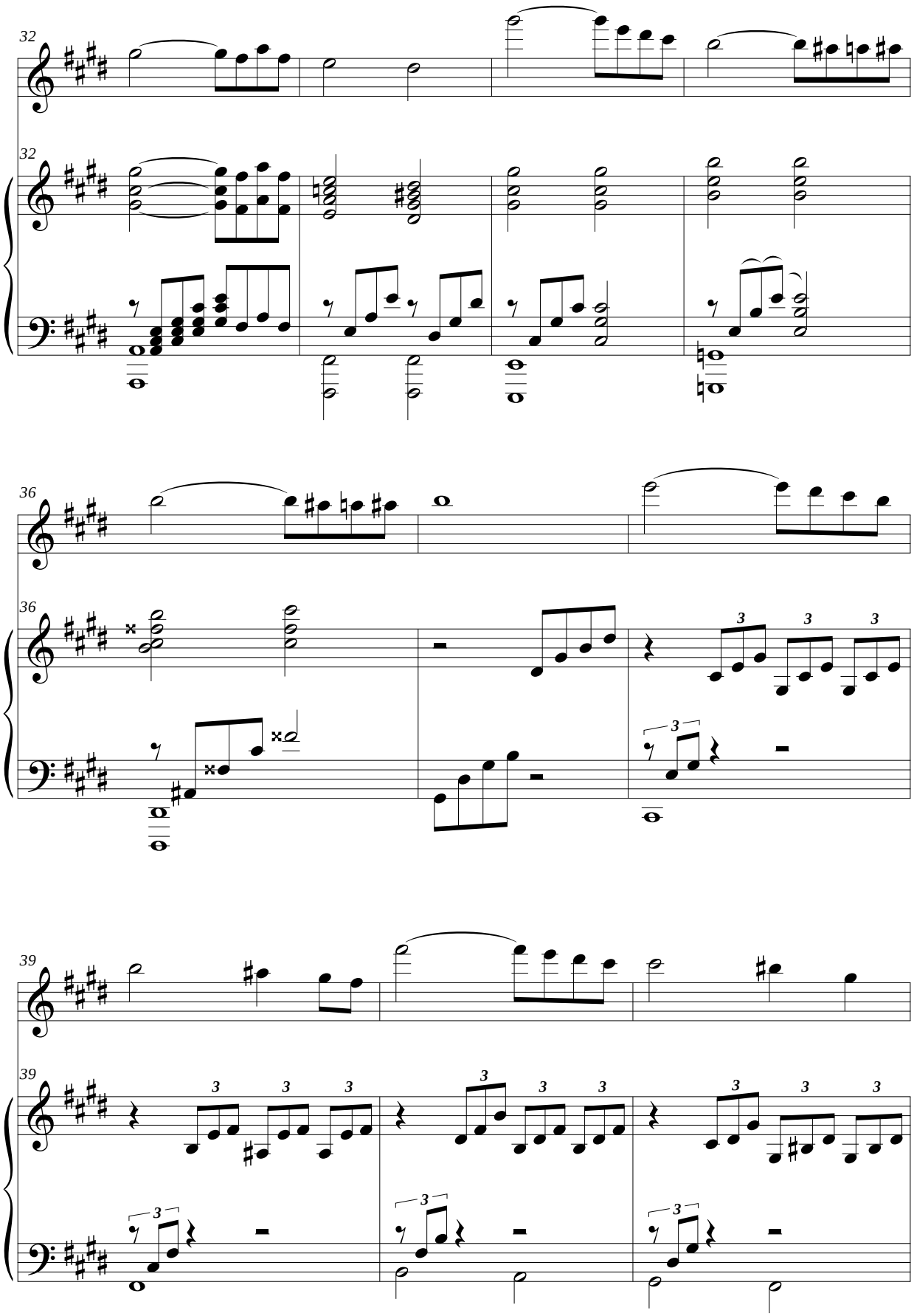
Moderato

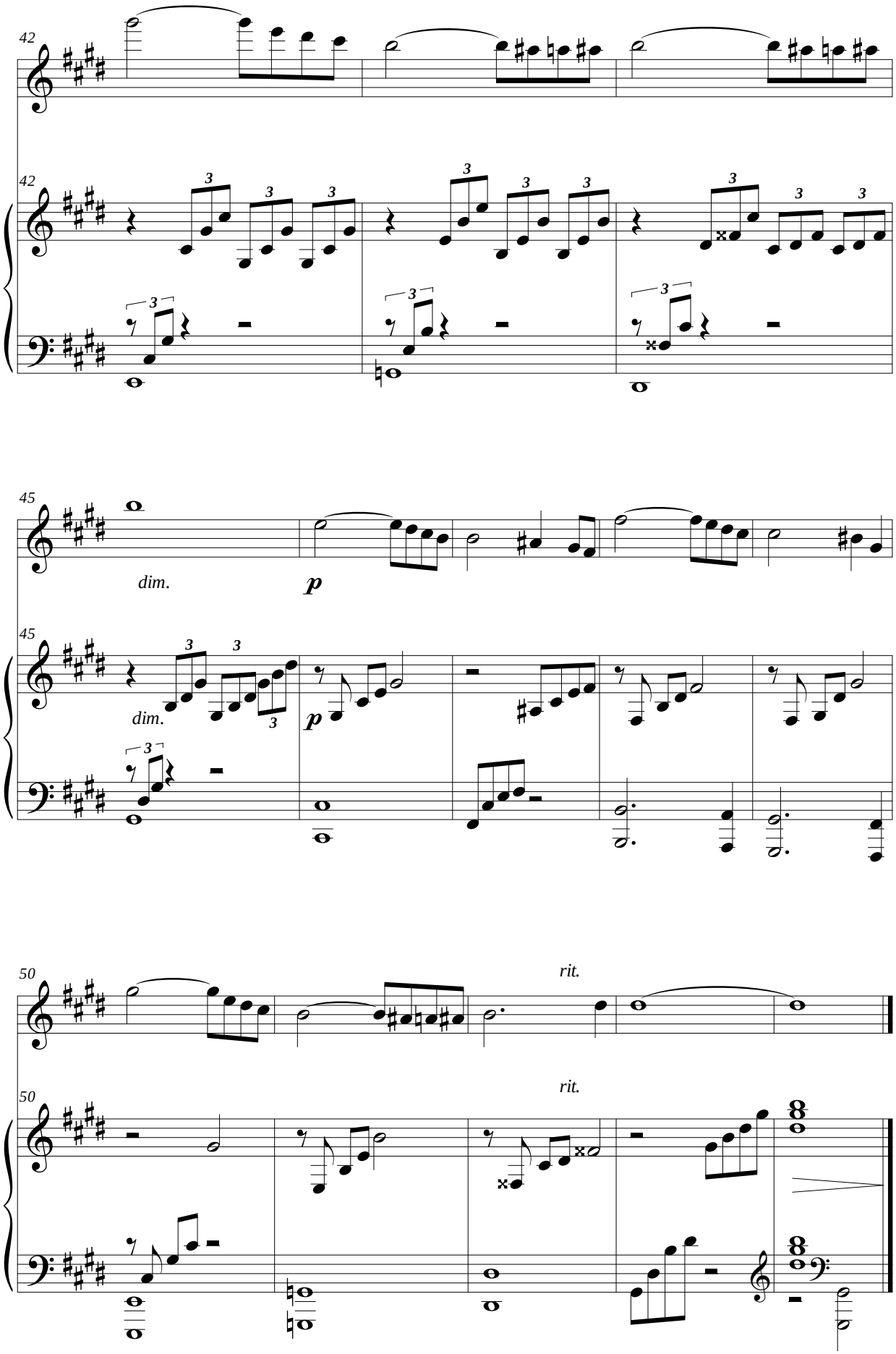



13
1.
13
17
2.
Piu mosso
17
Piu mosso
19
19


21
cresc.
21
cresc.
22
22
23
largamente
ff
23
ff


accel.
25
25
rit.
27
27
tr
Tempo I
29
29
Tempo I


32
32
36
36
39
39

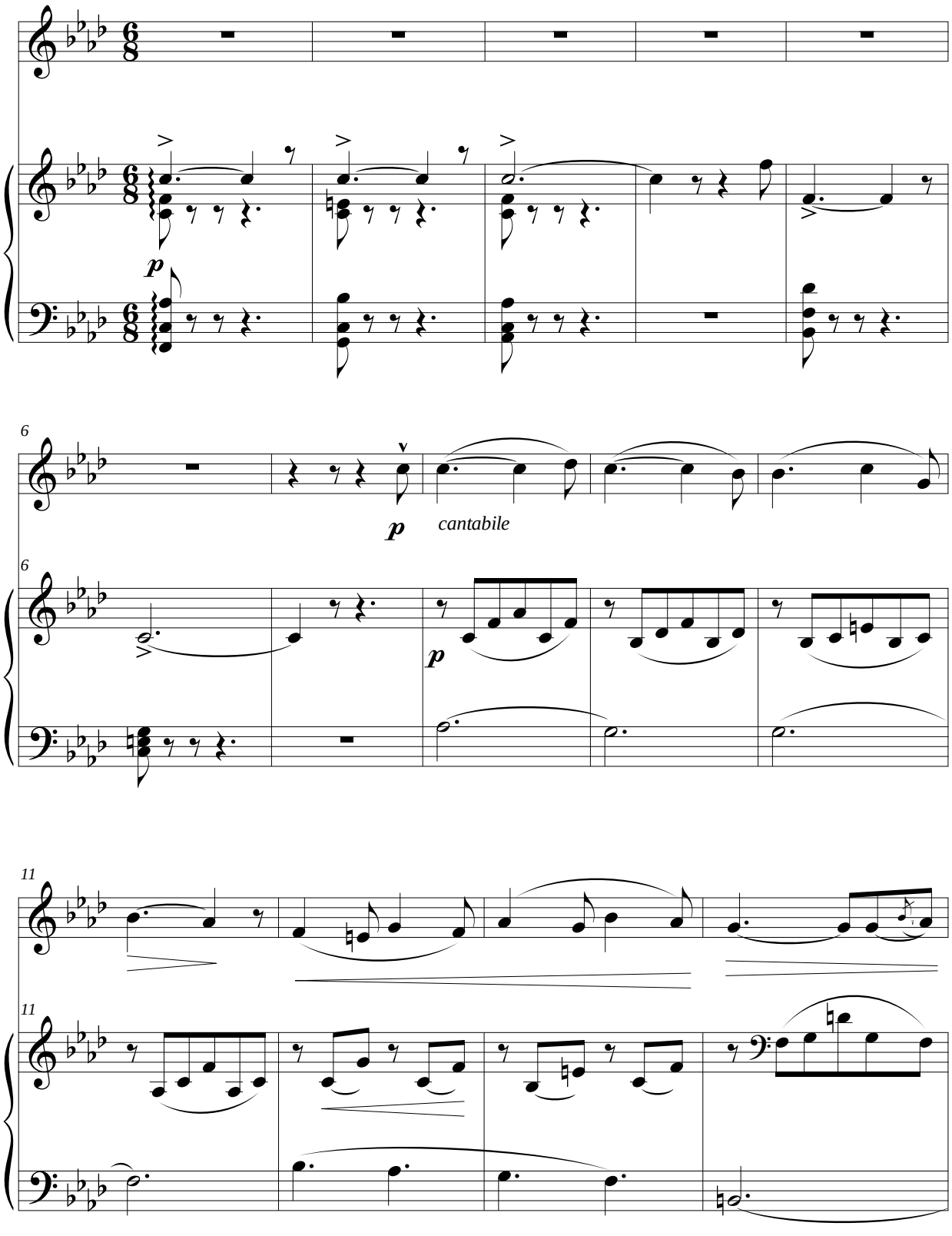

42
42
45
dim.
p
45
dim.
p
50
rit.
50
rit.

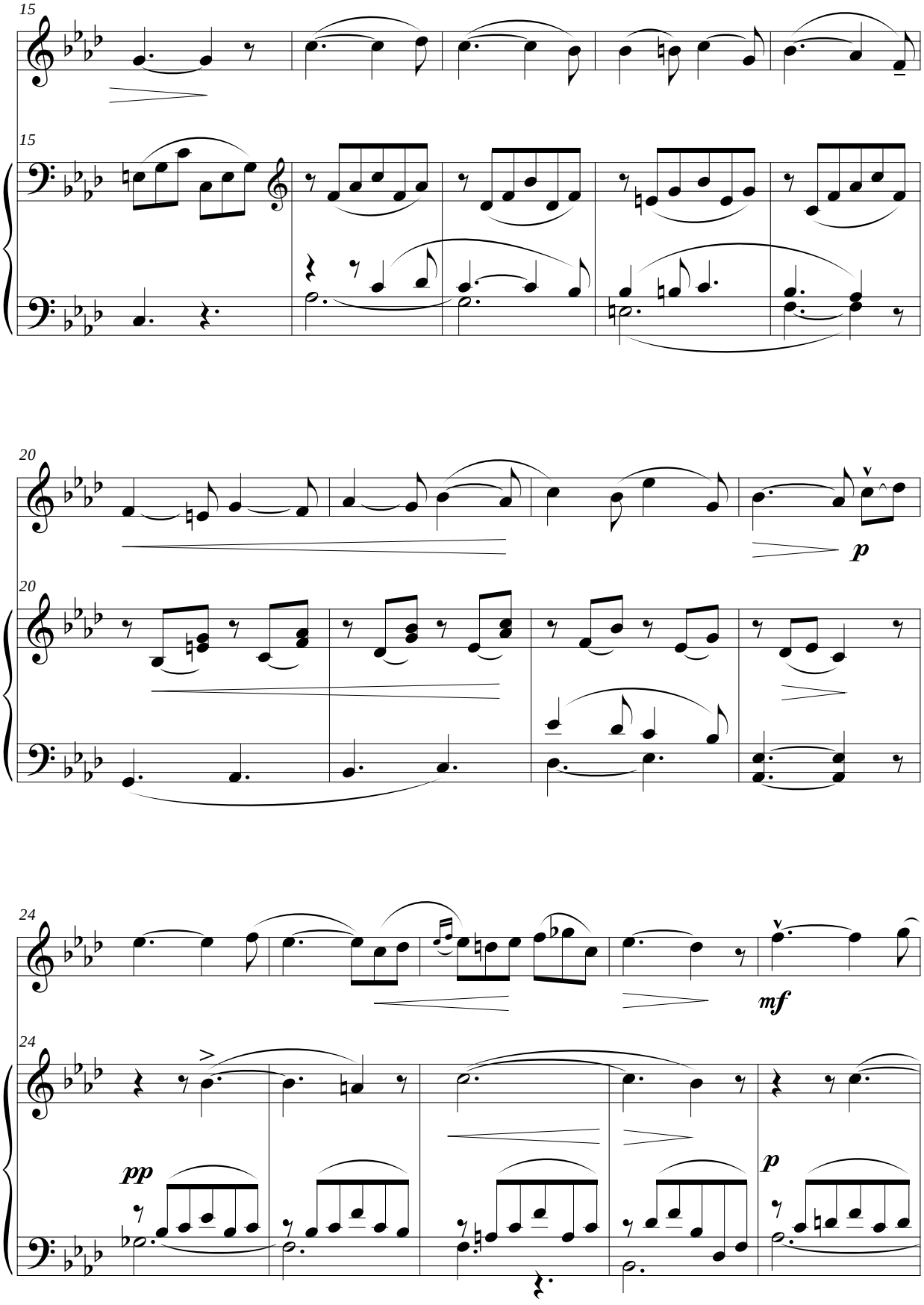
Ноктюрн

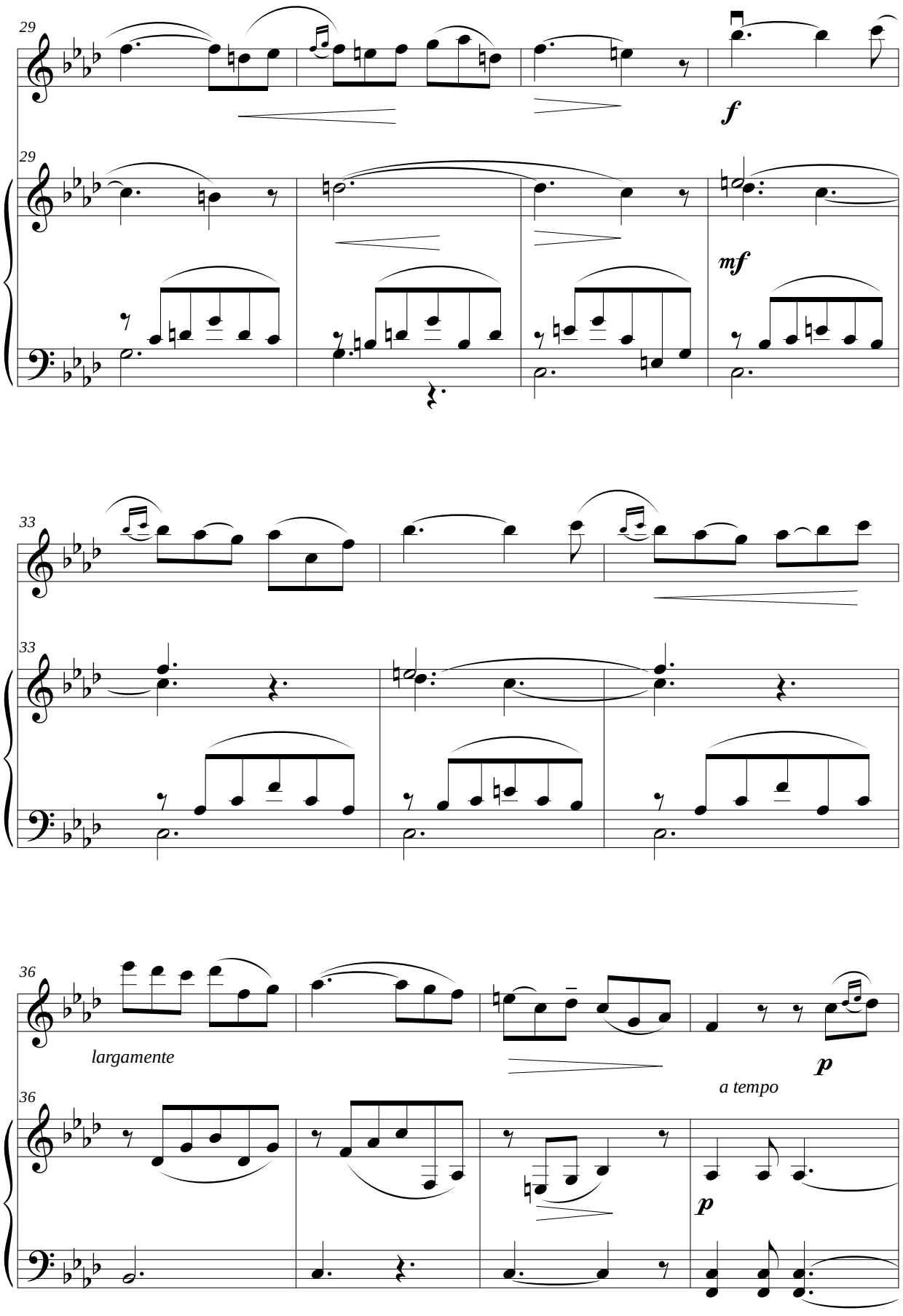
("Розлучення")

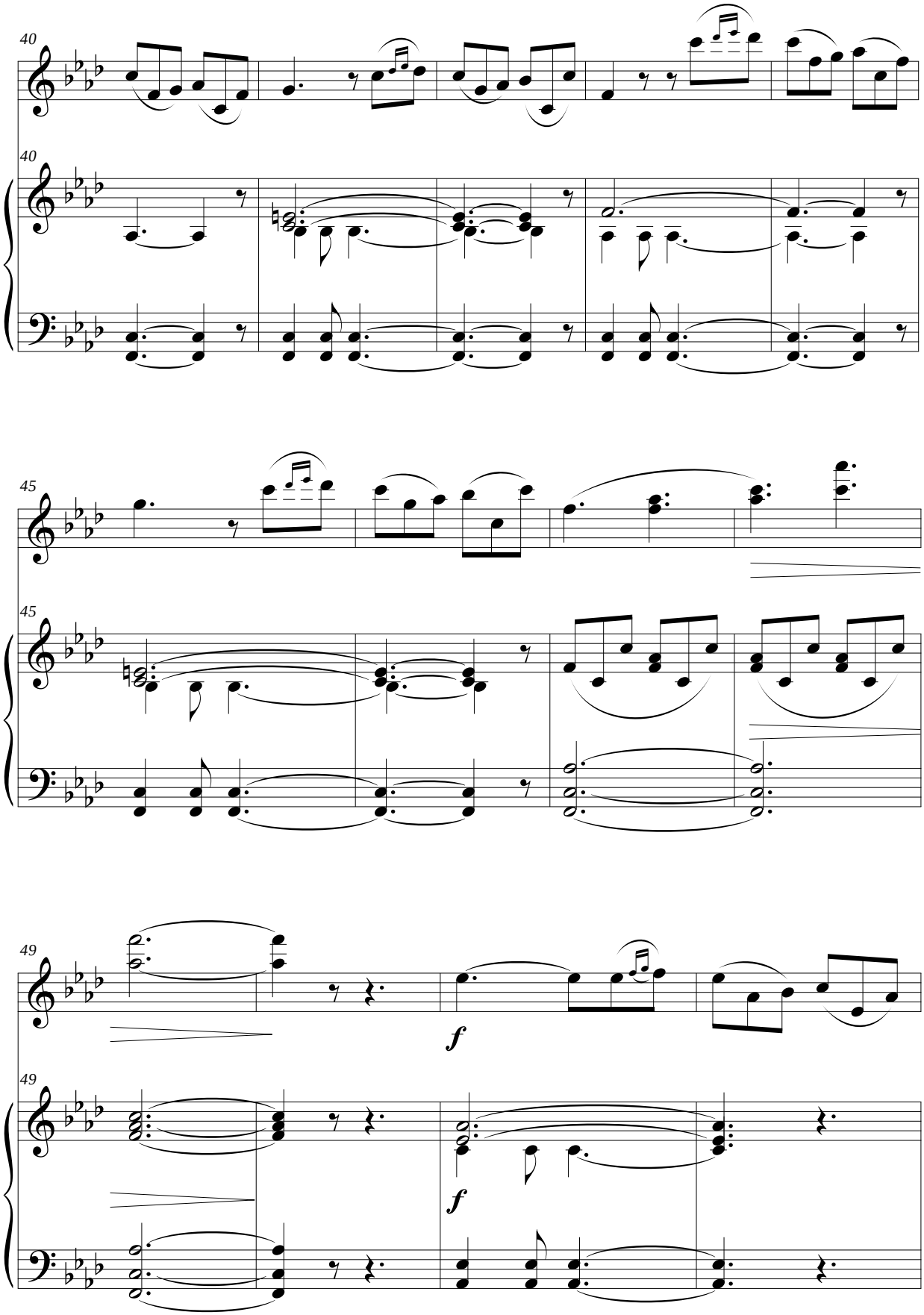
М. Глінка

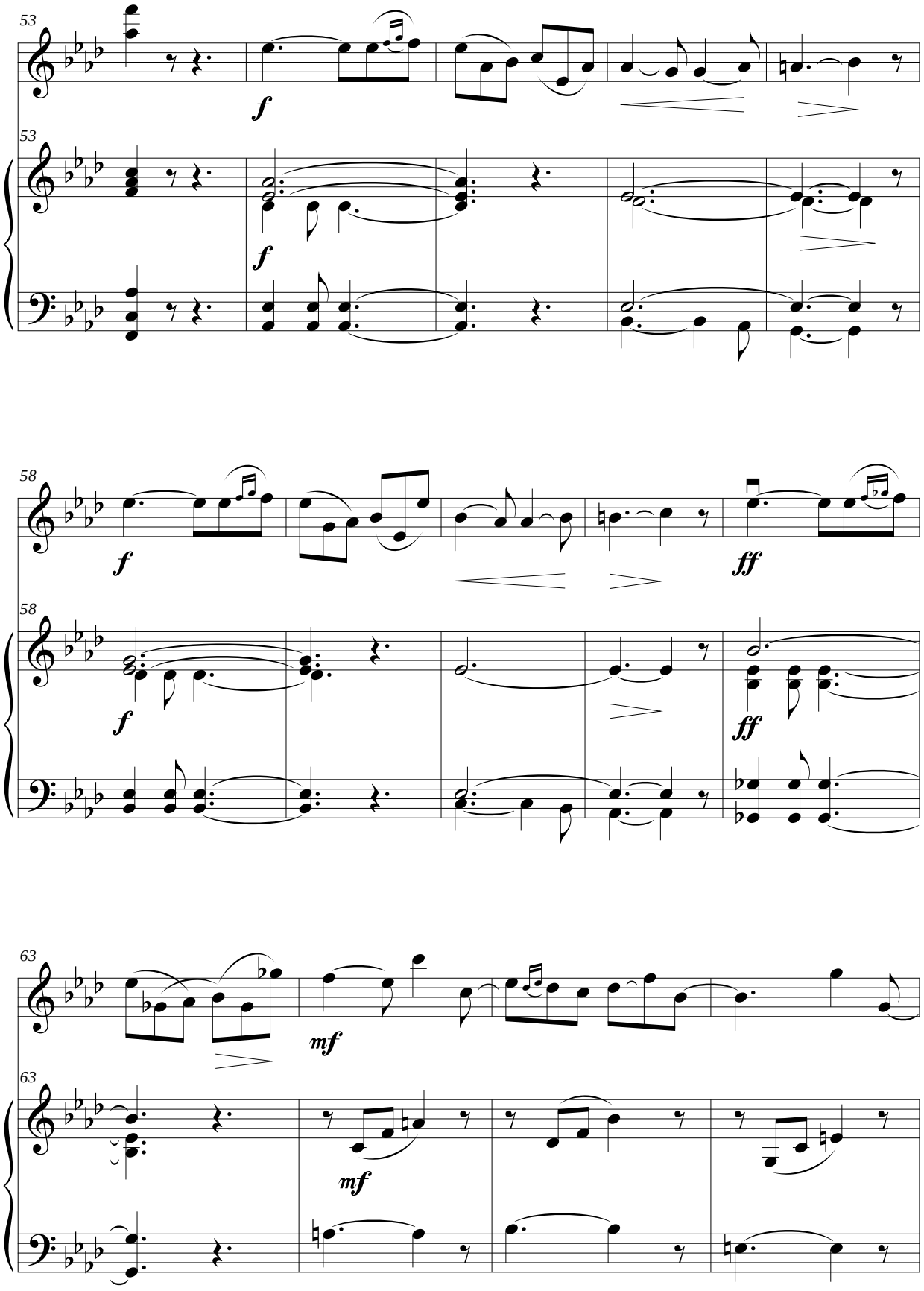
Переклад К. Радіонова

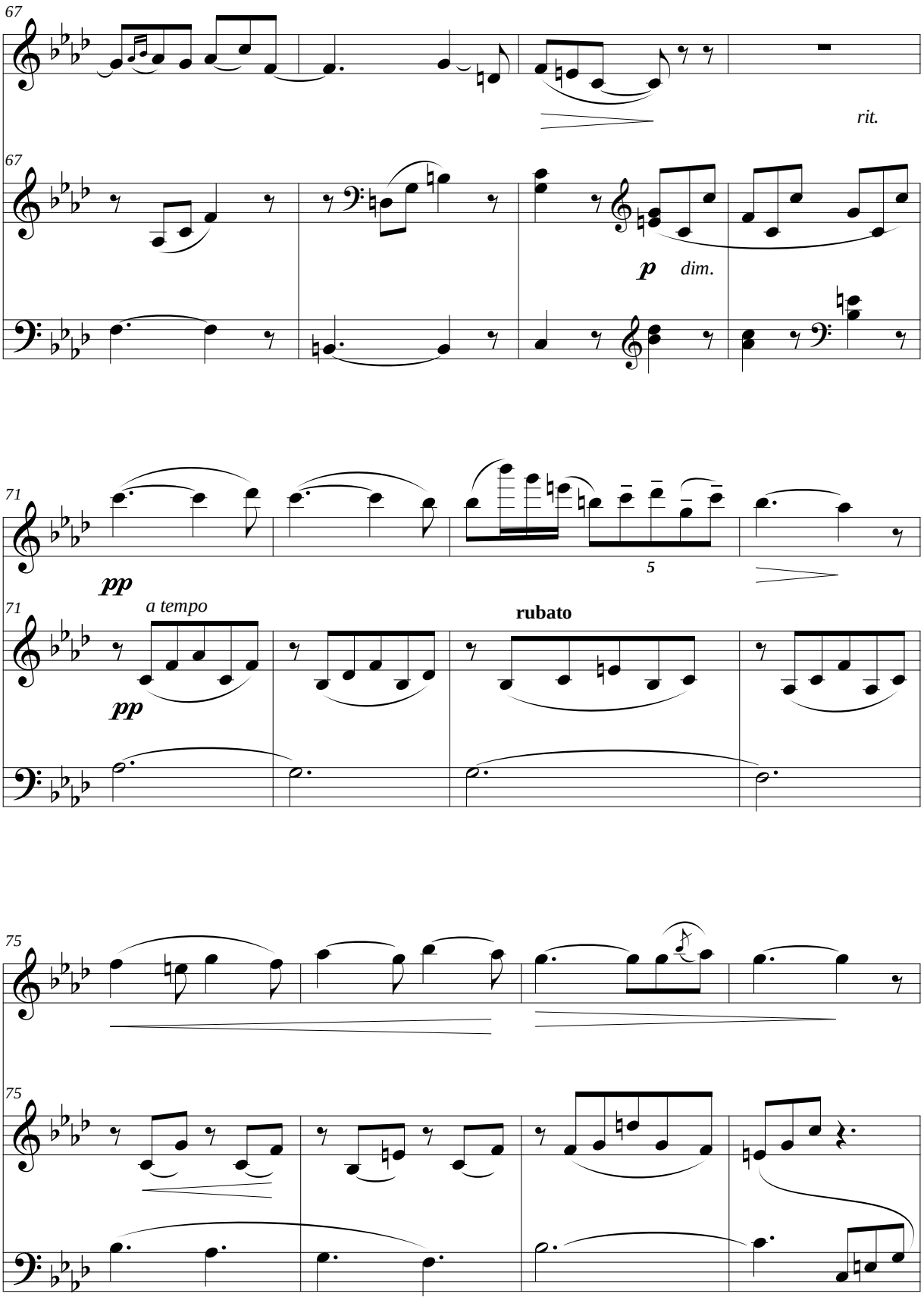


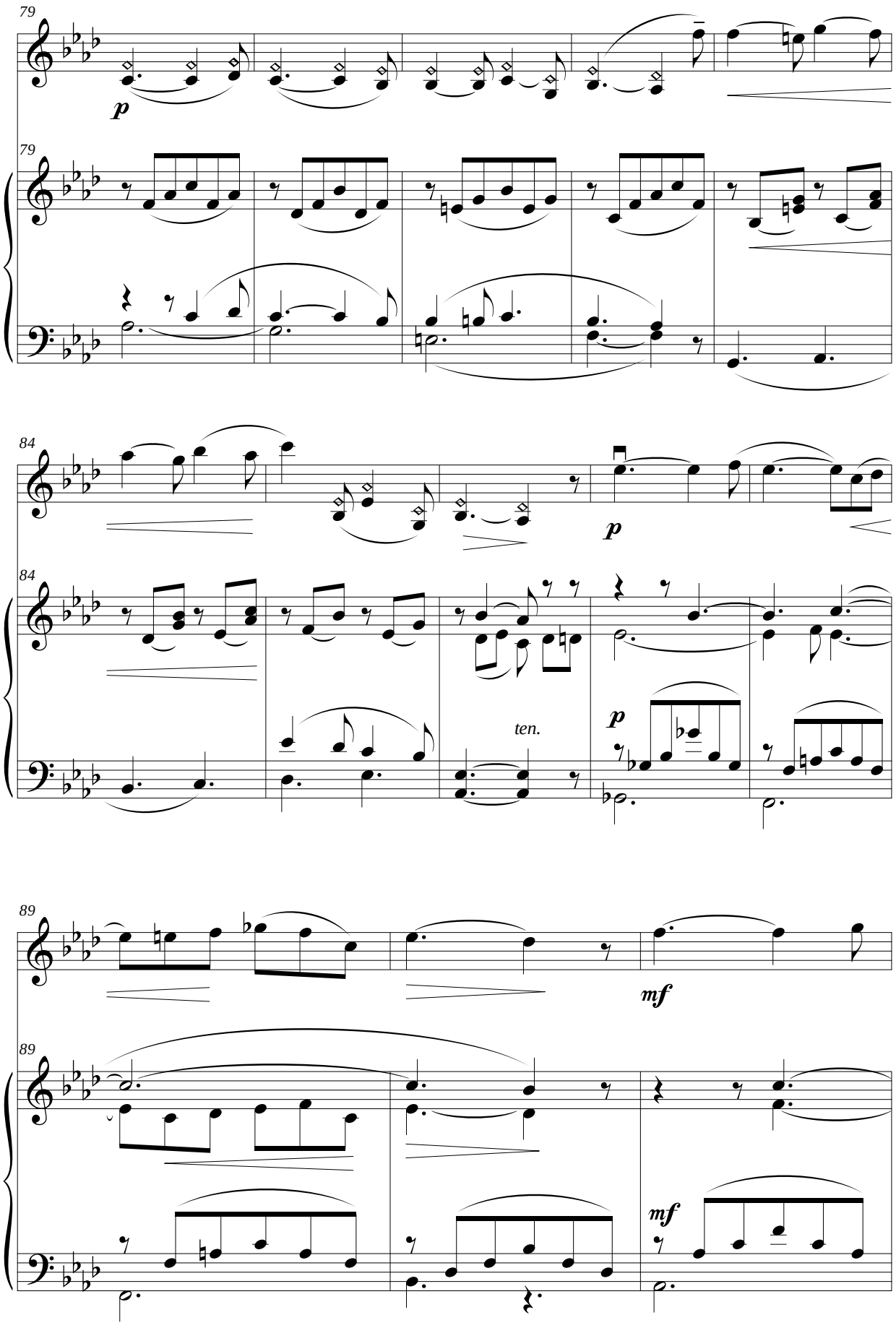

15
15
20
20
p
24
24
mf
pp
p

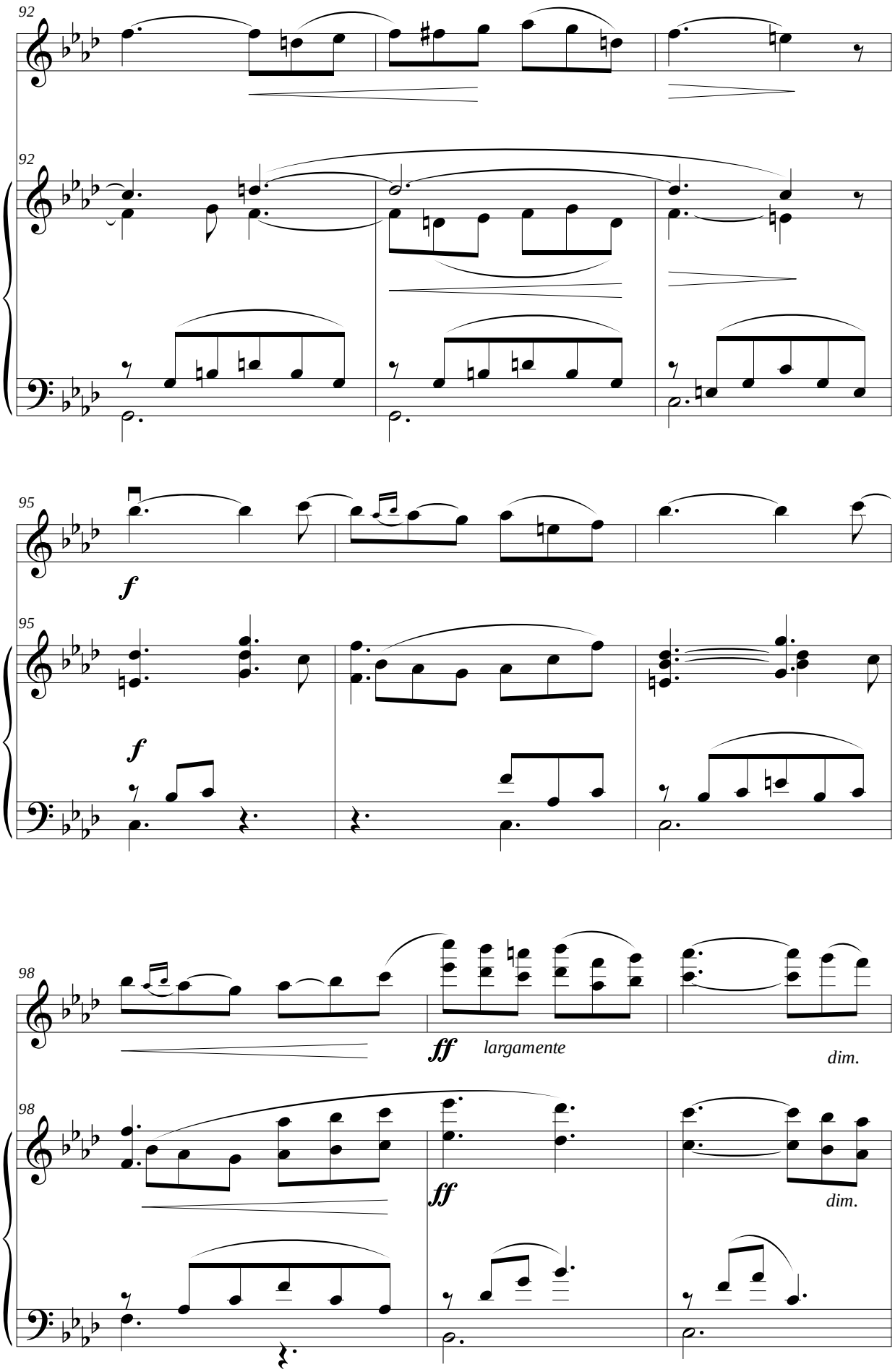

29
f
29
mf
33
33
36
largamente
p
a tempo
36
p

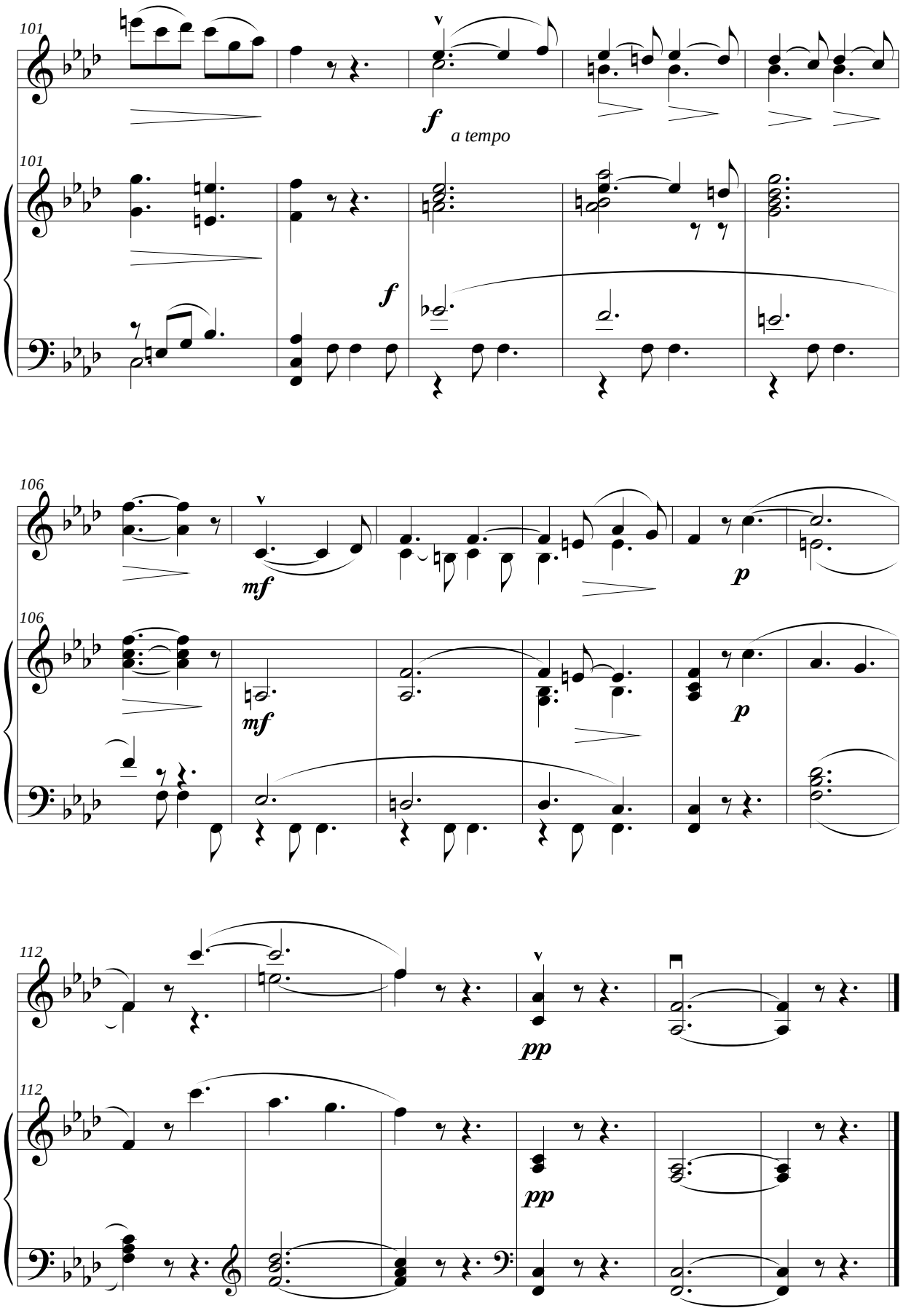

40
40
45
45
49
49
f
f


53
f
53
f
58
f
ff
58
f
ff
63
mf
63
mf


67
rit.
67
p
dim.
71
pp
5
71
a tempo
rubato
pp
75
75


79
p
79
84
p
84
ten.
p
89
mf
89
mf

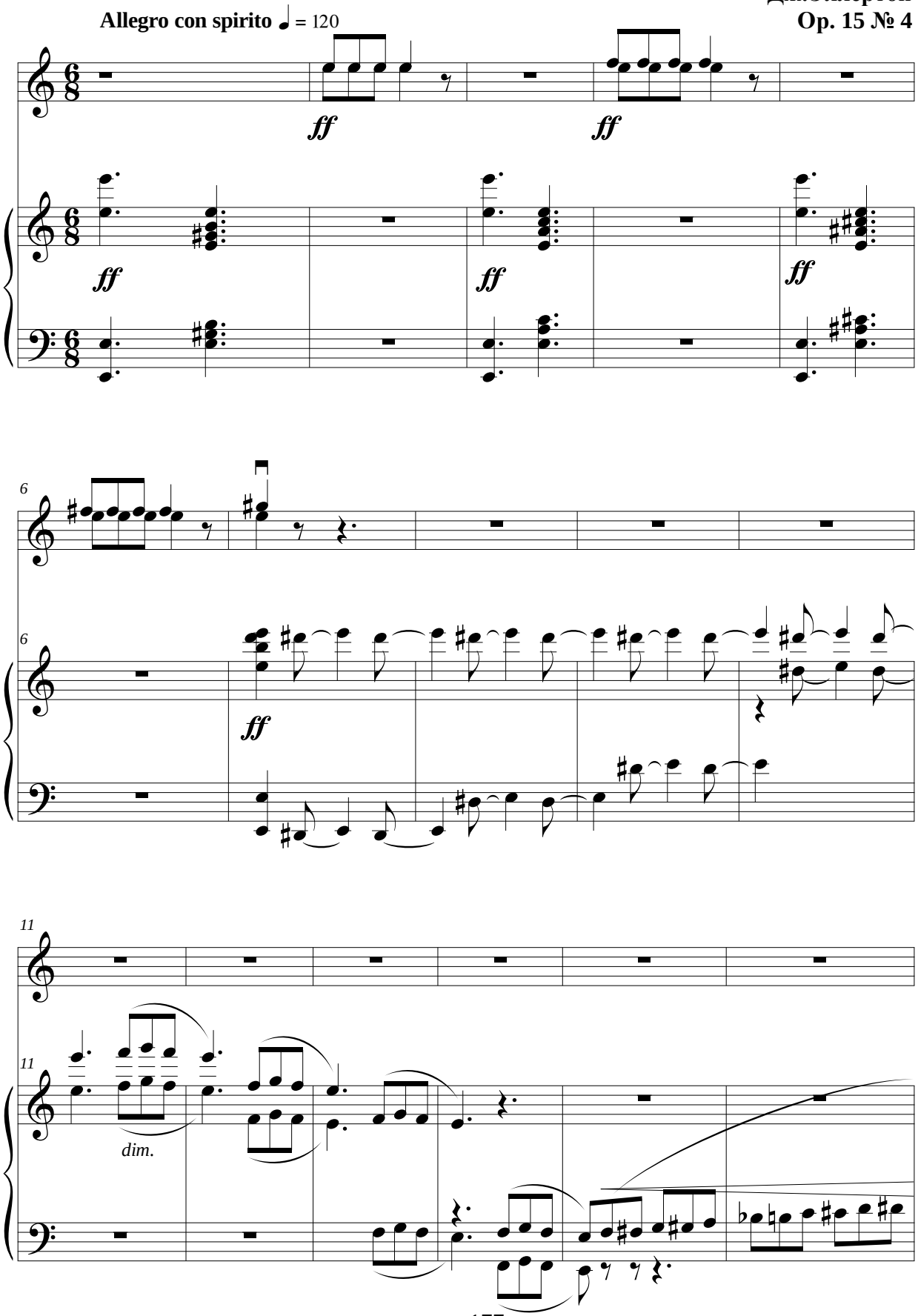

92
92
95
f
95
f
98
ff
largamente
dim.
98
ff
dim.

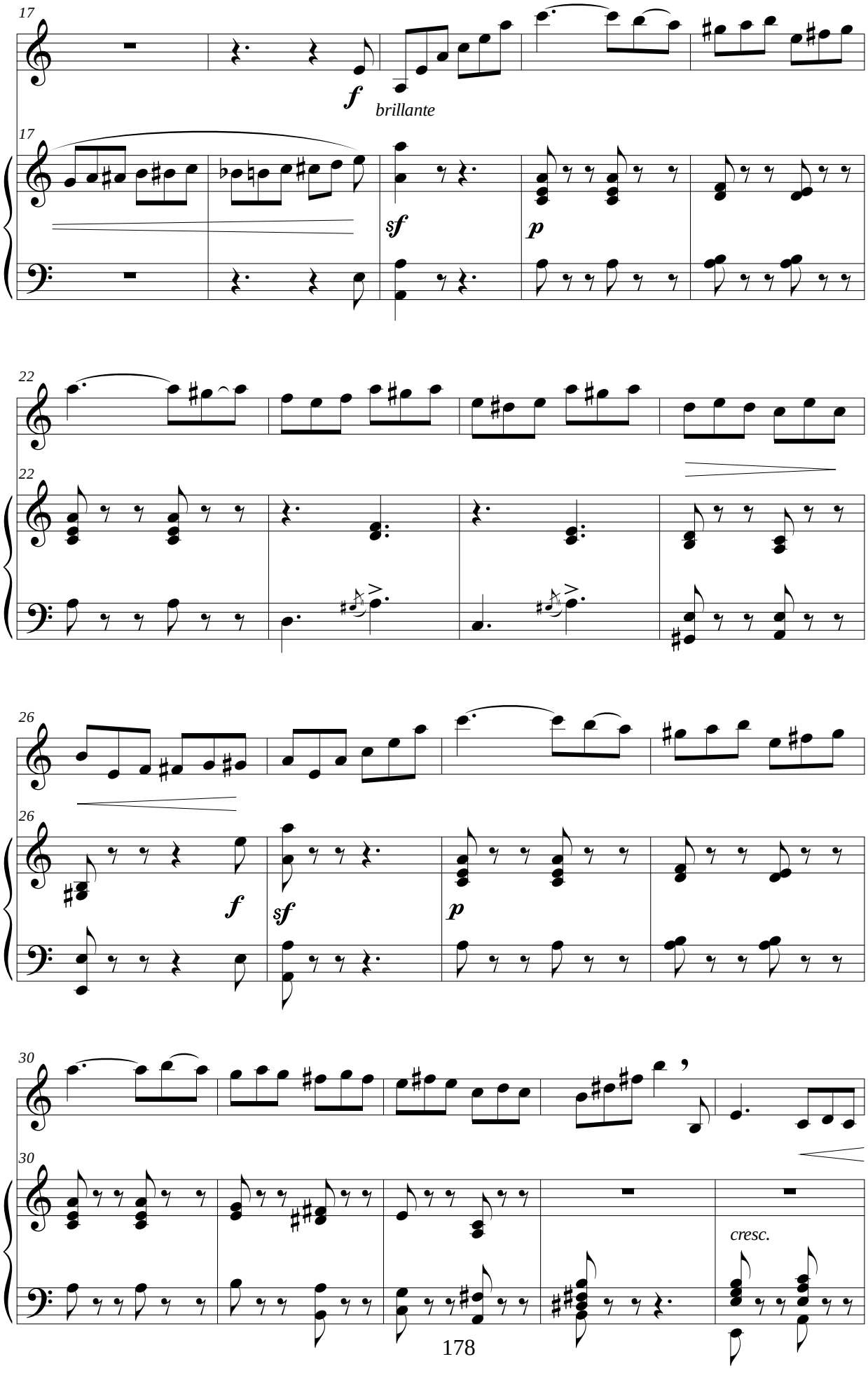

101
f
a tempo
101
f
106
mf
p
106
mf
p
112
pp
112
pp

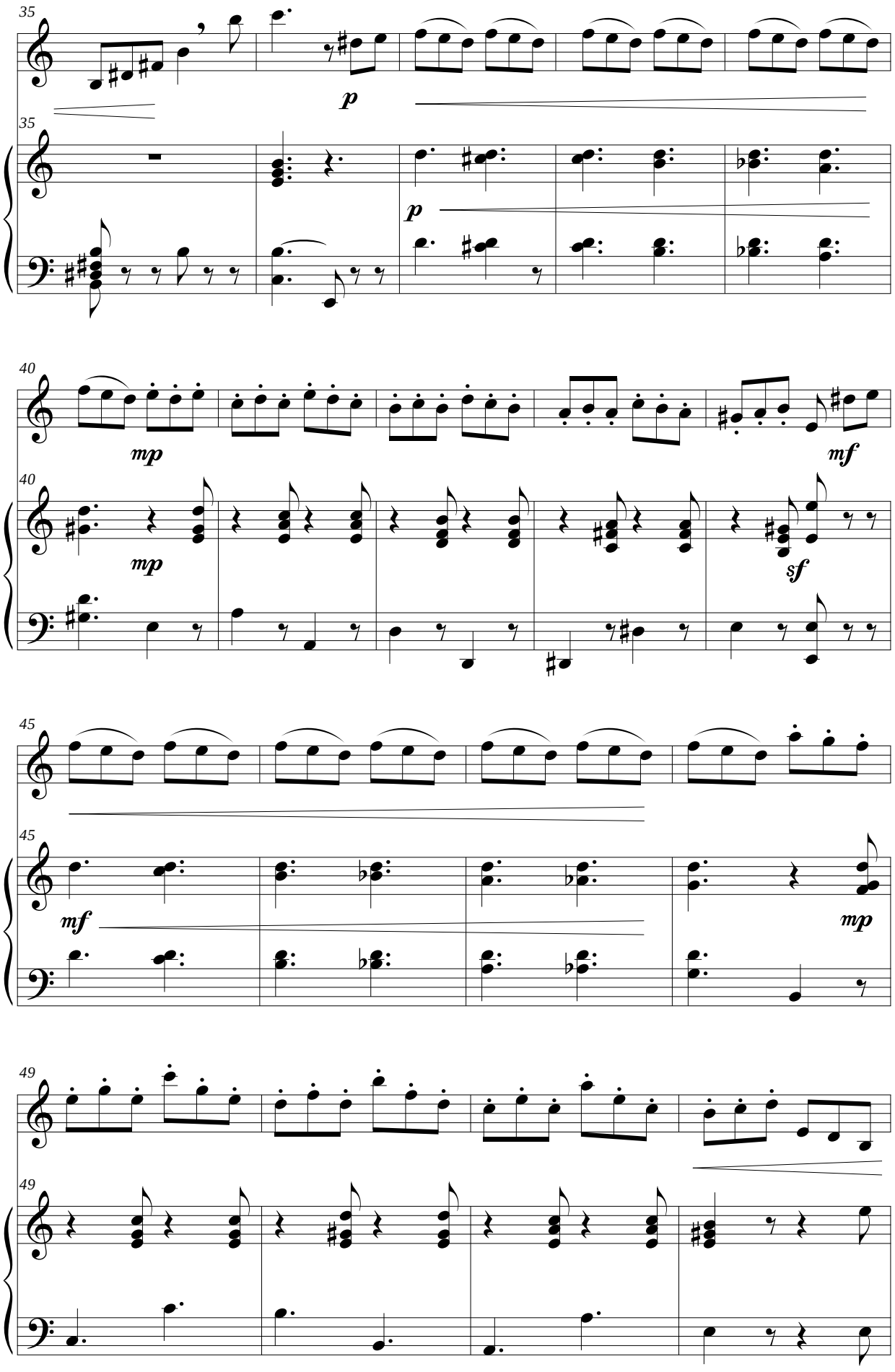
Тарантела

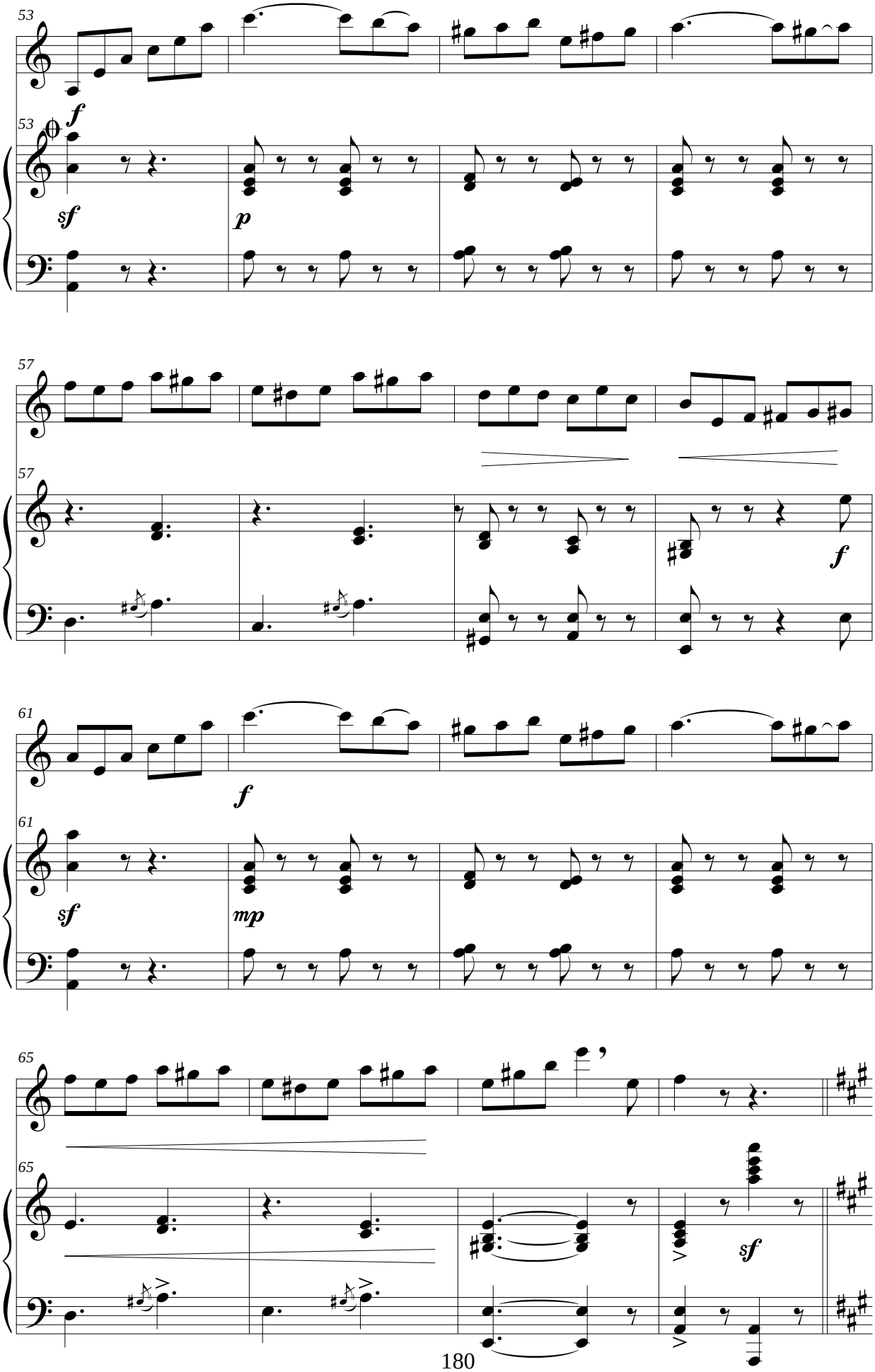
Дж.Эллертон

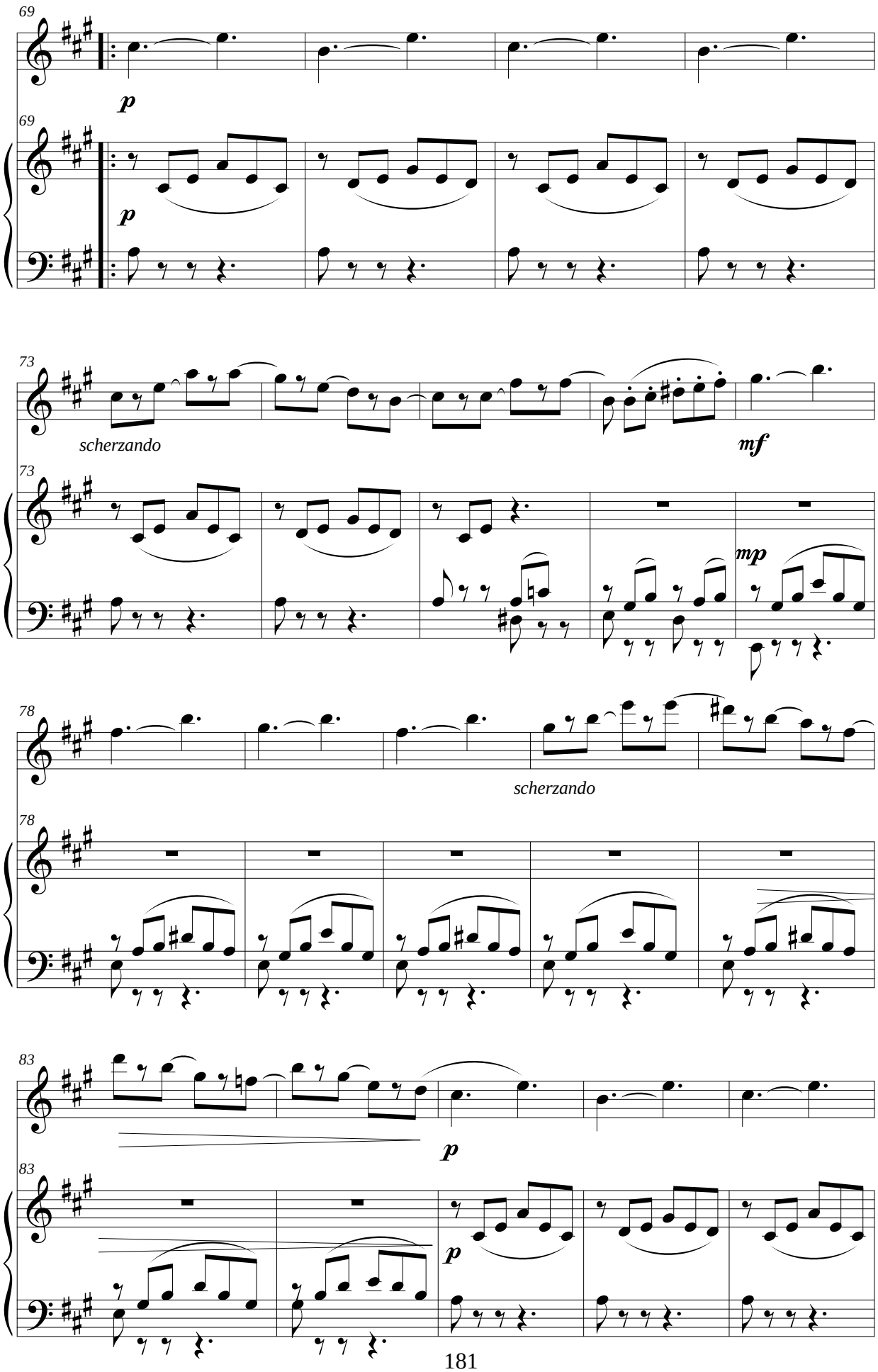
Op. 15 № 4

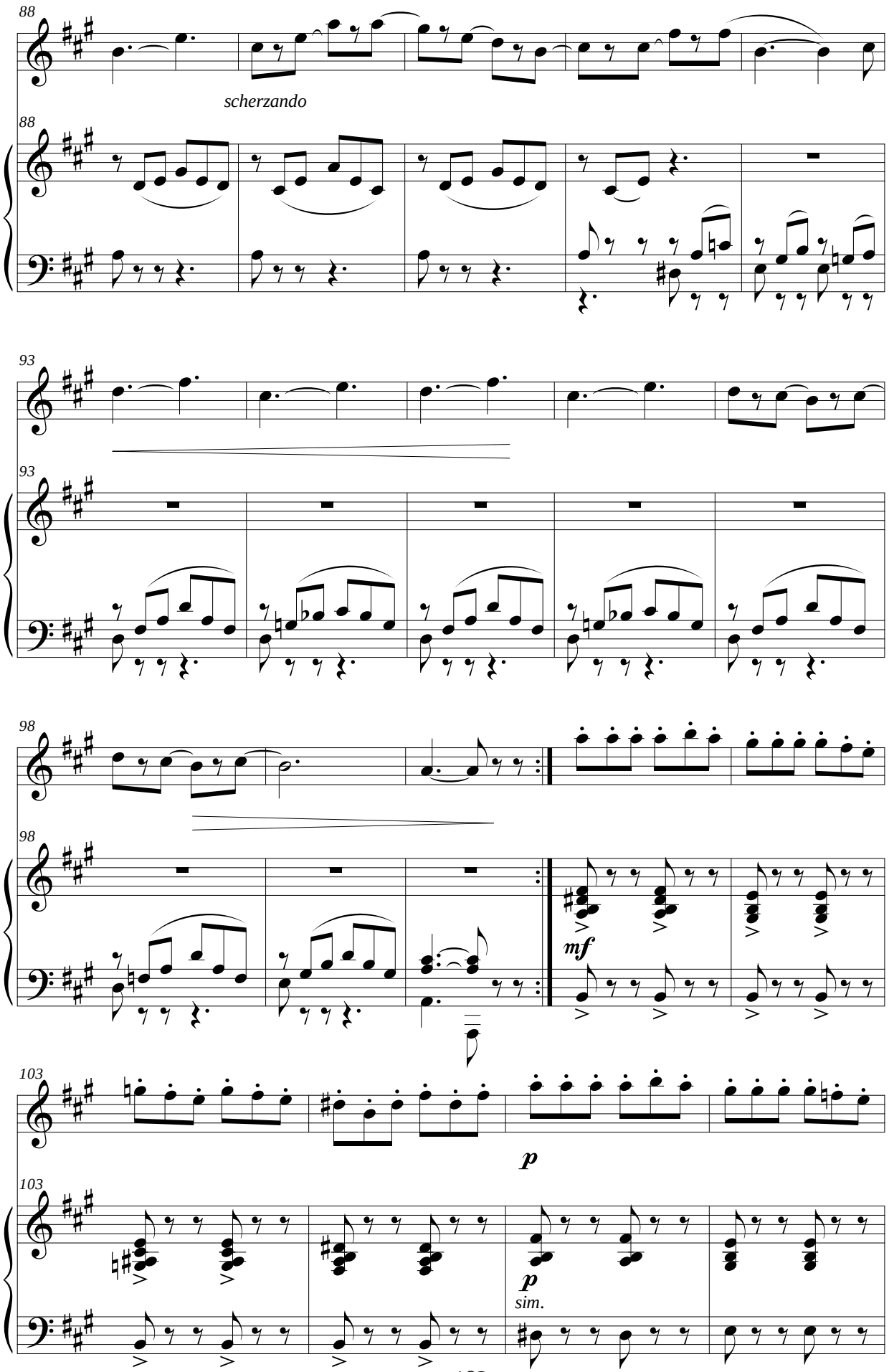


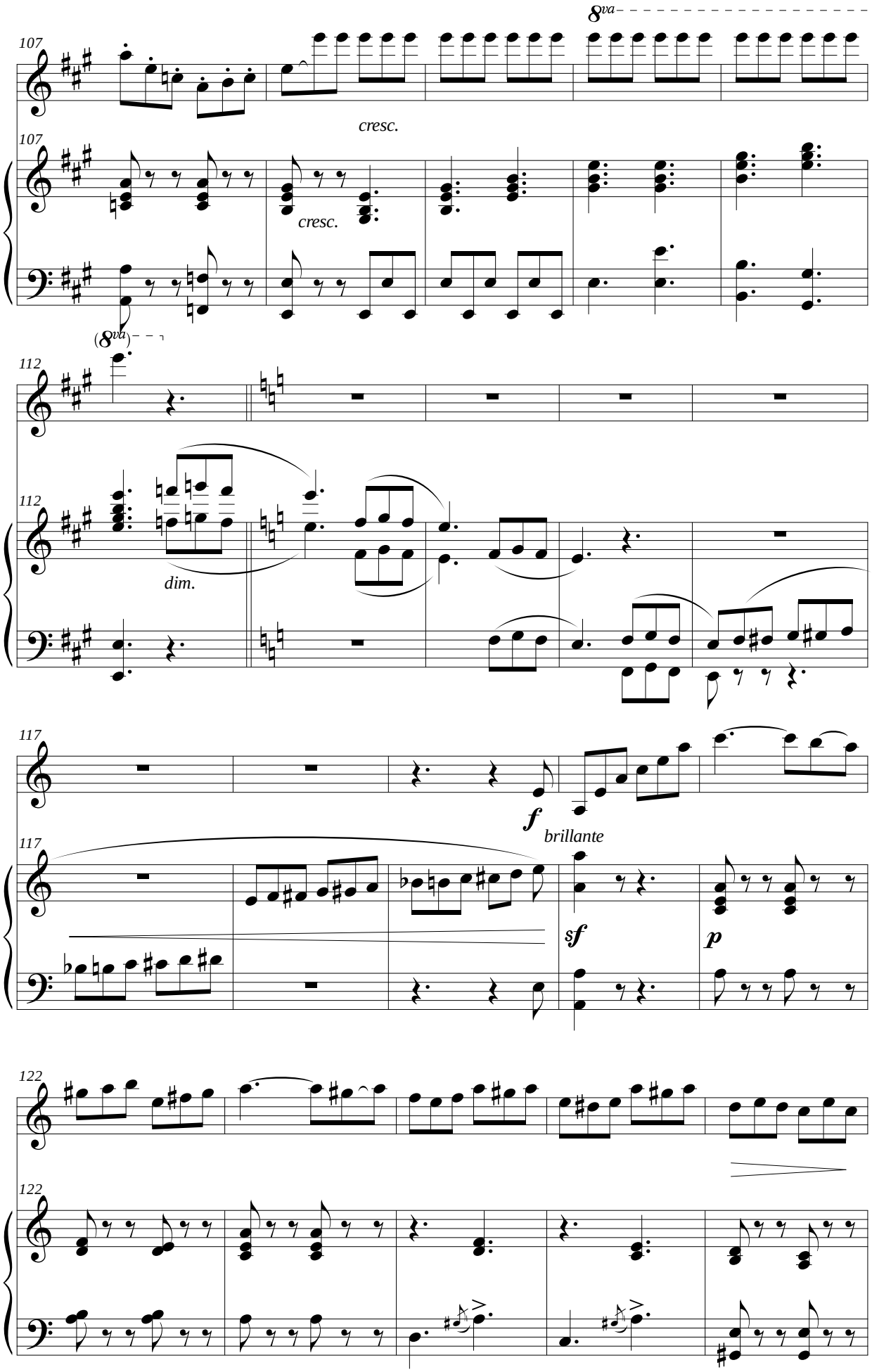

17
f
brillante
17
sf
p
22
22
26
26
f
sf
p
30
30
cresc.

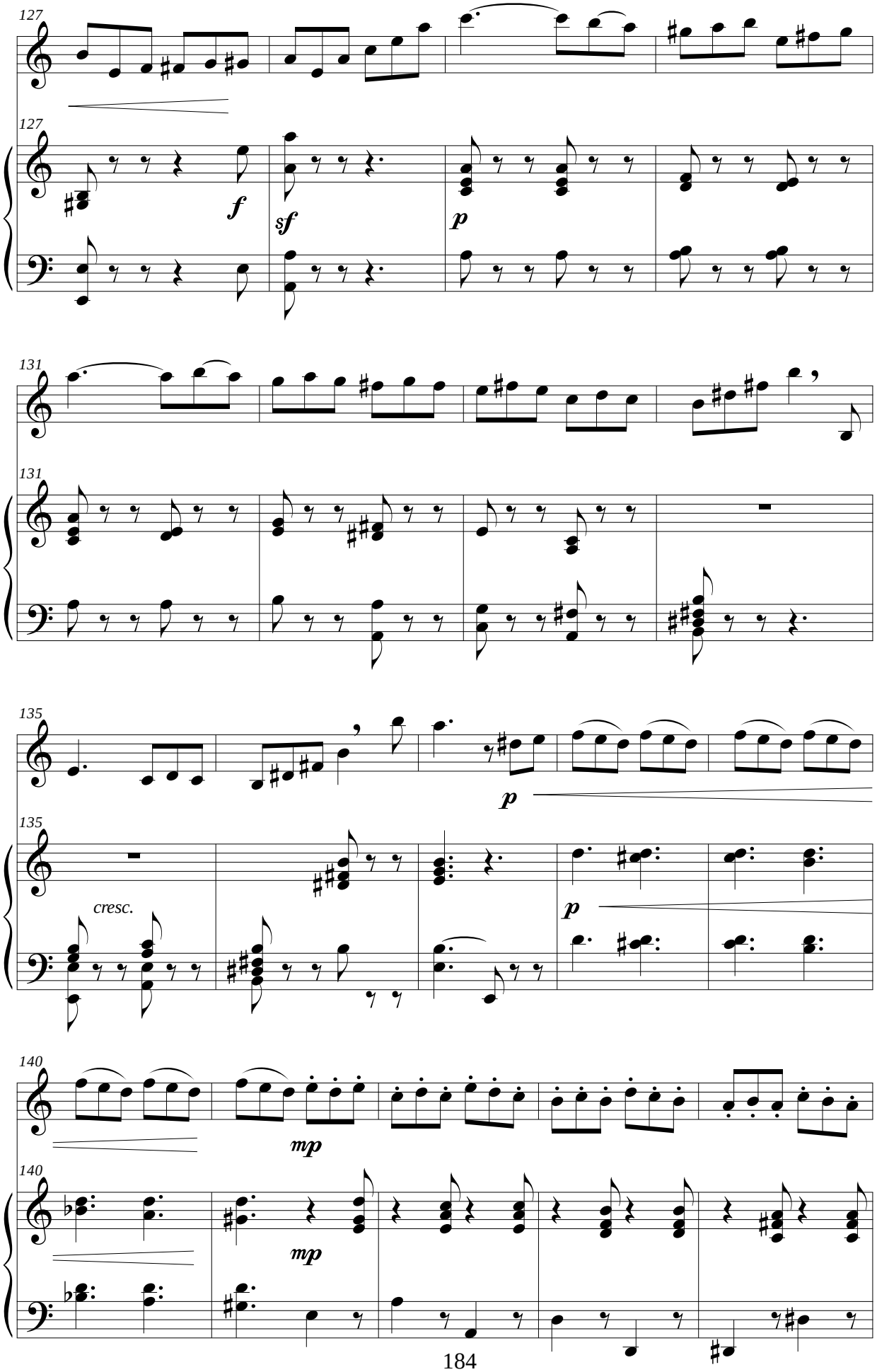

35
p
35
p
40
mp
mf
40
mp
sf
45
mf
mp
45
49
49

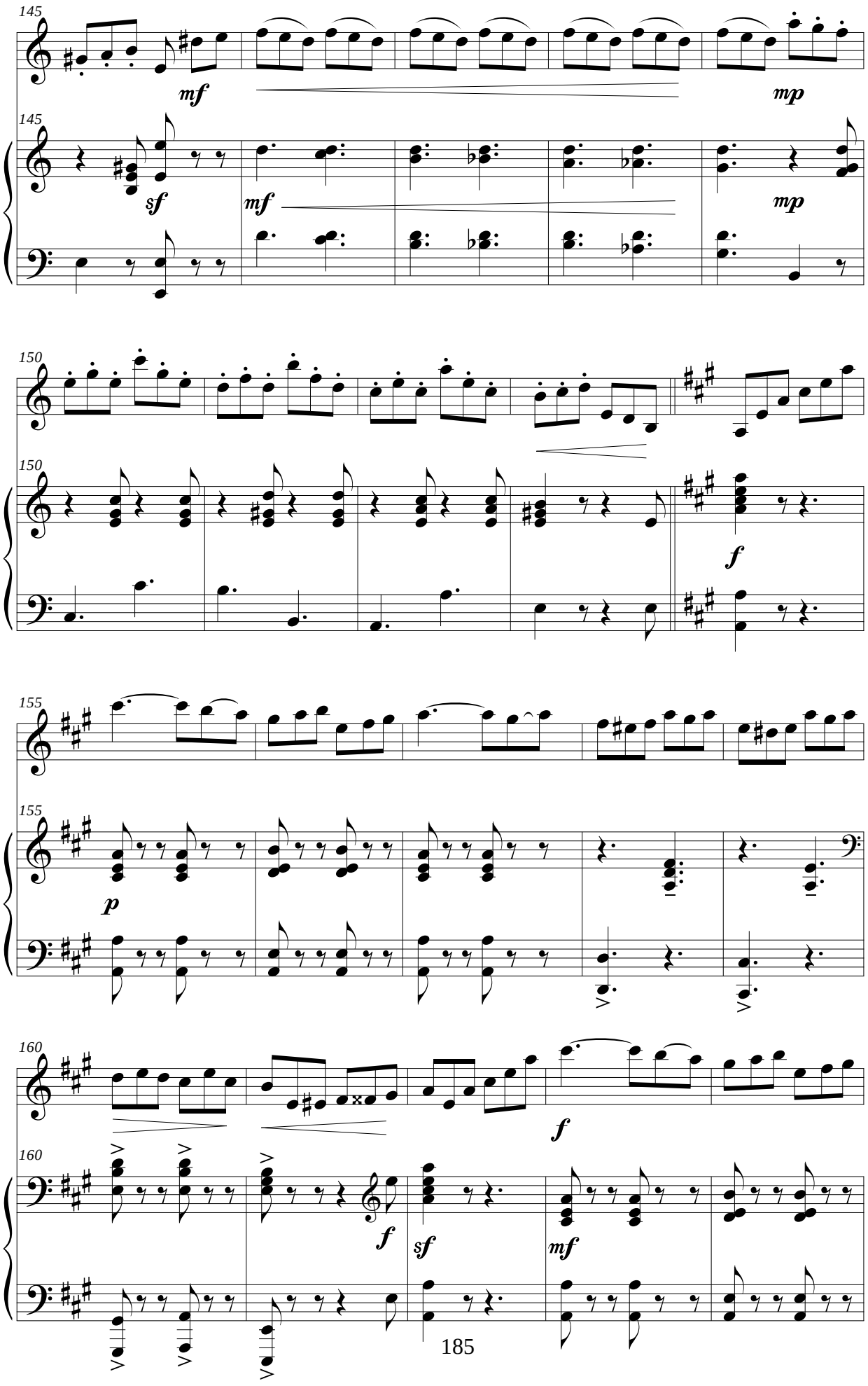

53
f
53
sf
p
57
57
f
61
f
61
sf
mp
65
65
sf

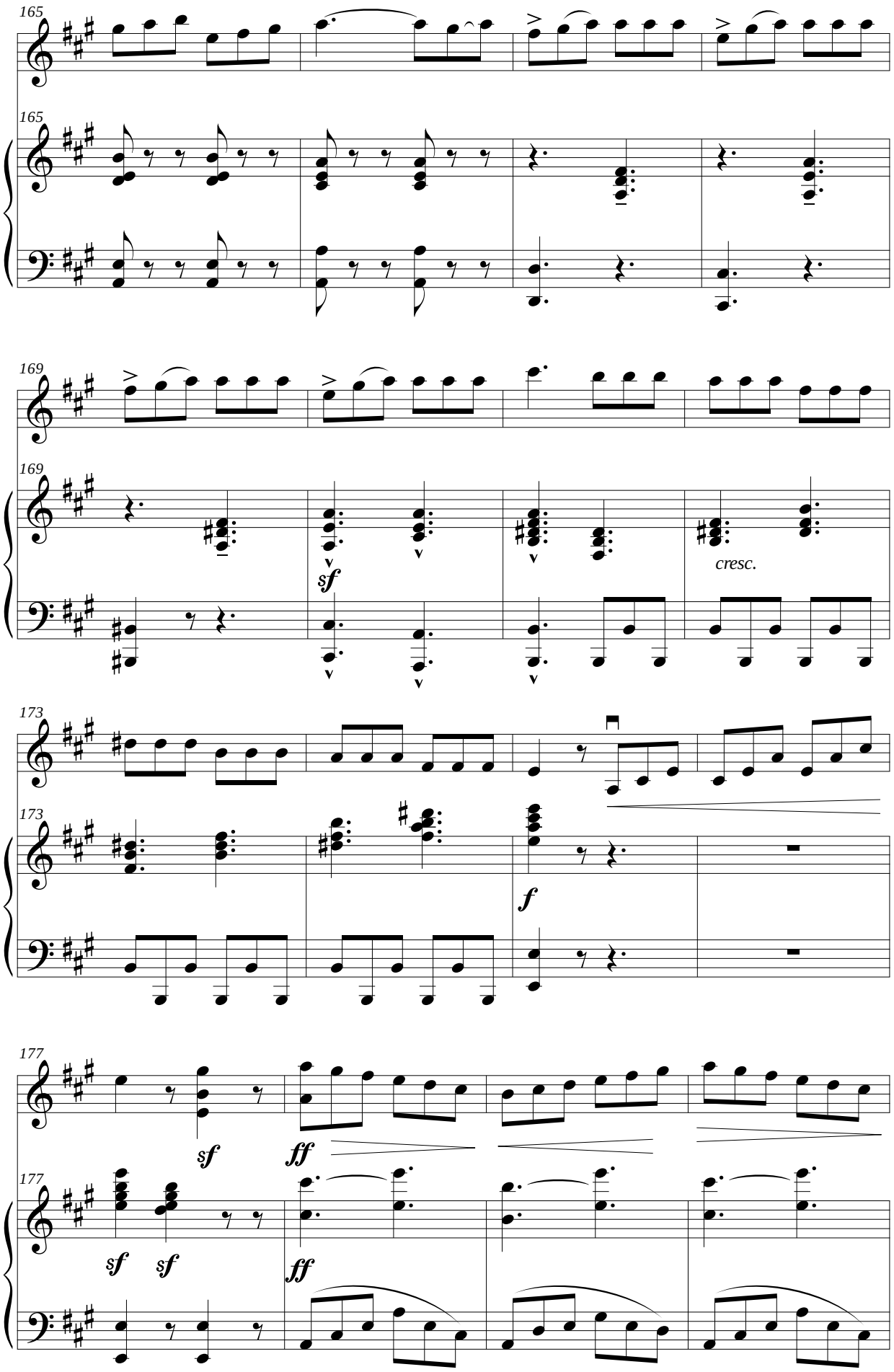

69
p
69
p
73
scherzando
mf
73
mp
78
scherzando
78
83
p
83
p

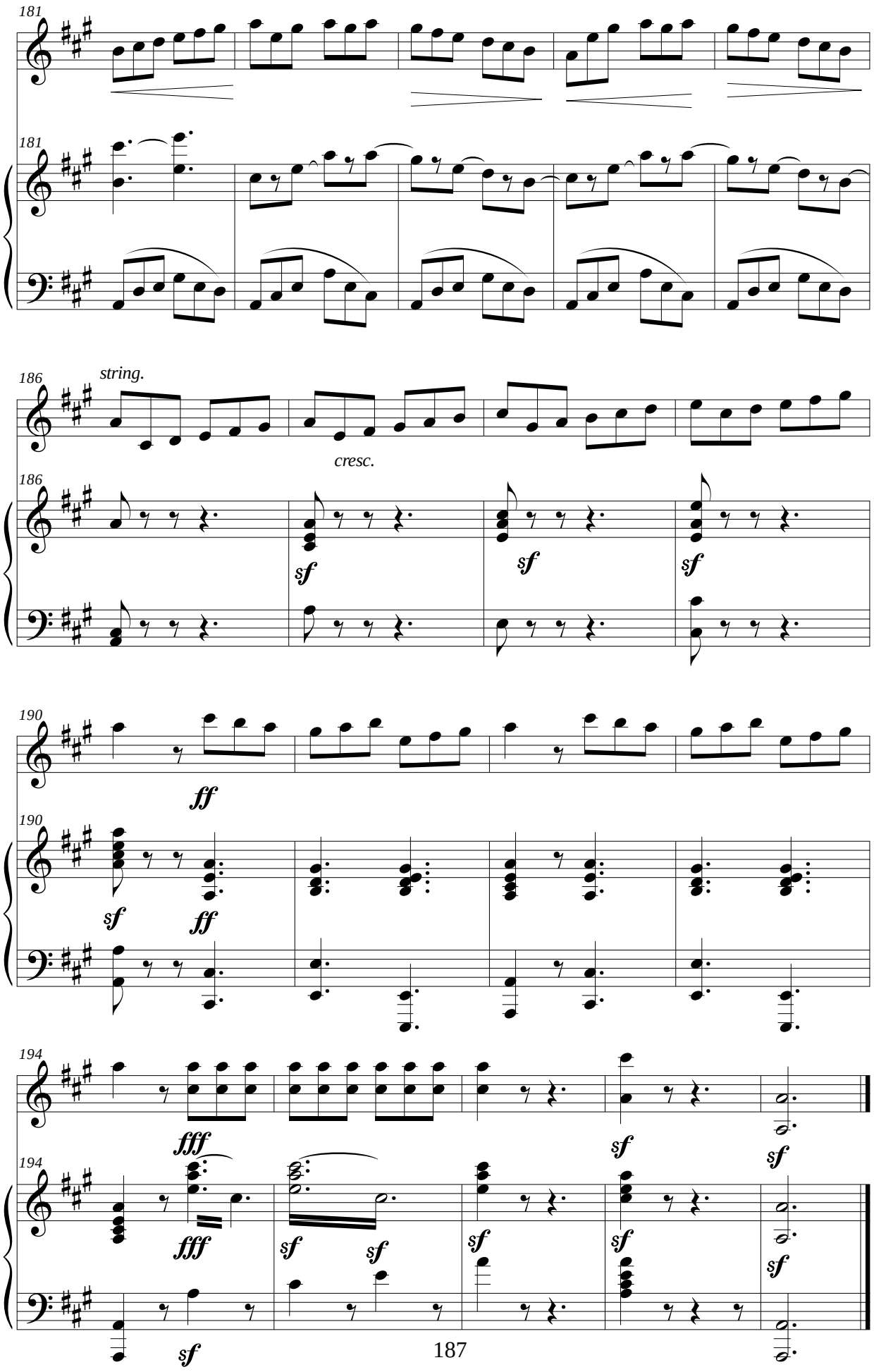

88
scherzando
88
93
93
98
98
mf
103
p
103
p
sim.


8va
107
cresc.
107
cresc.
(8va)
112
112
dim.
117
f
brillante
117
sf
p
122
122


127
127
f
sf
p
131
131
135
135
cresc.
p
p
140
140
mp
mp

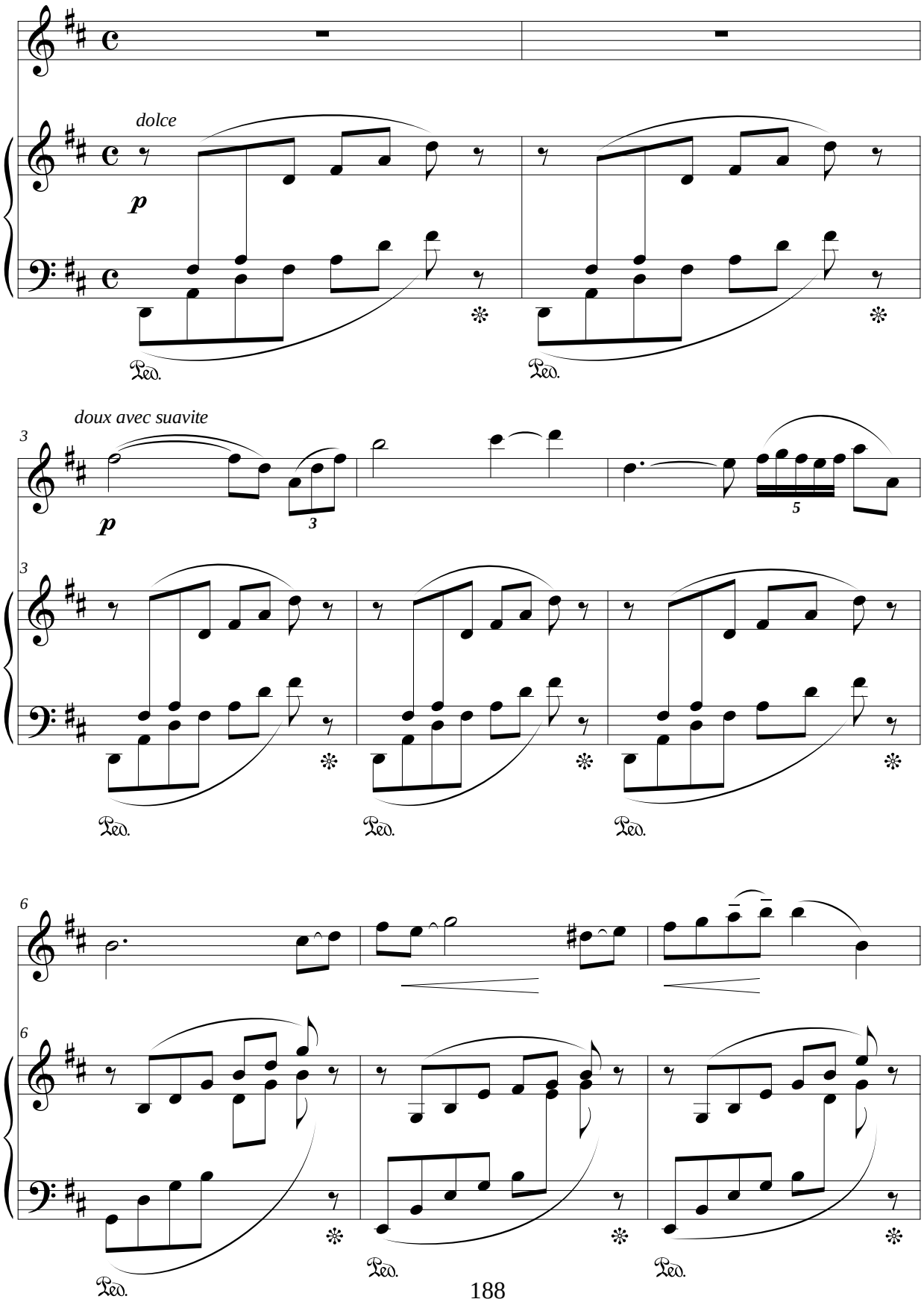

145
mf
mp
145
sf
mf
mp
150
150
f
155
155
p
160
160
f
sf
mf

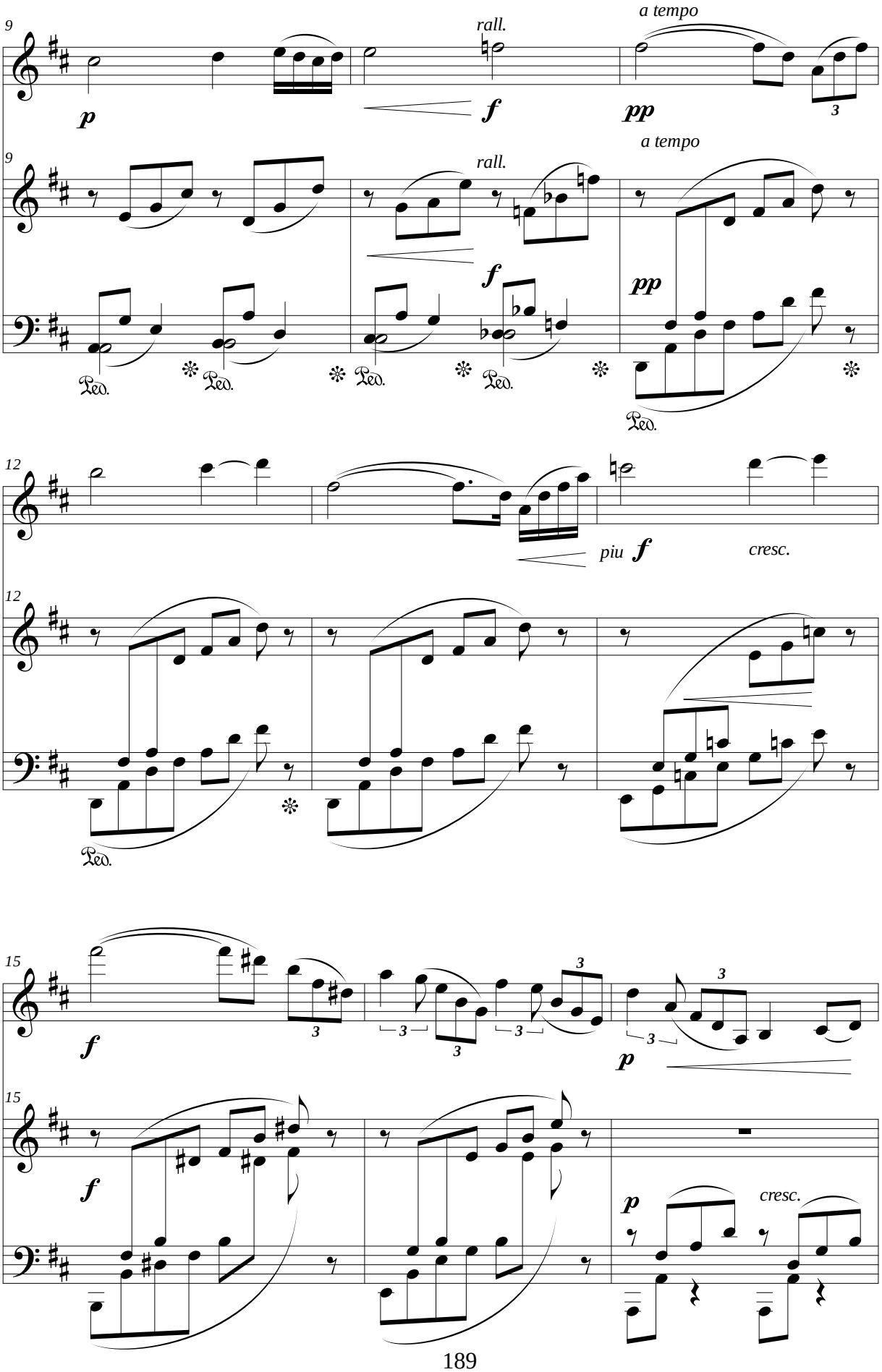

165
165
169
169
sf
cresc.
173
173
f
177
177
sf
ff
sf
sf
ff

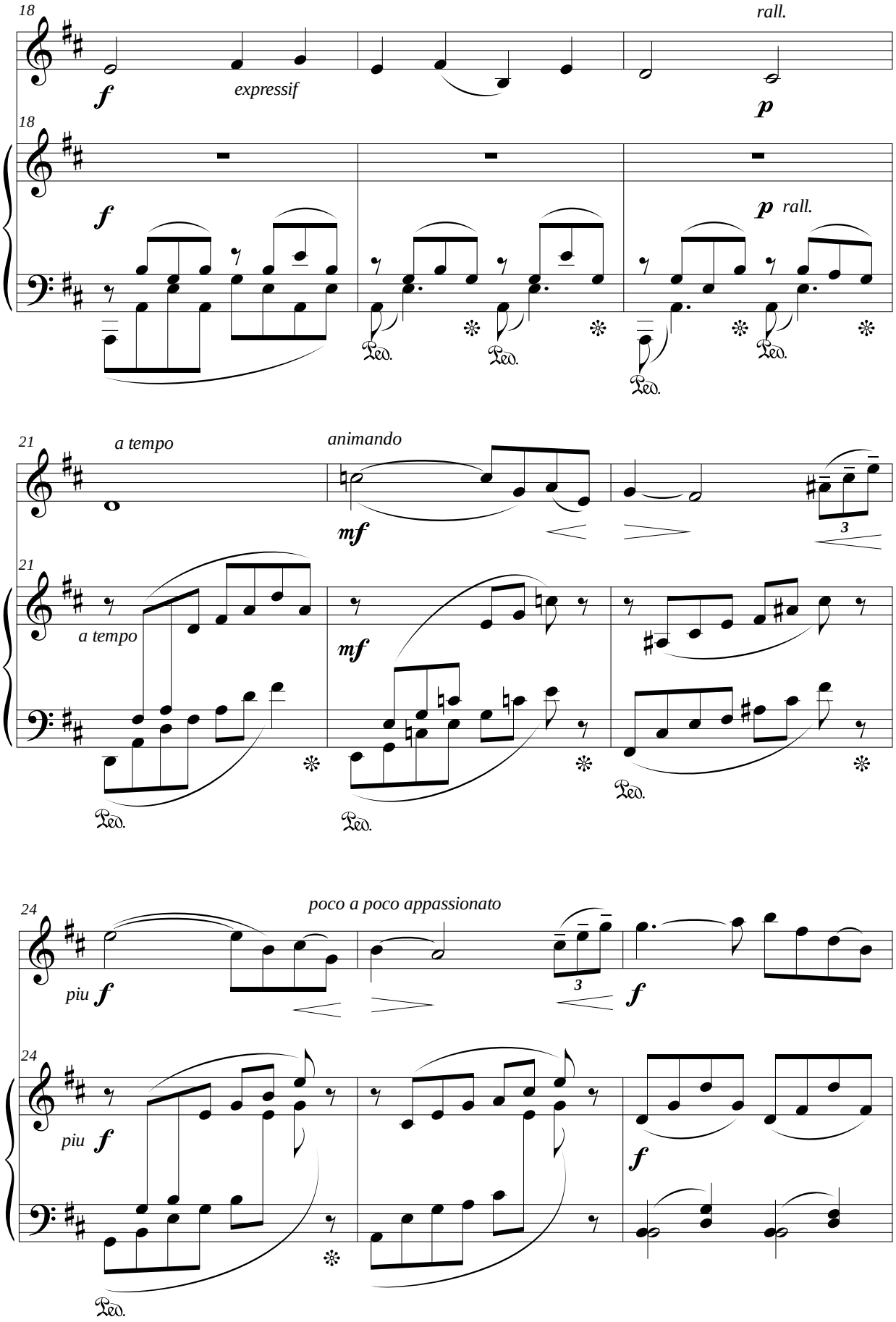

181
181
186
string.
cresc.
186
sf
sf
sf
190
ff
190
sf
ff
194
fff
194
fff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

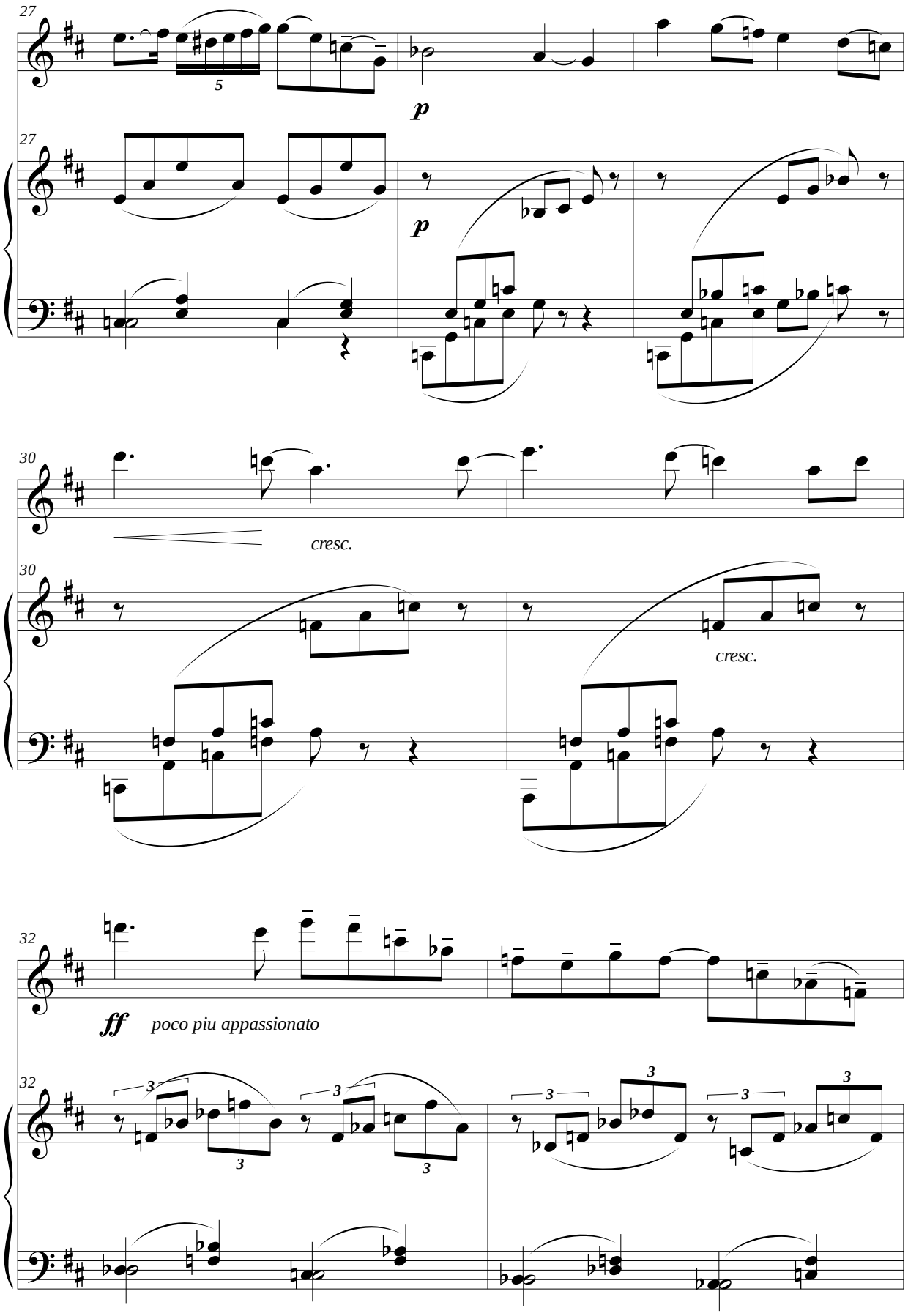
Медитація з опери "Таїс"

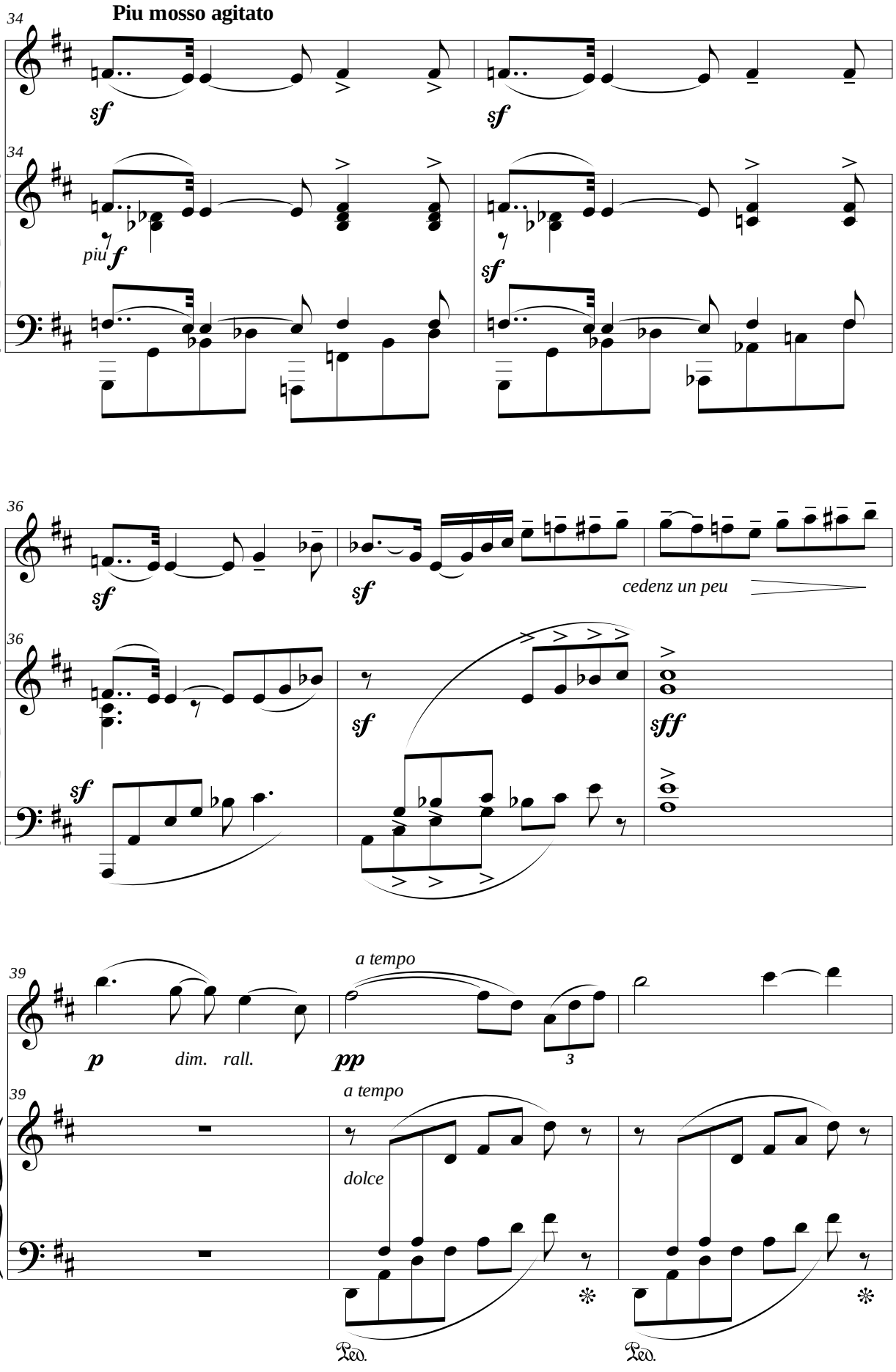
Ж. Массне
Транскрипція М. Марсик

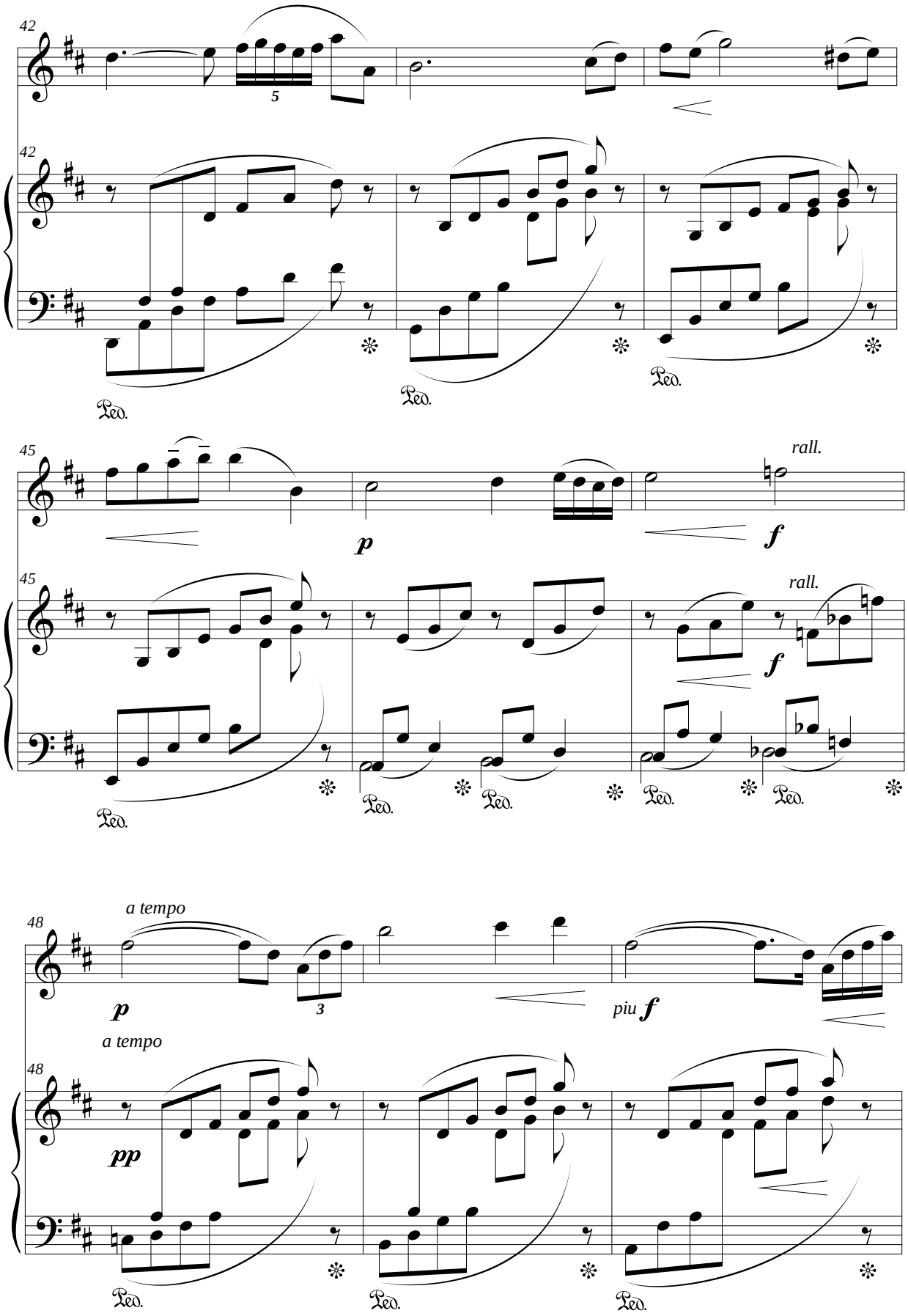


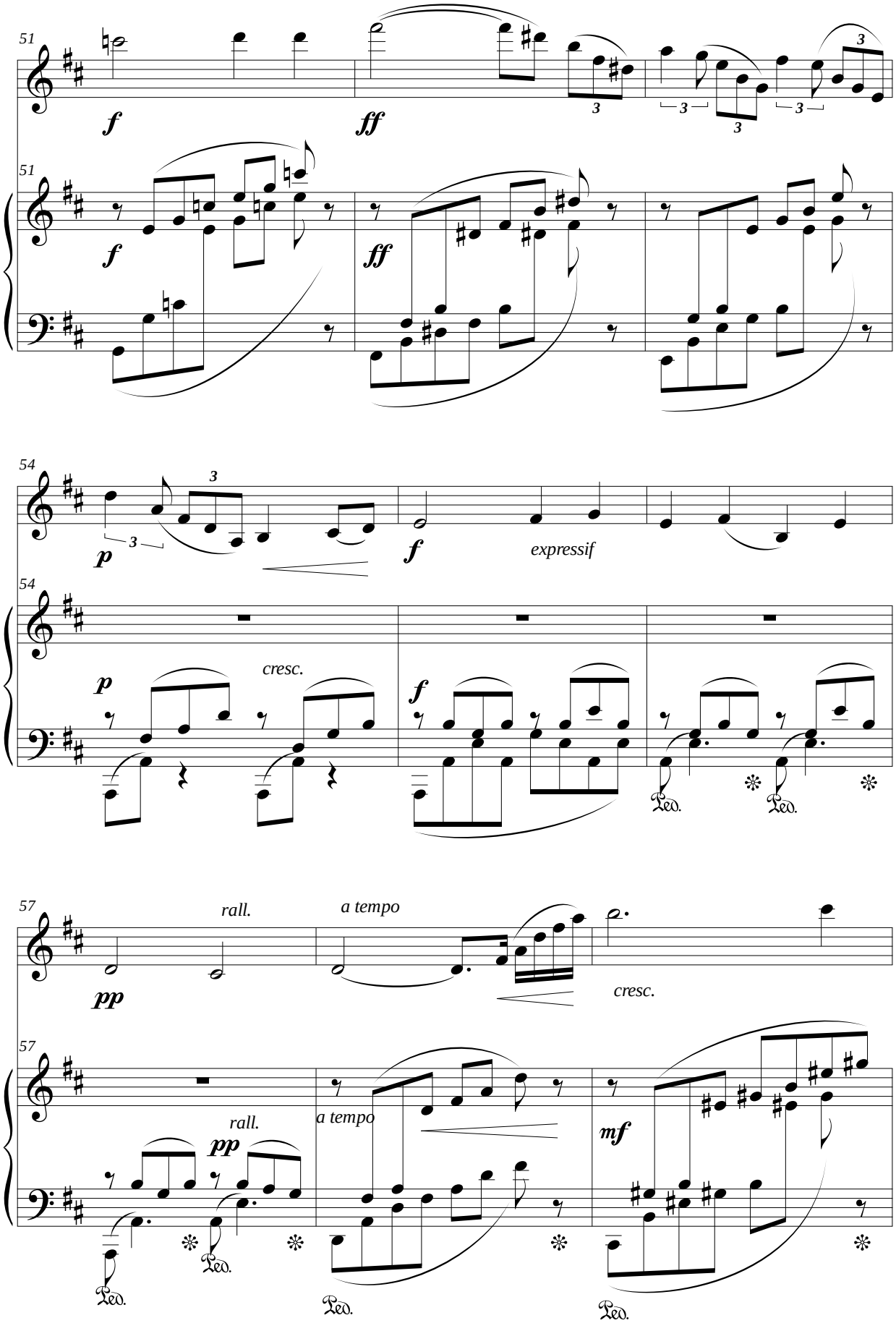

9
rall.
a tempo
p
f
pp
3
9
rall.
a tempo
f
pp
Ped.
12
piu f
cresc.
12
Ped.
15
f
3
p
15
f
p
cresc.

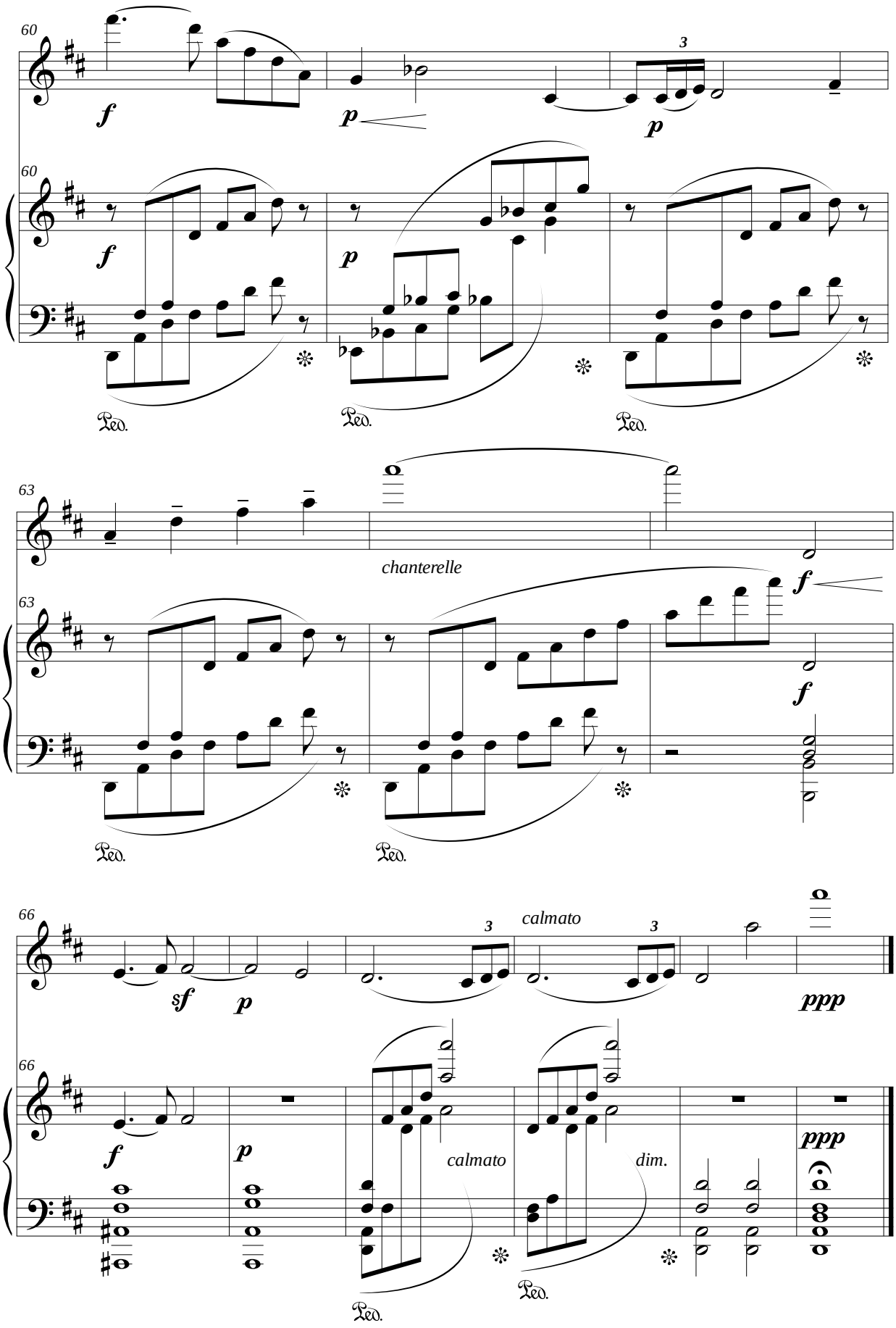

18
rall.
f
expressif
p
18
f
p rall.
Ped.
Ped.
Ped.
21
a tempo
animando
mf
3
21
a tempo
mf
Ped.
Ped.
Ped.
24
poco a poco appassionato
piu f
3
f
24
piu f
f
Ped.


27
5
p
27
p
30
cresc.
30
cresc.
32
ff
poco piu appassionato
32
3
3
3
3
3
3


Piu mosso agitato
34
sf
sf
34
piu f
sf
36
sf
sf
cedenz un peu
36
sf
sf
sff
39
a tempo
p
dim. rall.
pp
3
39
a tempo
dolce
Ped.
Ped.

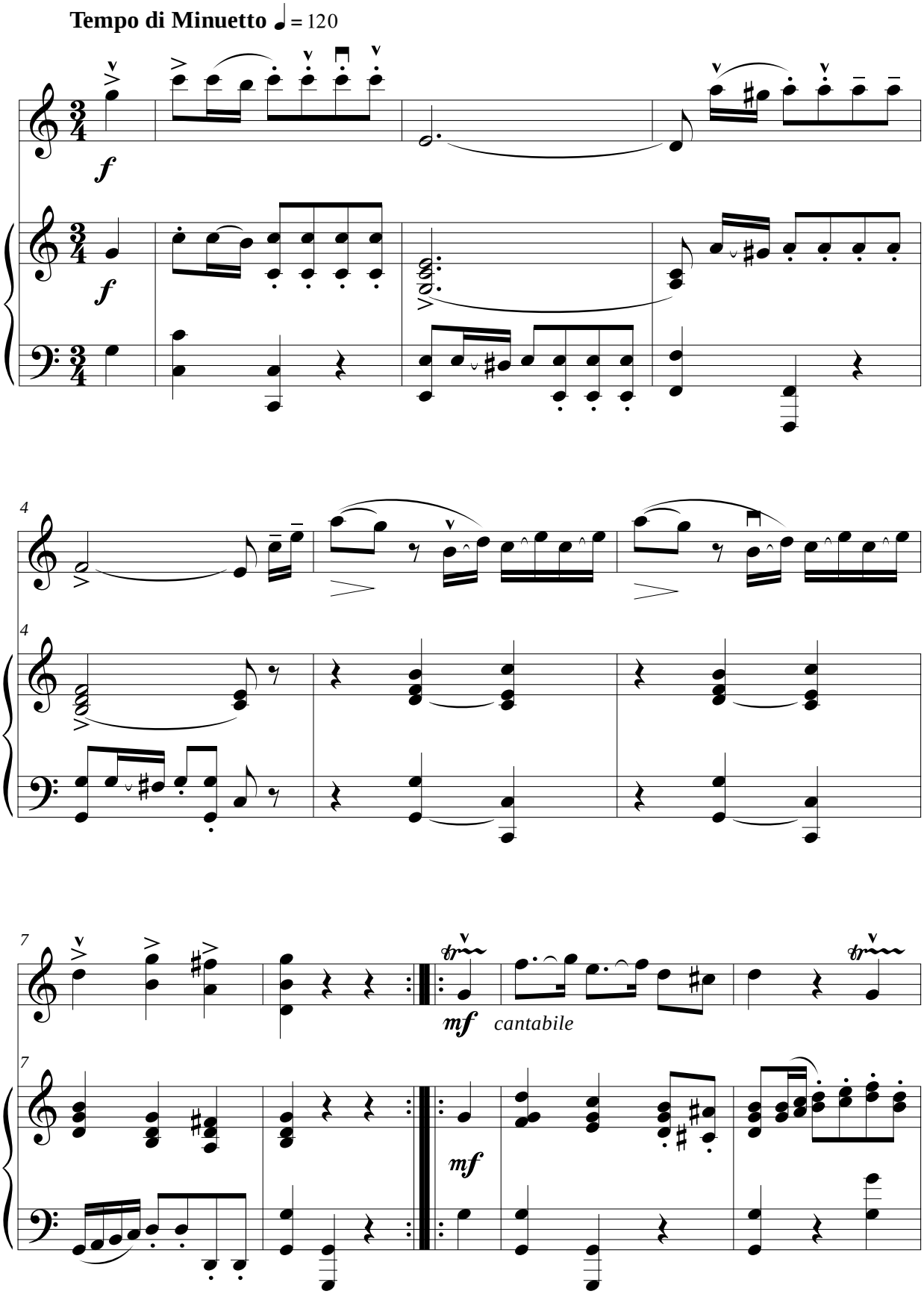

42
5
42
Ped.
Ped.
Ped.
45
p
rall.
f
45
rall.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
48
a tempo
p
3
piu f
a tempo
48
pp
Ped.
Ped.
Ped.

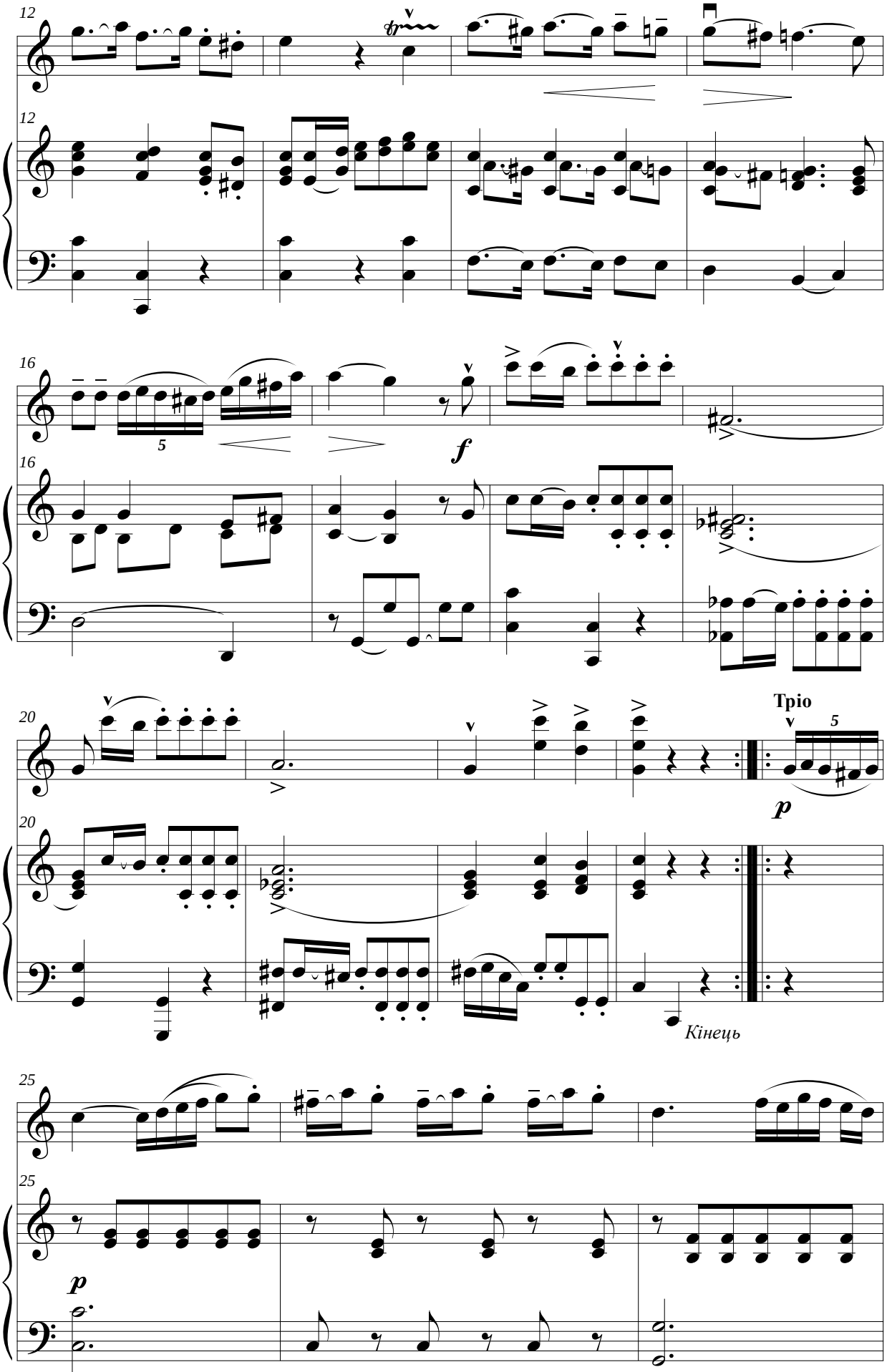

51
f
ff
51
f
ff
54
p
f
expressif
54
p
cresc.
f
Ped.
Ped.
57
rall.
a tempo
pp
cresc.
57
rall.
pp
a tempo
mf
Ped.
Ped.
Ped.

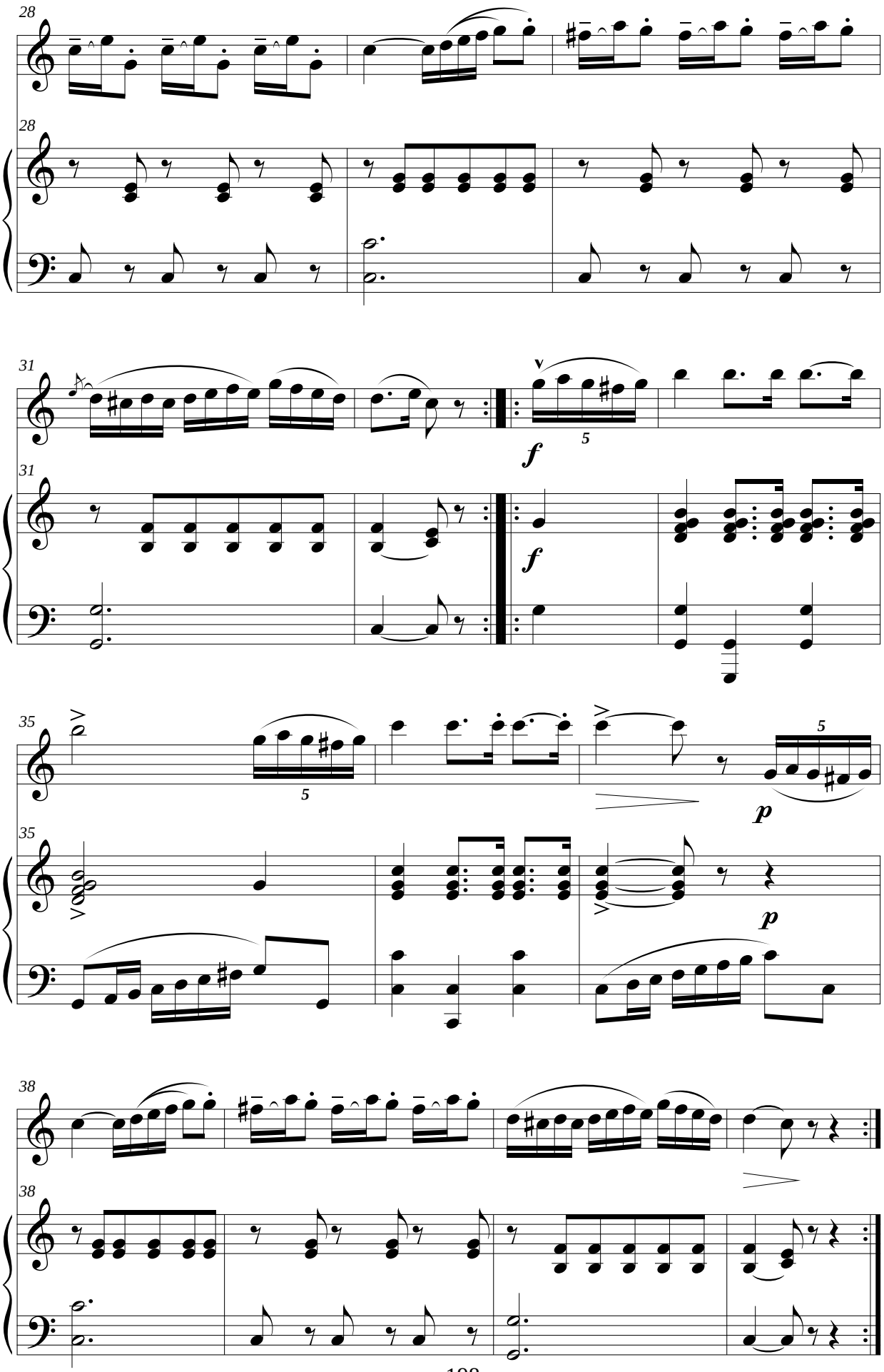

60
f
p
3
p
60
f
p
Ped.
Ped.
Ped.
63
chanterelle
f
63
f
Ped.
Ped.
66
sf
p
3
calmato
3
ppp
66
f
p
calmato
dim.
ppp
Ped.
Ped.

Менует бика

Й. Гайдн



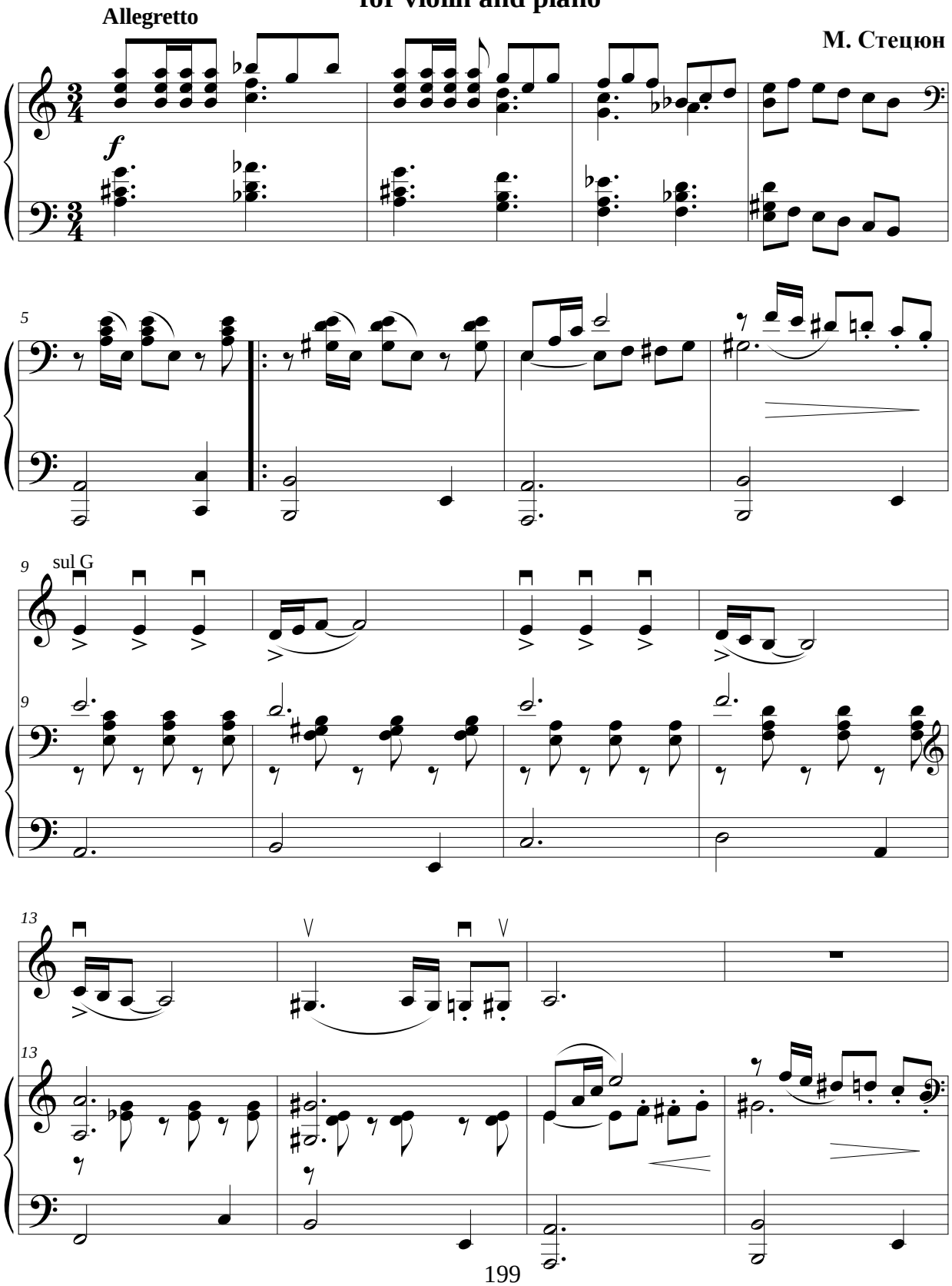

12
12
16
16
5
f
20
20
Трio
5
p
Кінець
25
25
p

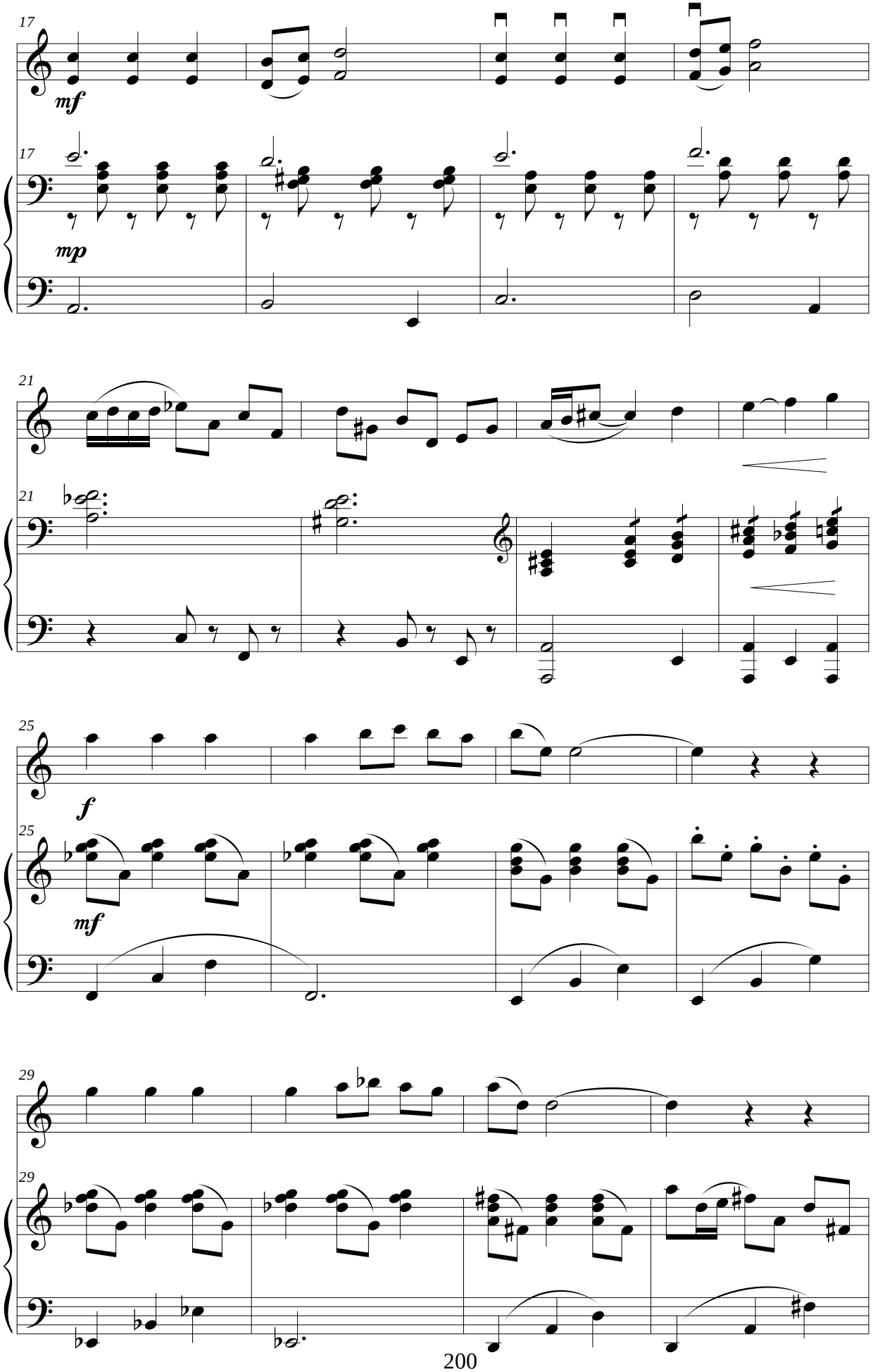


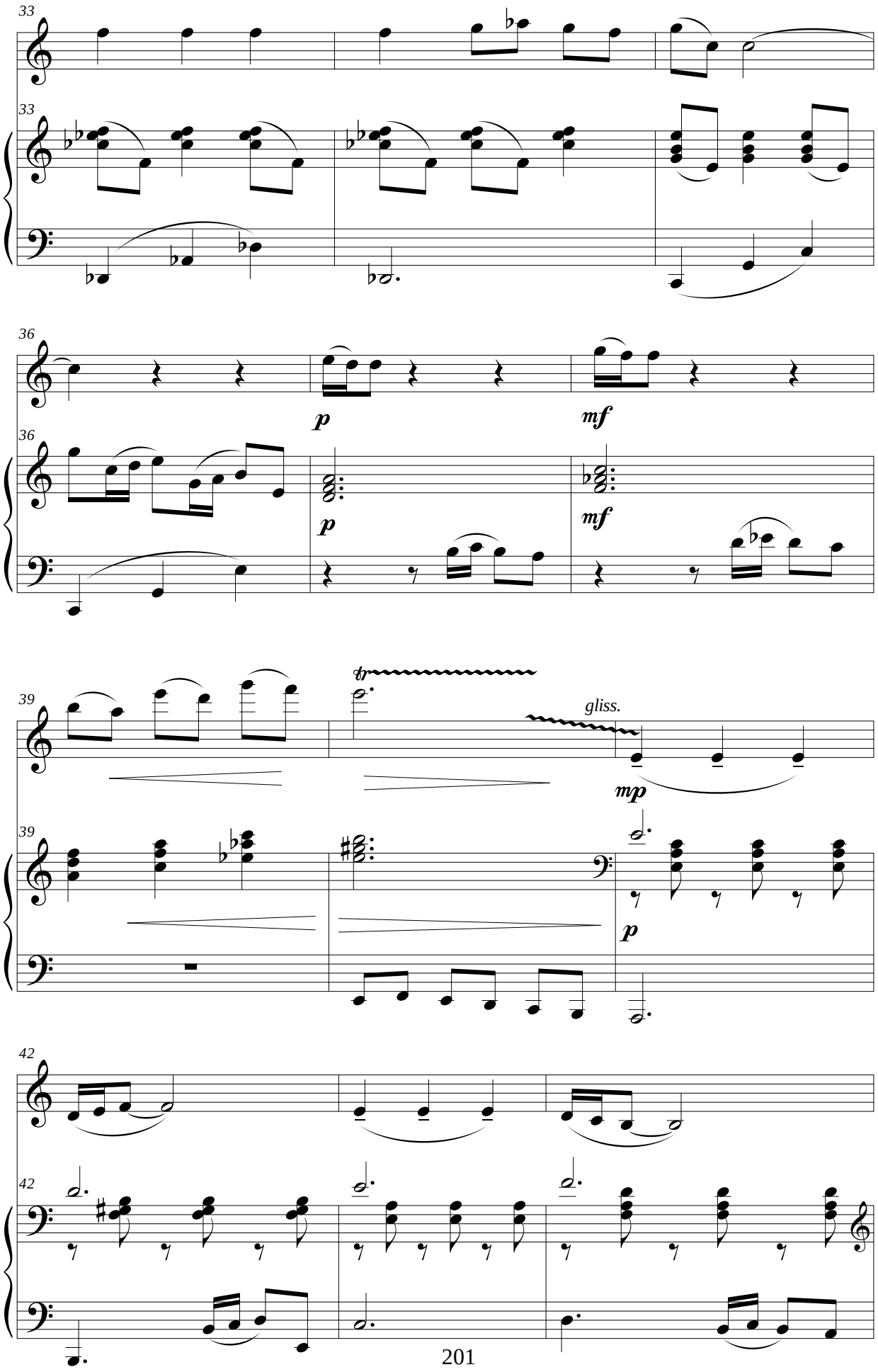
З початку до слова "Кінець"

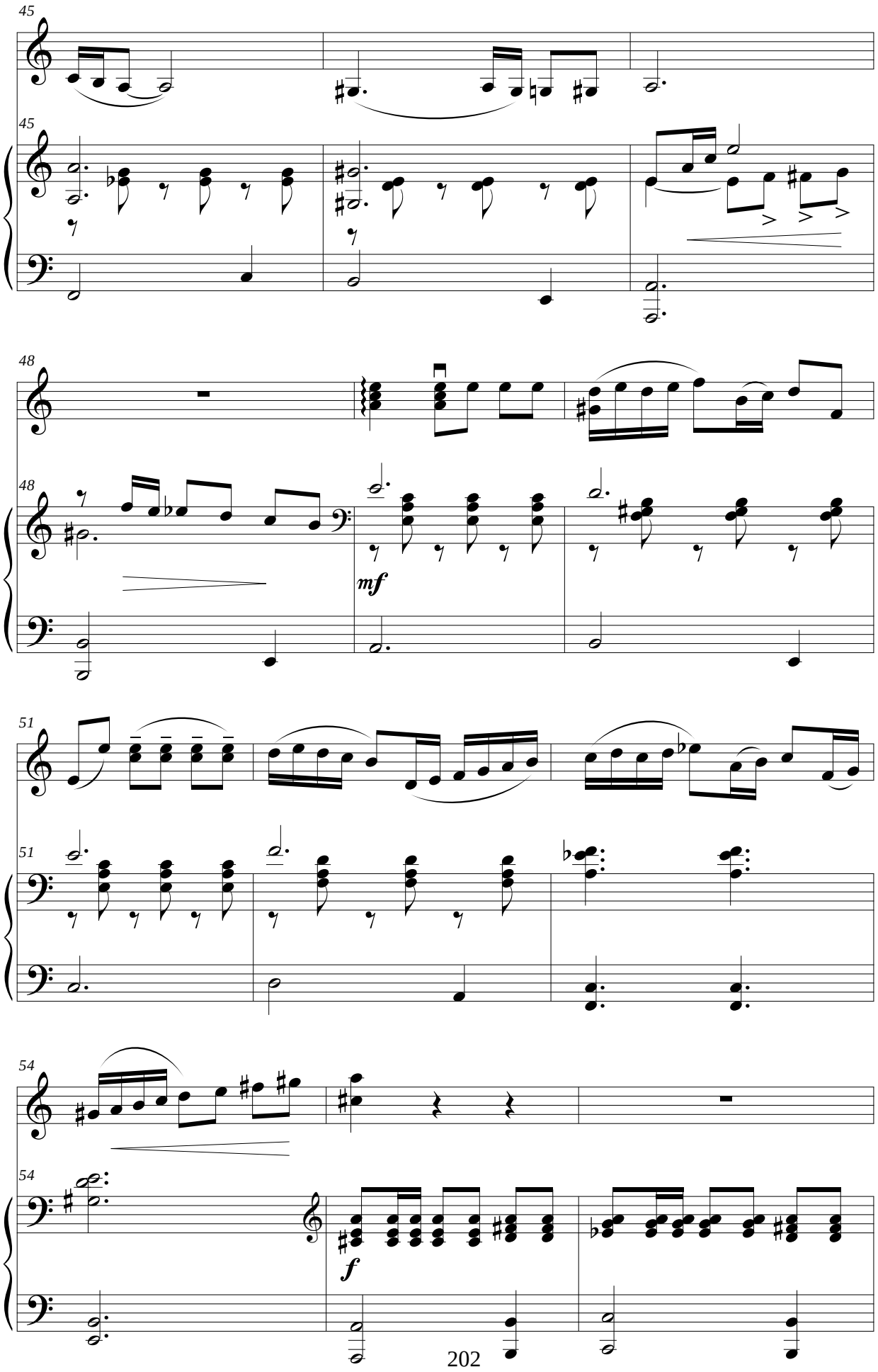
Болеро

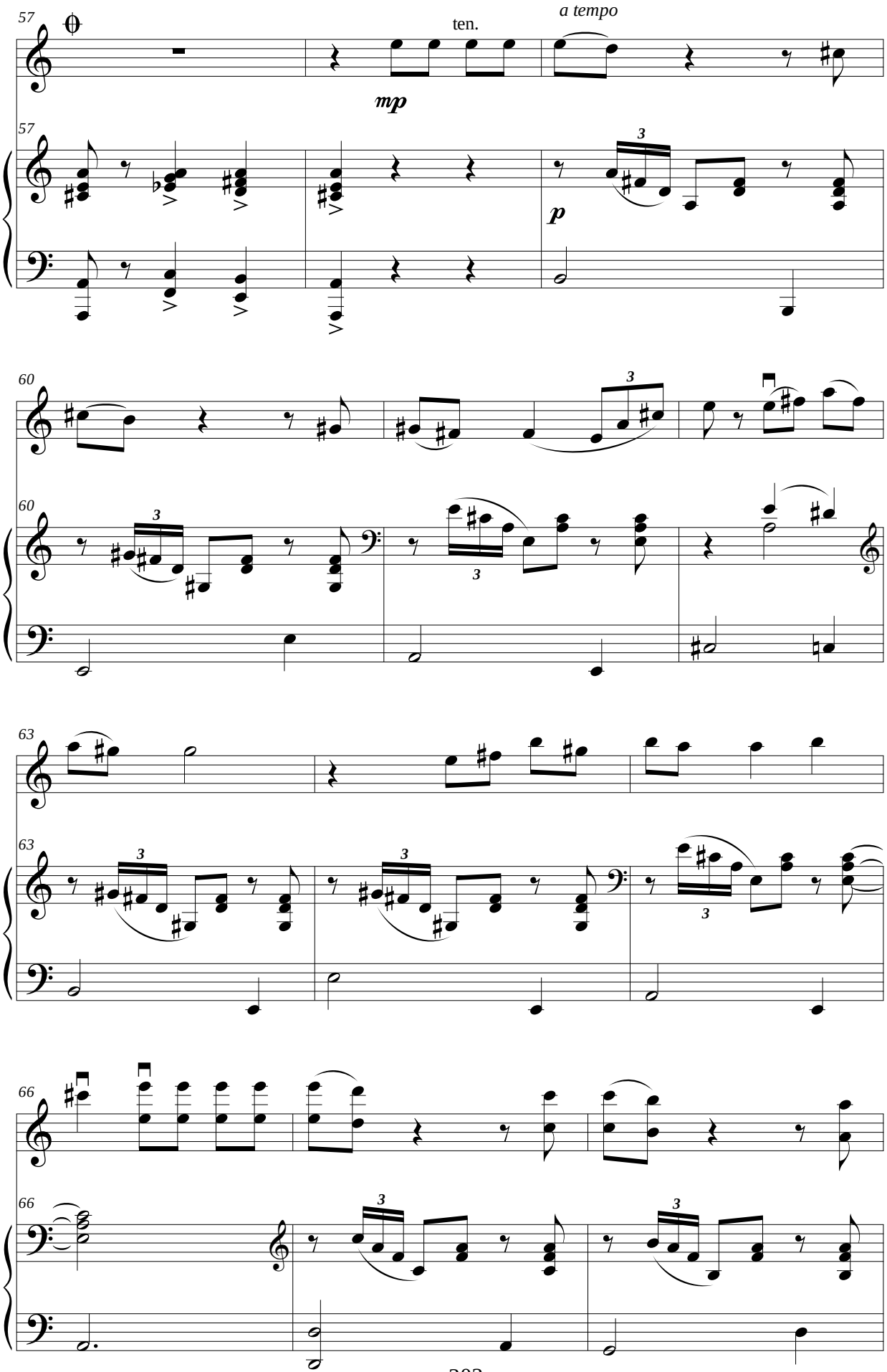
Присвячується Дмитру Жорданія
Dedicfted to Dmitry Jordania
для скрипки і фортепіано
Bolero
for violin and piano

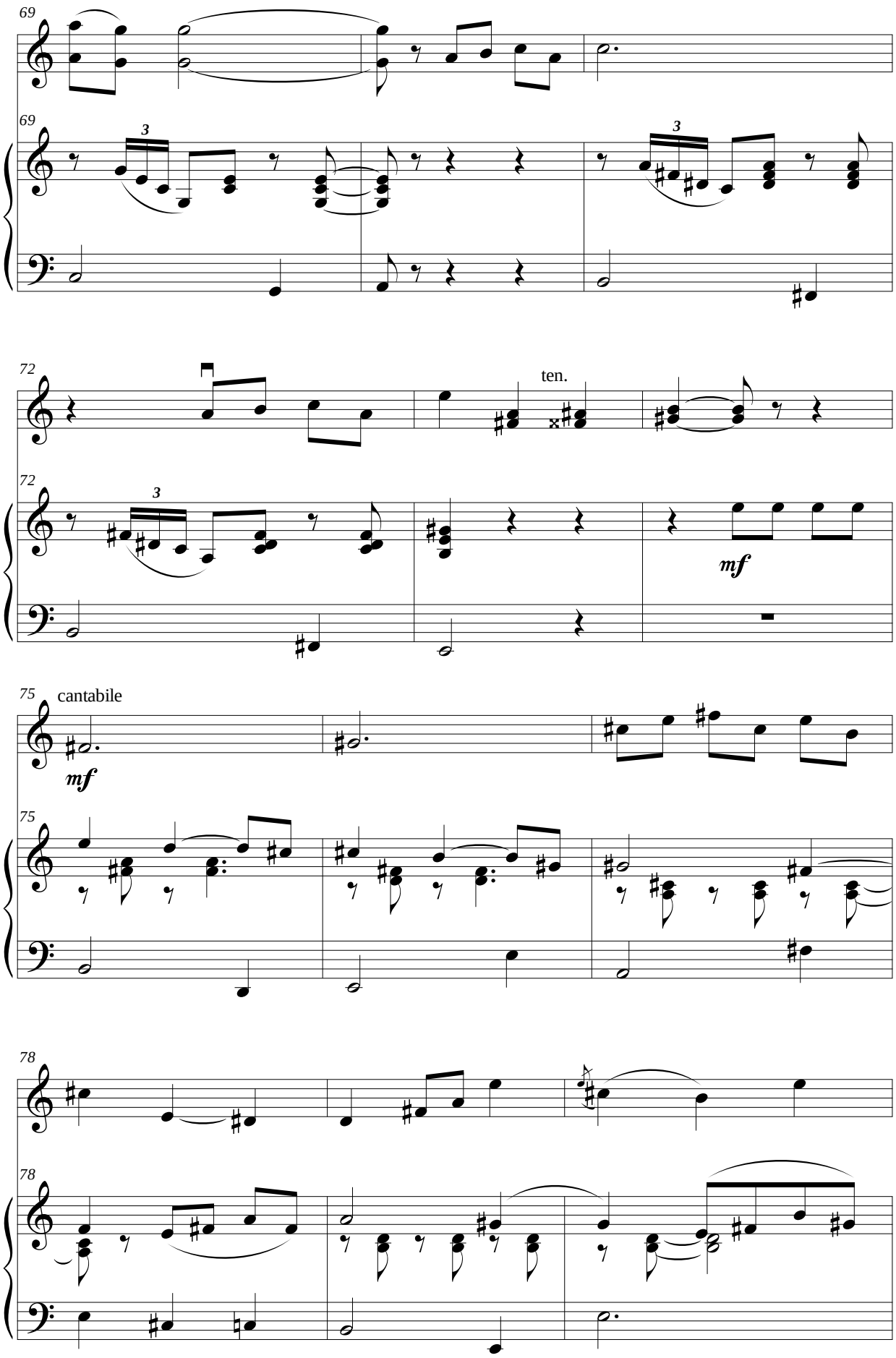


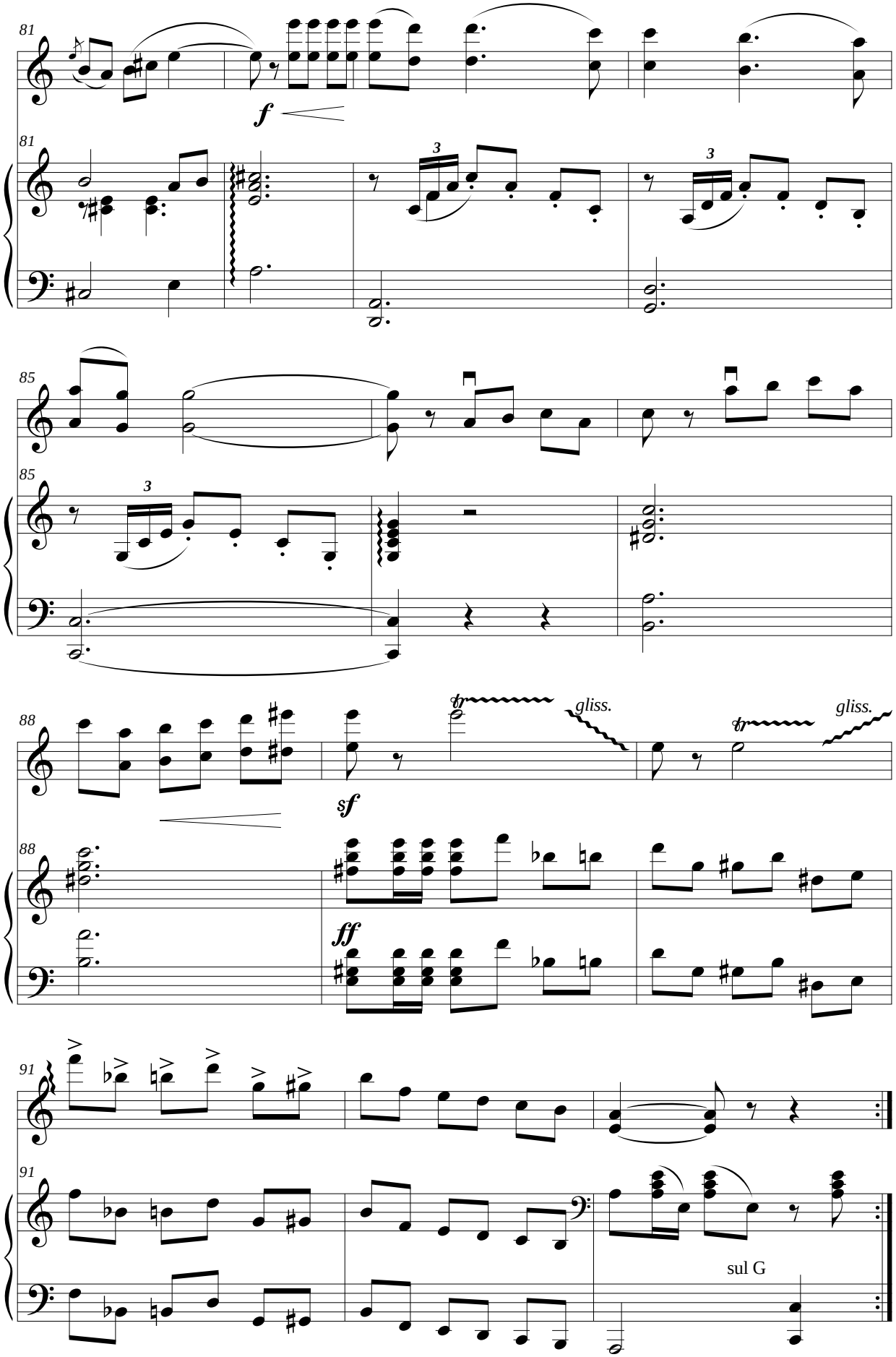

17
mf
17
mp
21
21
25
f
25
mf
29
29

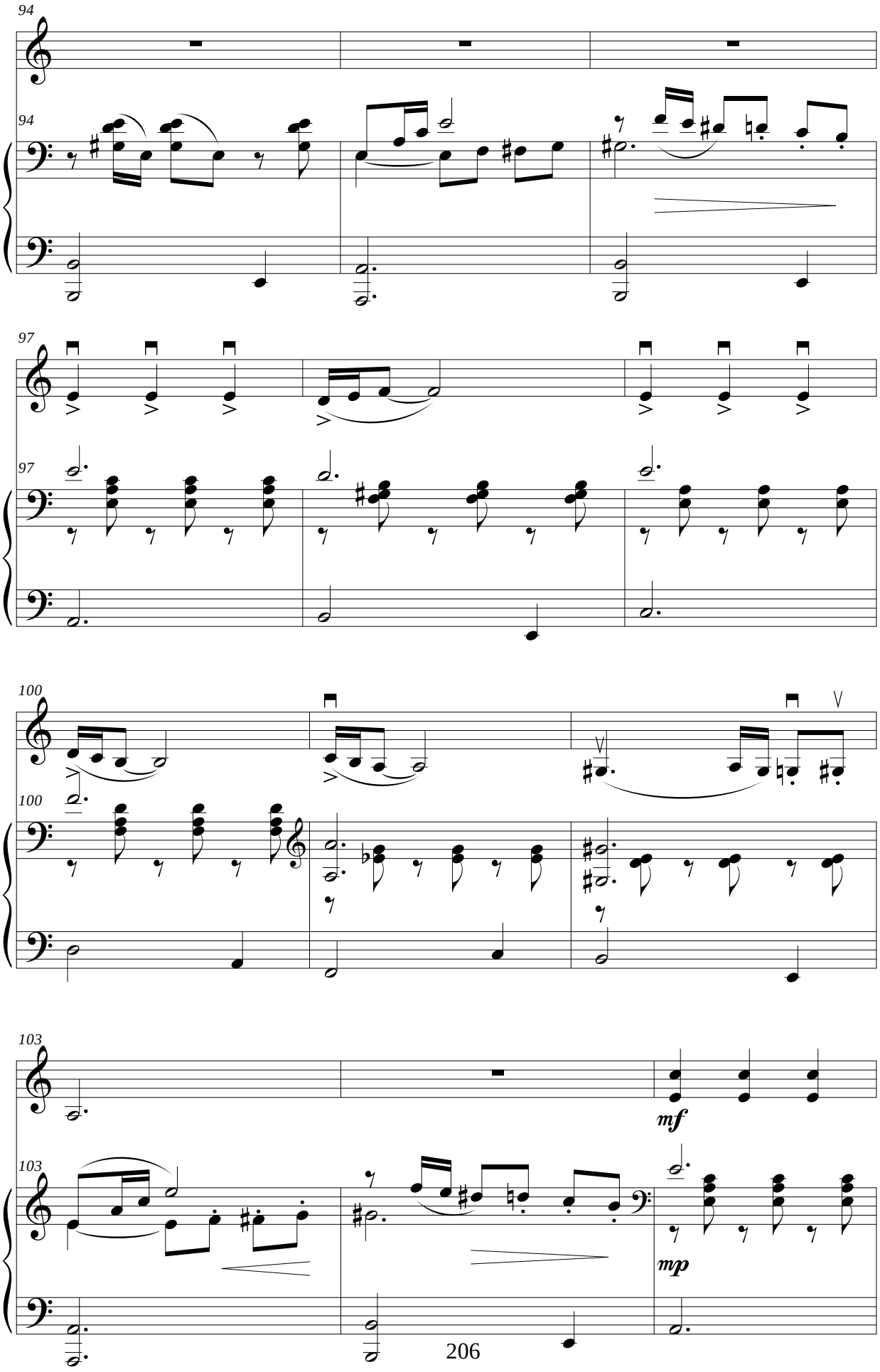

33
33
36
36
p
mf
p
mf
39
39
tr
gliss.
mp
p
42
42

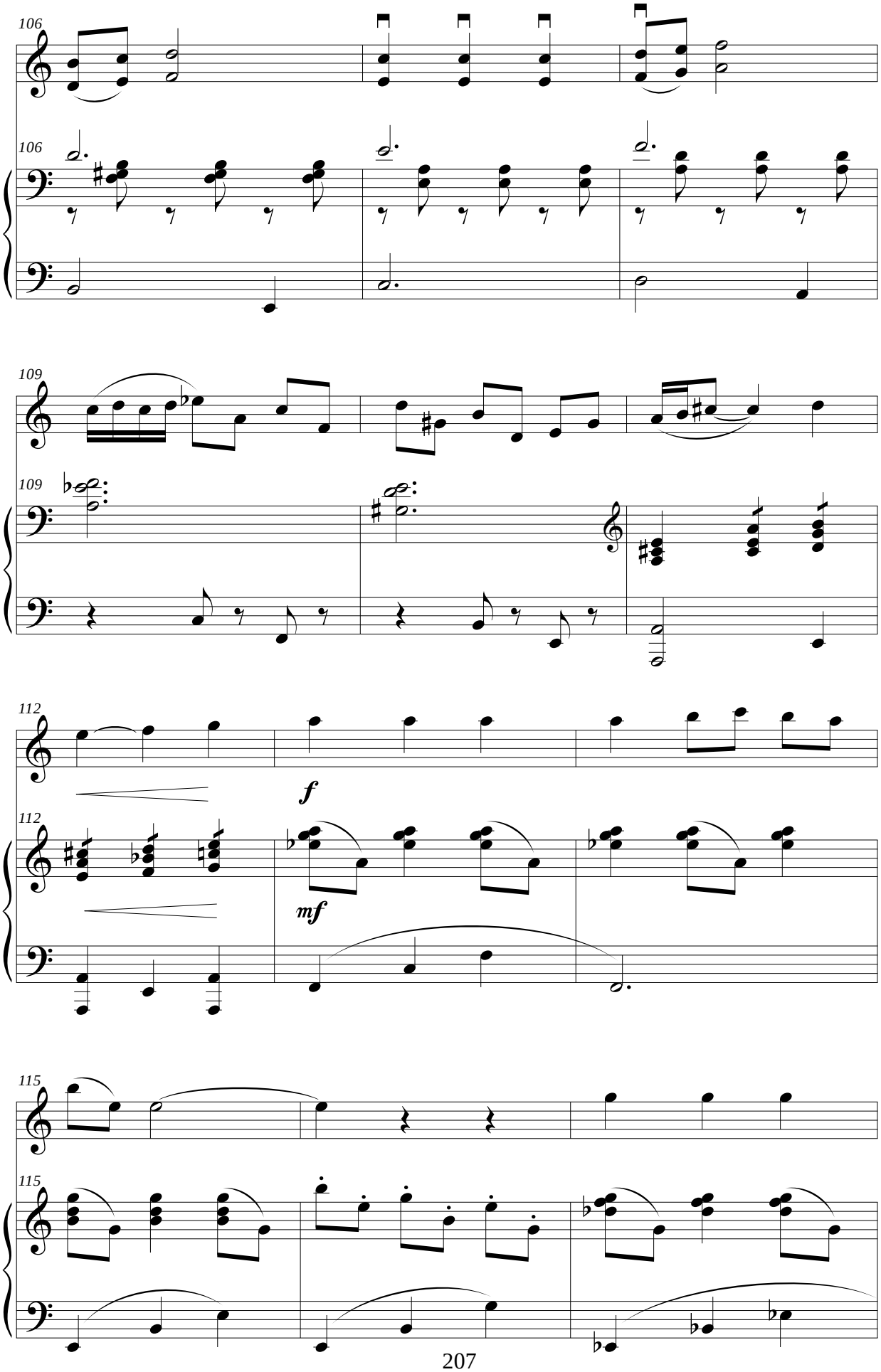

45
45
48
48
mf
51
51
54
54
f

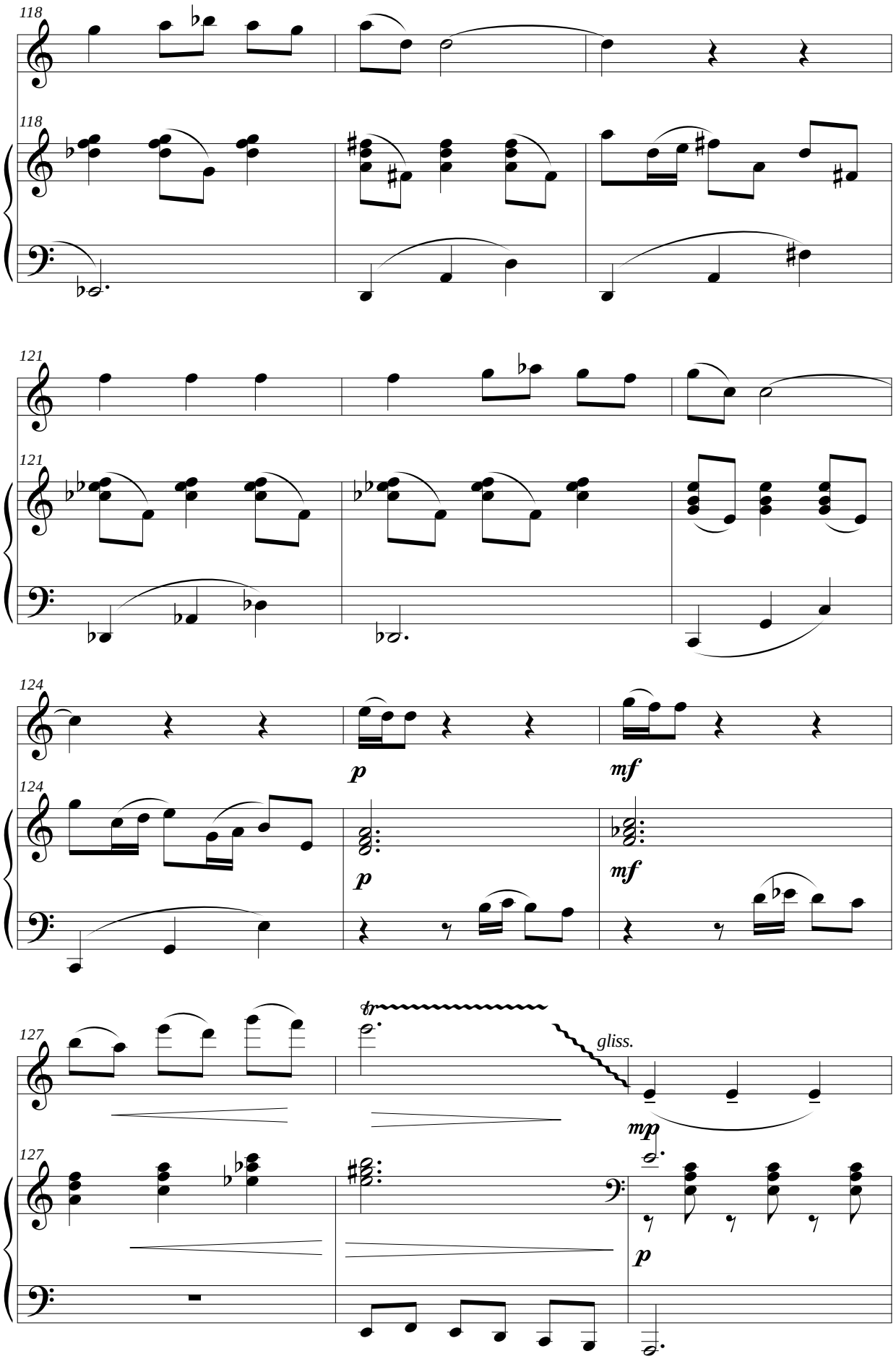

57
ten.
a tempo
mp
p
60
63
66

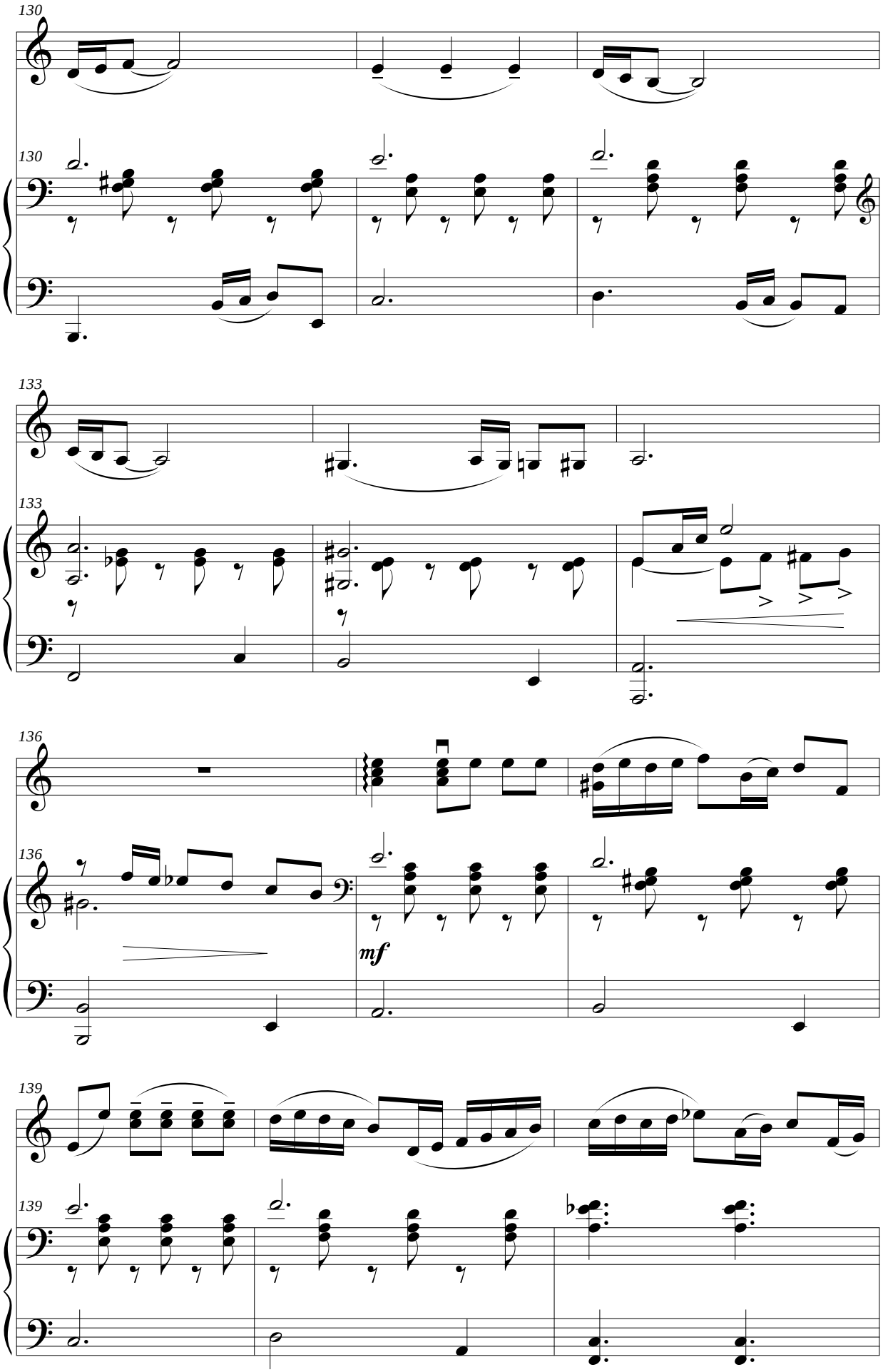

69
69
3
3
72
ten.
72
3
mf
75
cantabile
mf
75
78
78

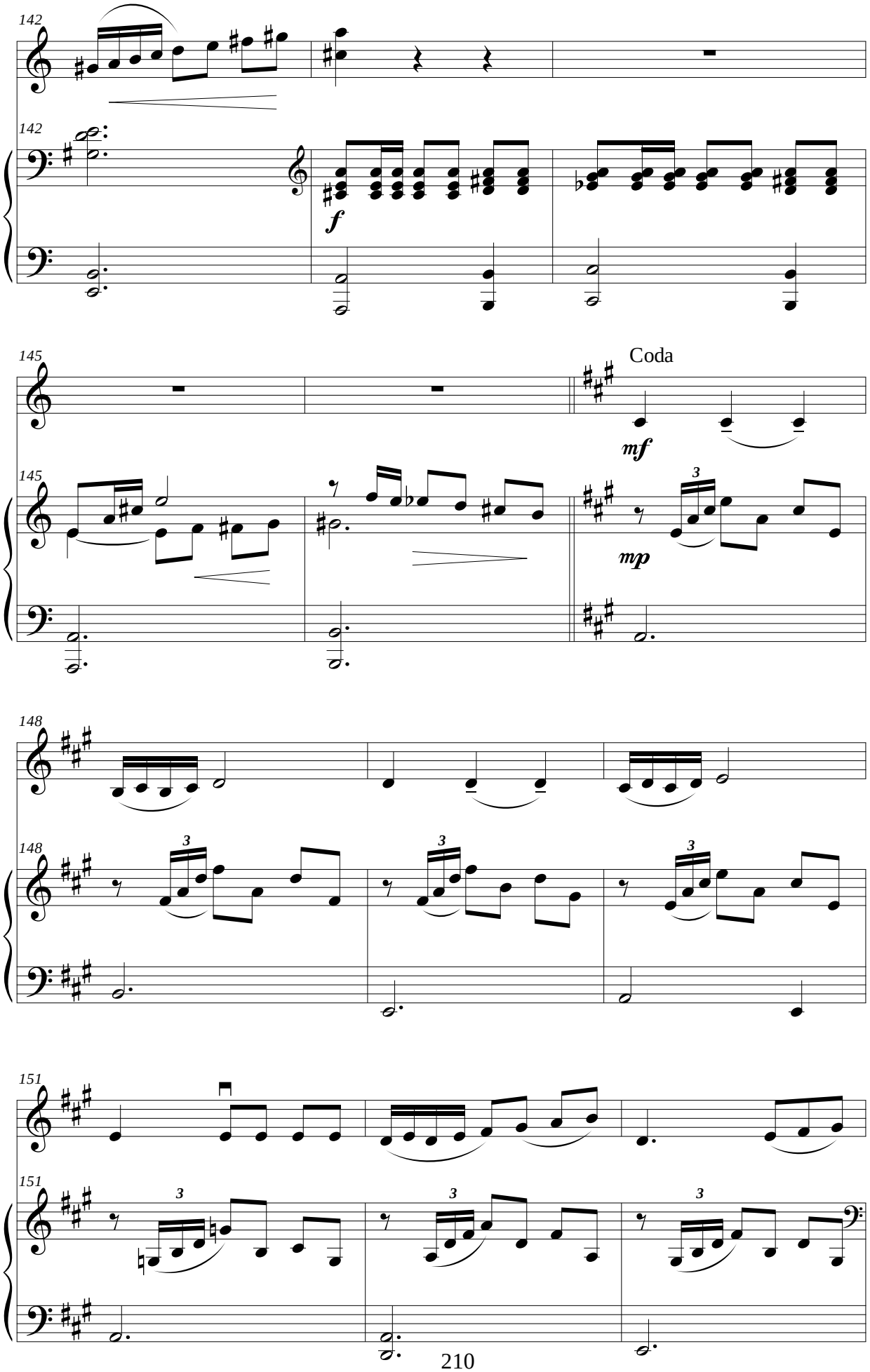

81
f
81
3
3
85
85
3
88
sf
tr
gliss.
tr
gliss.
88
ff
91
91
sul G

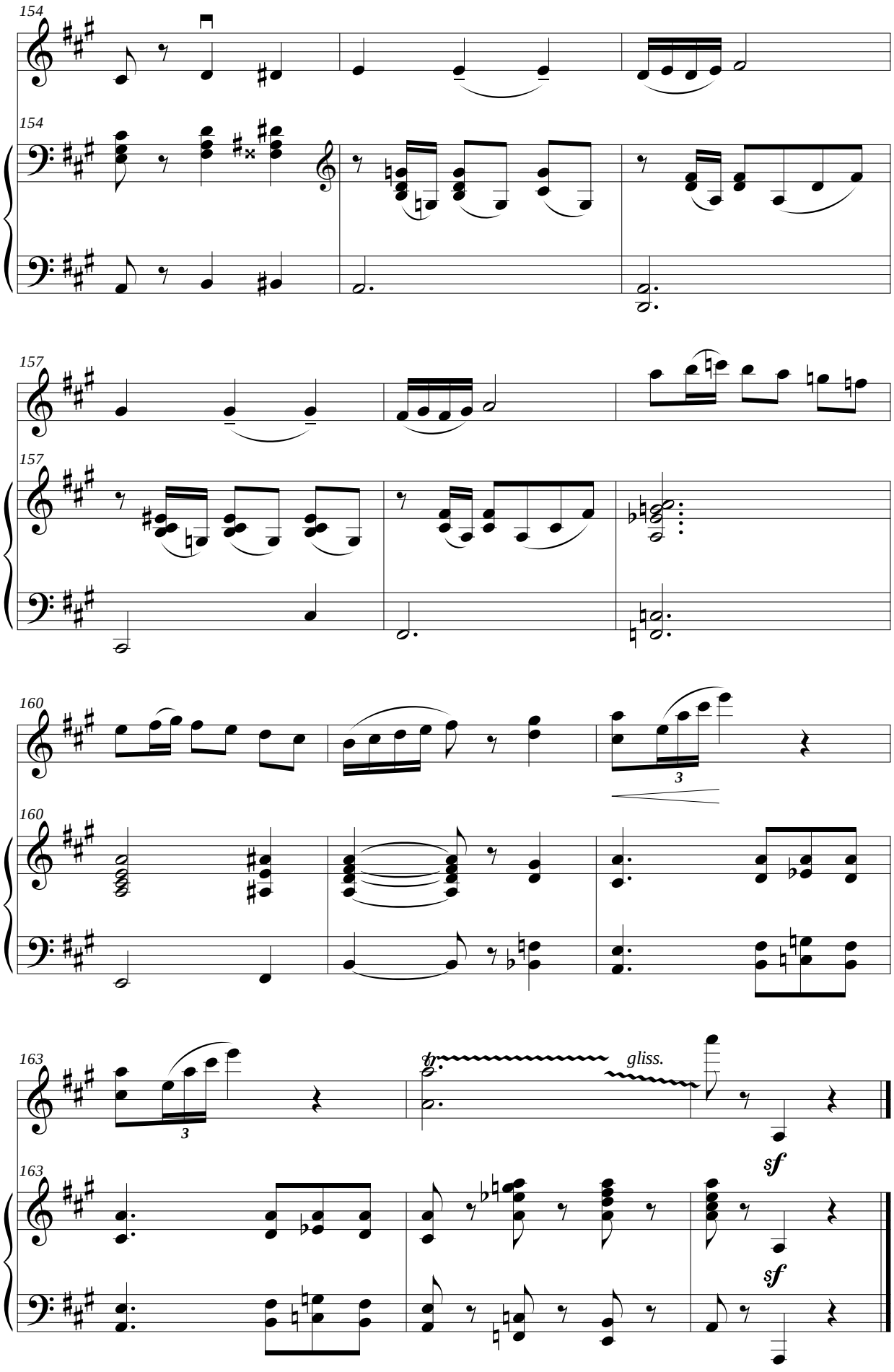

94
94
97
97
100
100
103
103
mf
mp


106
106
109
109
112
f
112
mf
115
115


118
118
121
121
124
124
p
mf
p
mf
127
127
tr
gliss.
mp
p


130
130
133
133
136
136
mf
139
139

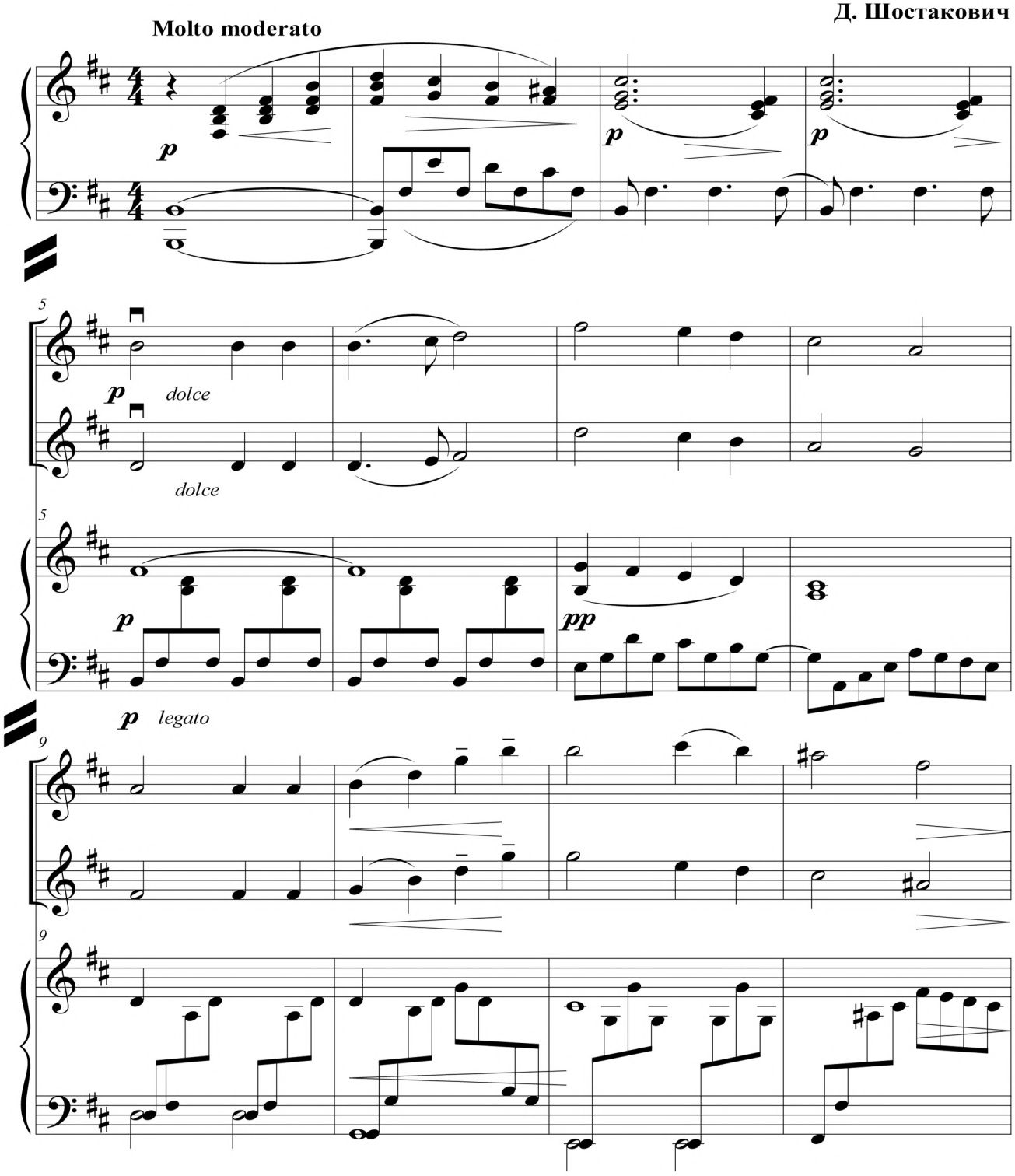

142
142
f
145
Coda
mf
145
mp
148
148
151
151

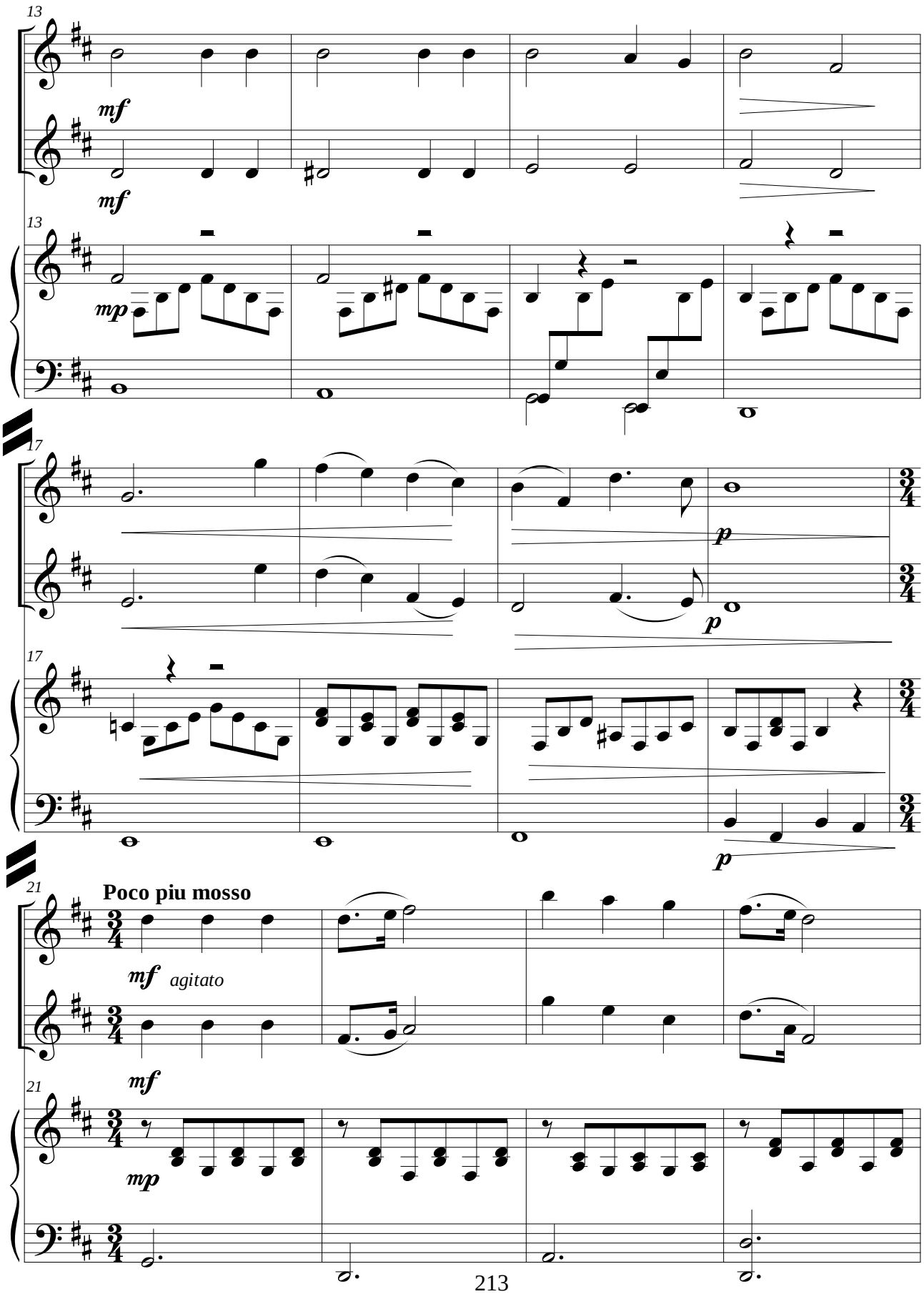

154
154
157
157
160
160
3
163
163
3
tr
gliss.
sf
sf

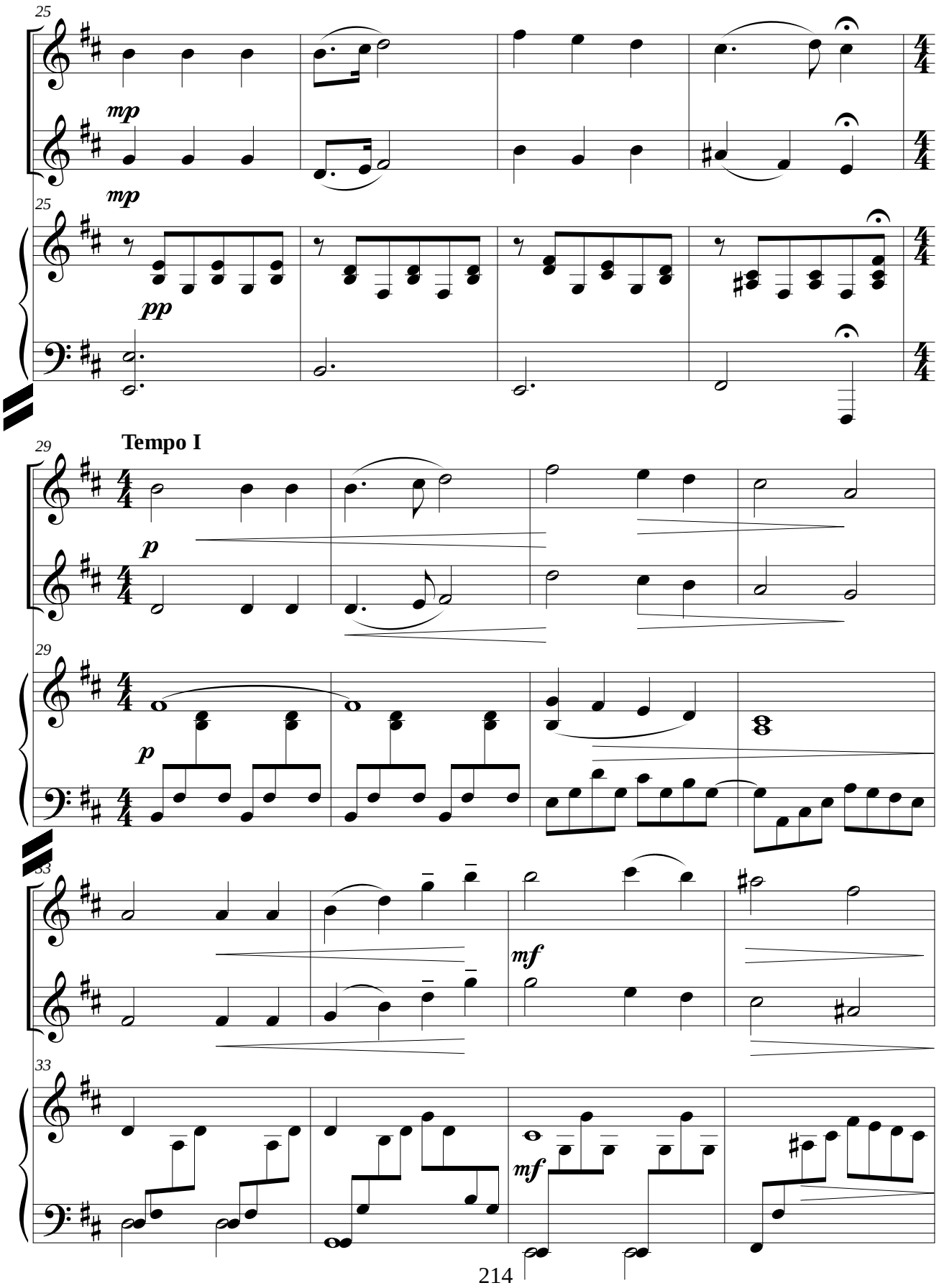
2.2. СКРИПКОВІ ДУЕТИ У СУПРОВОДІ ФОРТЕПІАНО

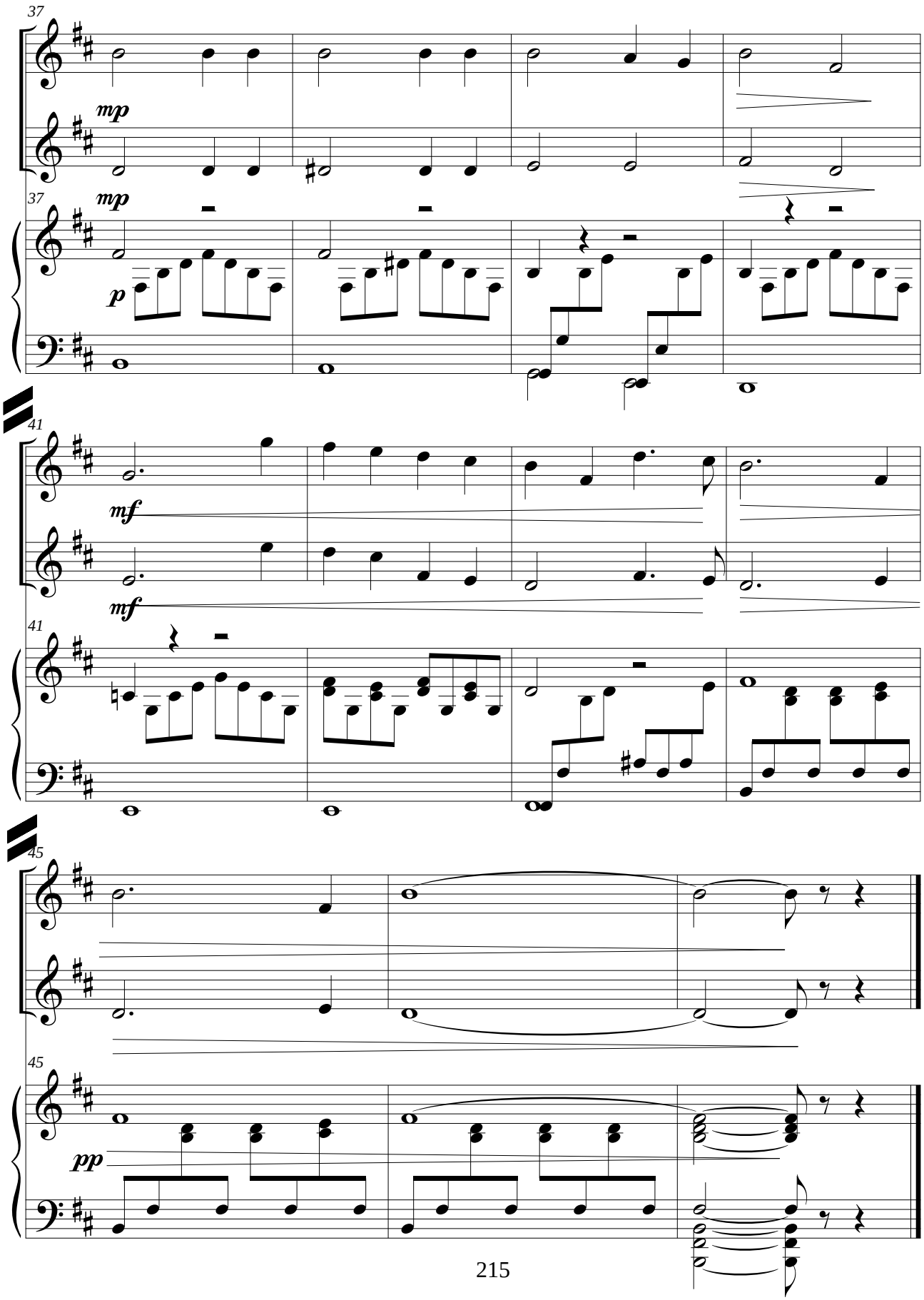
Прелюдія

Д. Шостакович



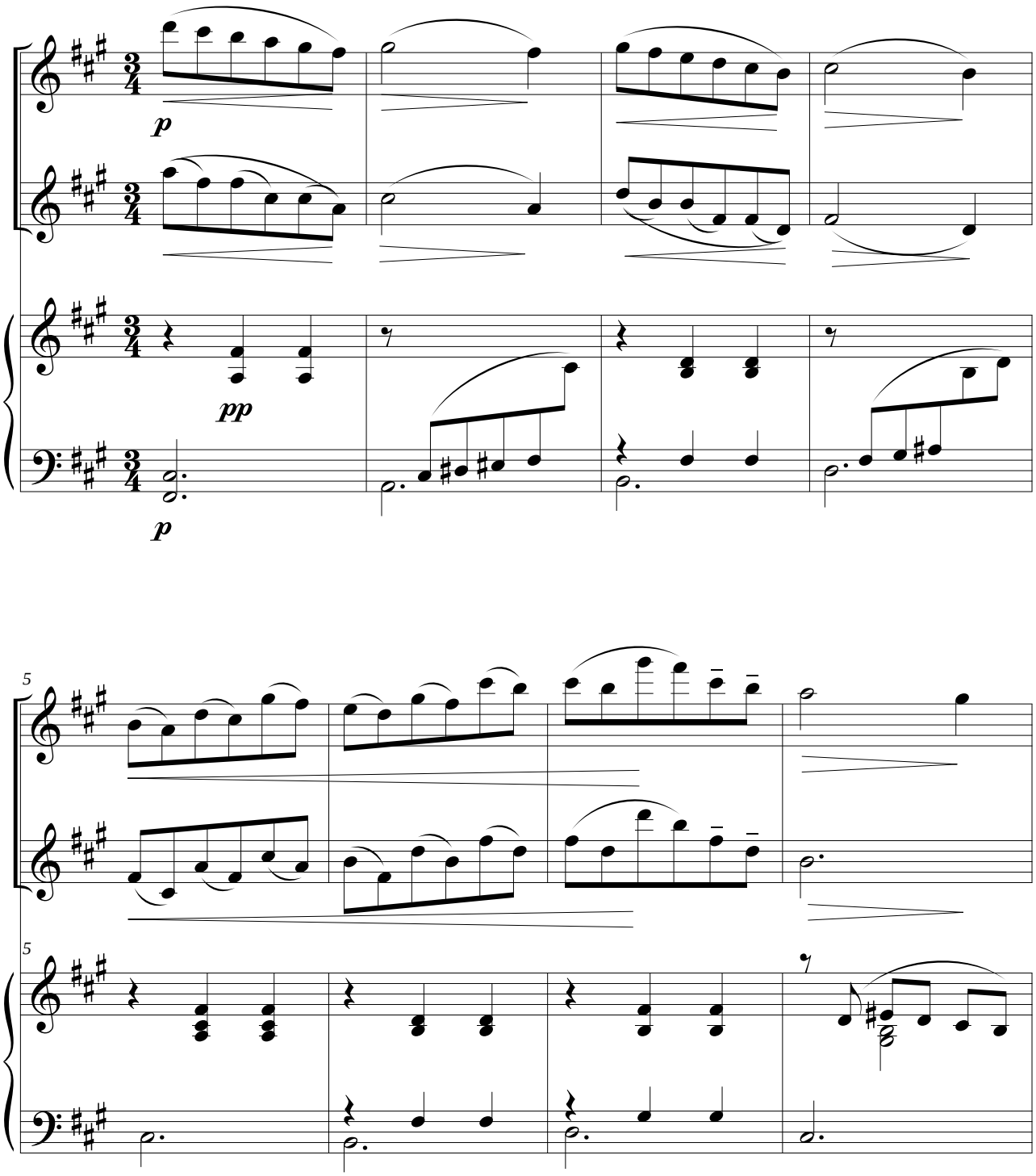

13
mf
mf
13
mp
17
p
p
17
p
21
Poco piu mosso
mf
agitato
mf
21
mp

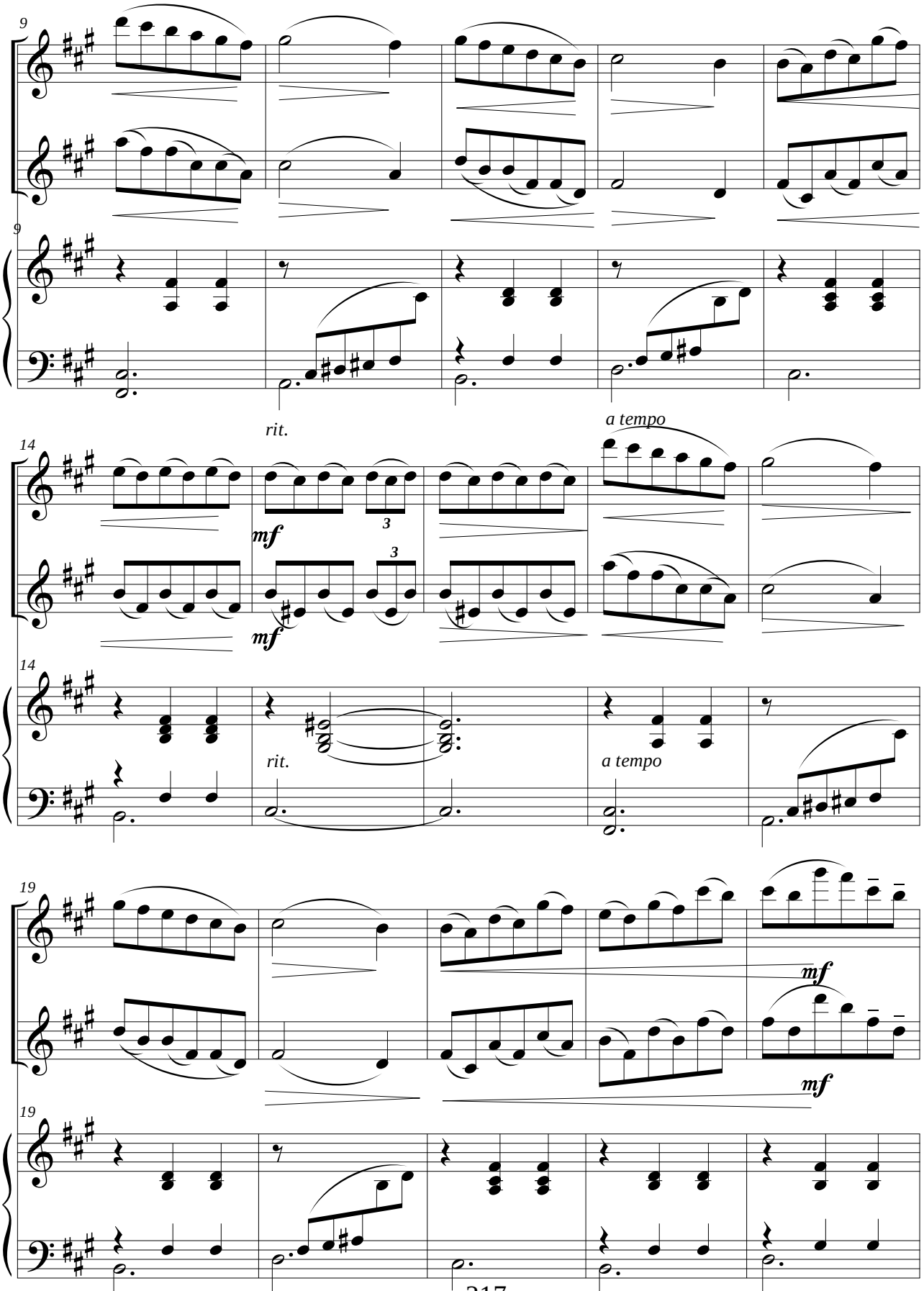

25
mp
mp
25
pp
Tempo I
29
p
29
p
33
mf
33
mf

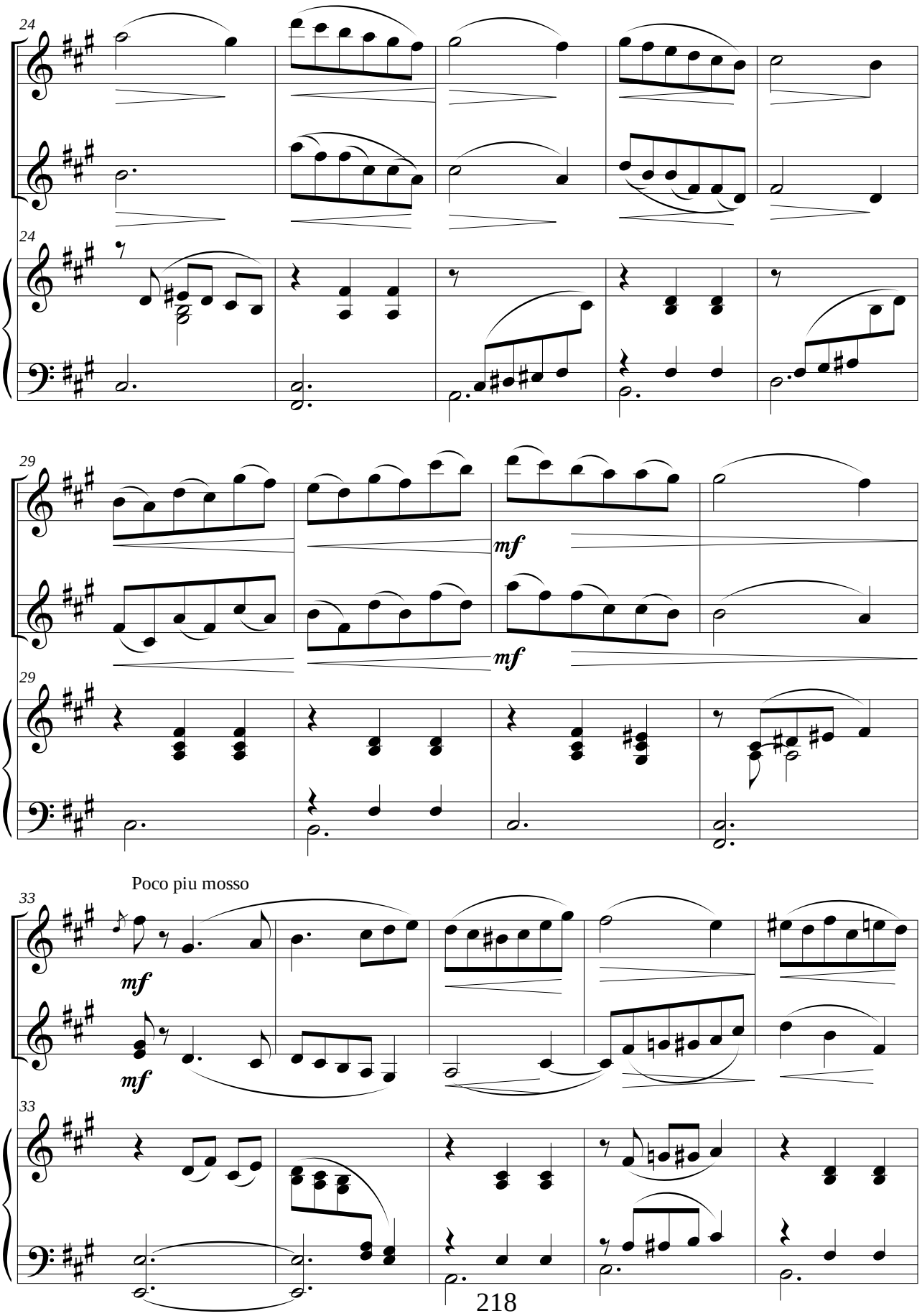

37
mp
37
mp
p
41
mf
mf
41
45
45
pp

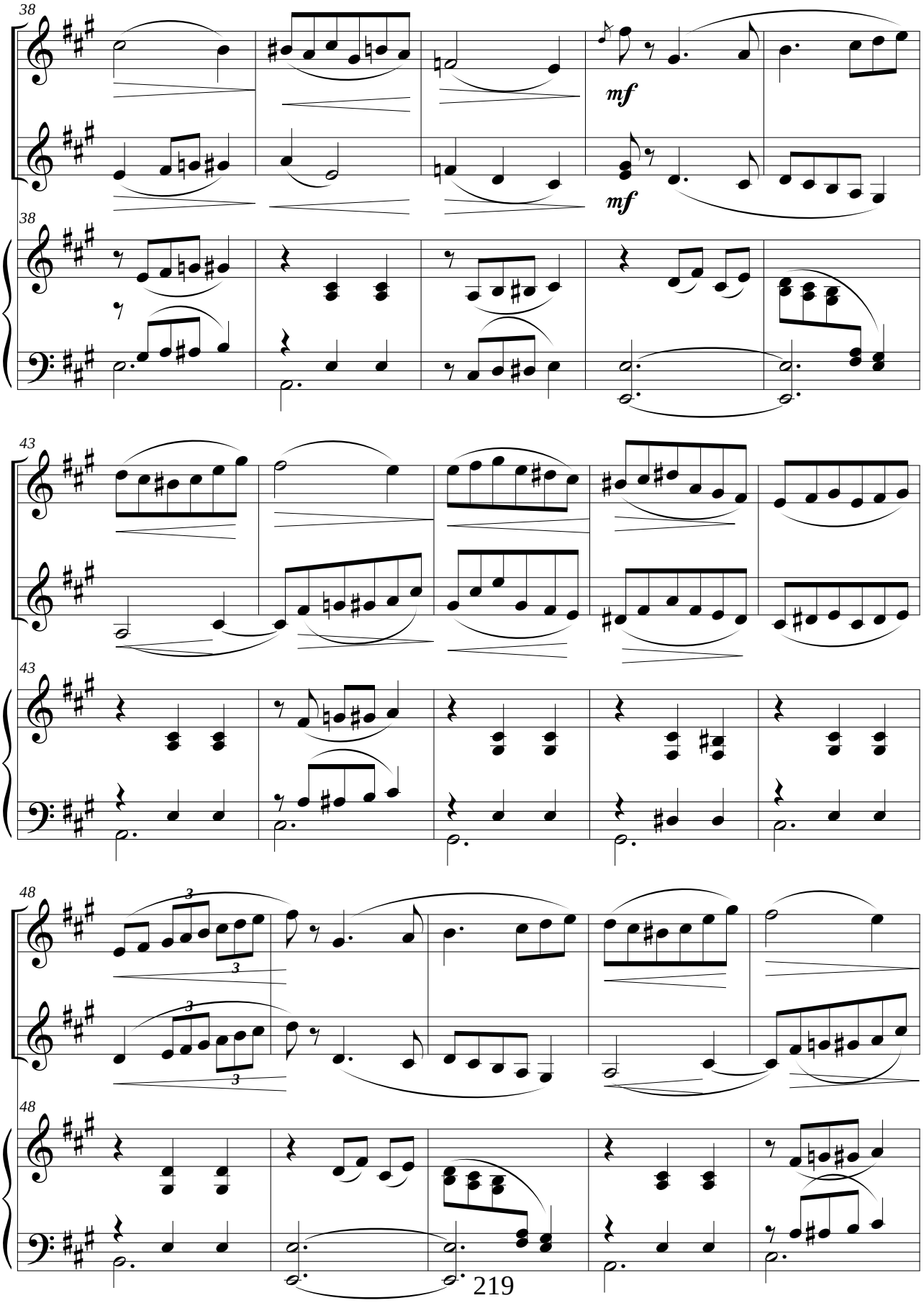
Вальс з опери-казки "Ялинка"

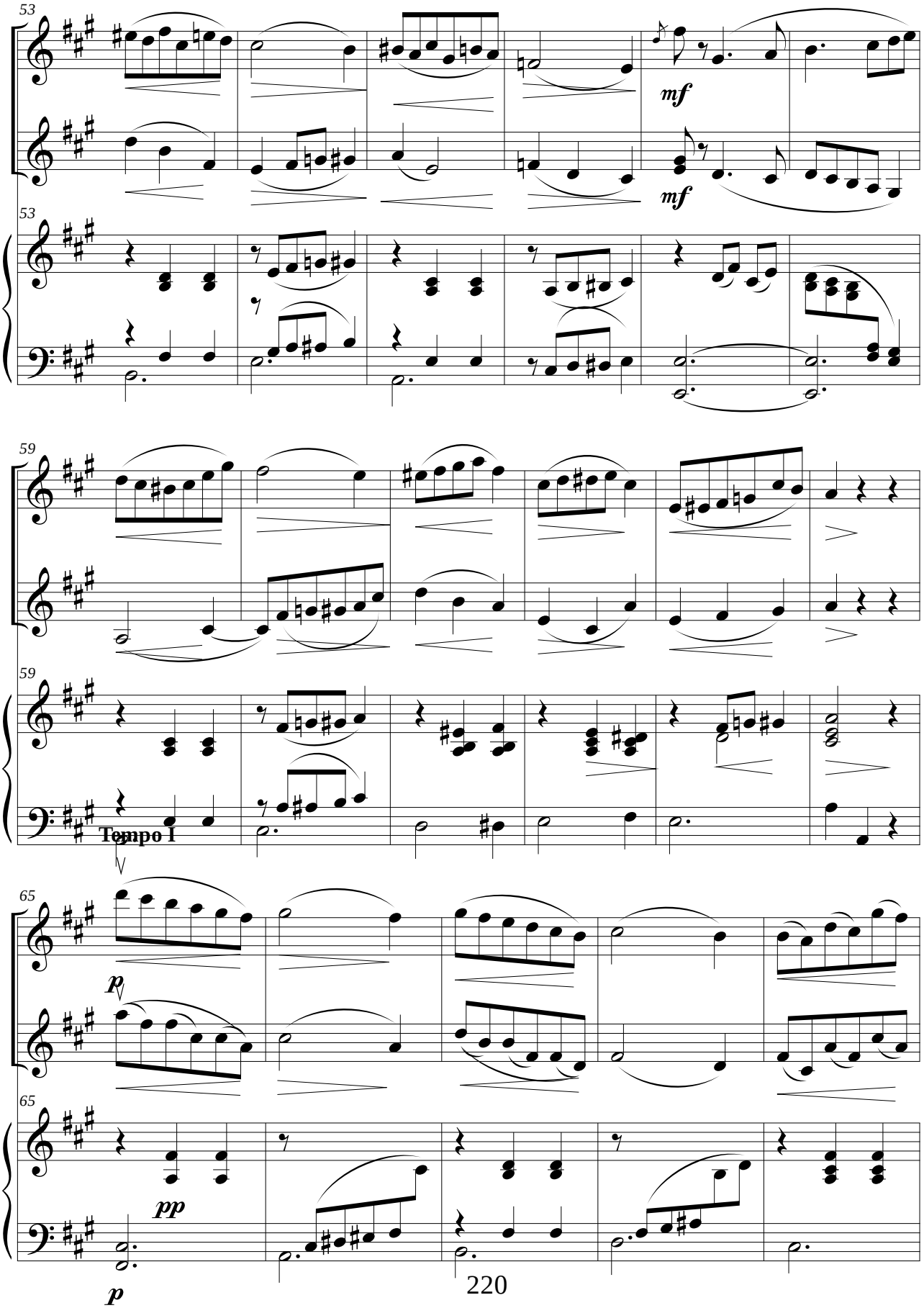
Темп **В. Ребіков**

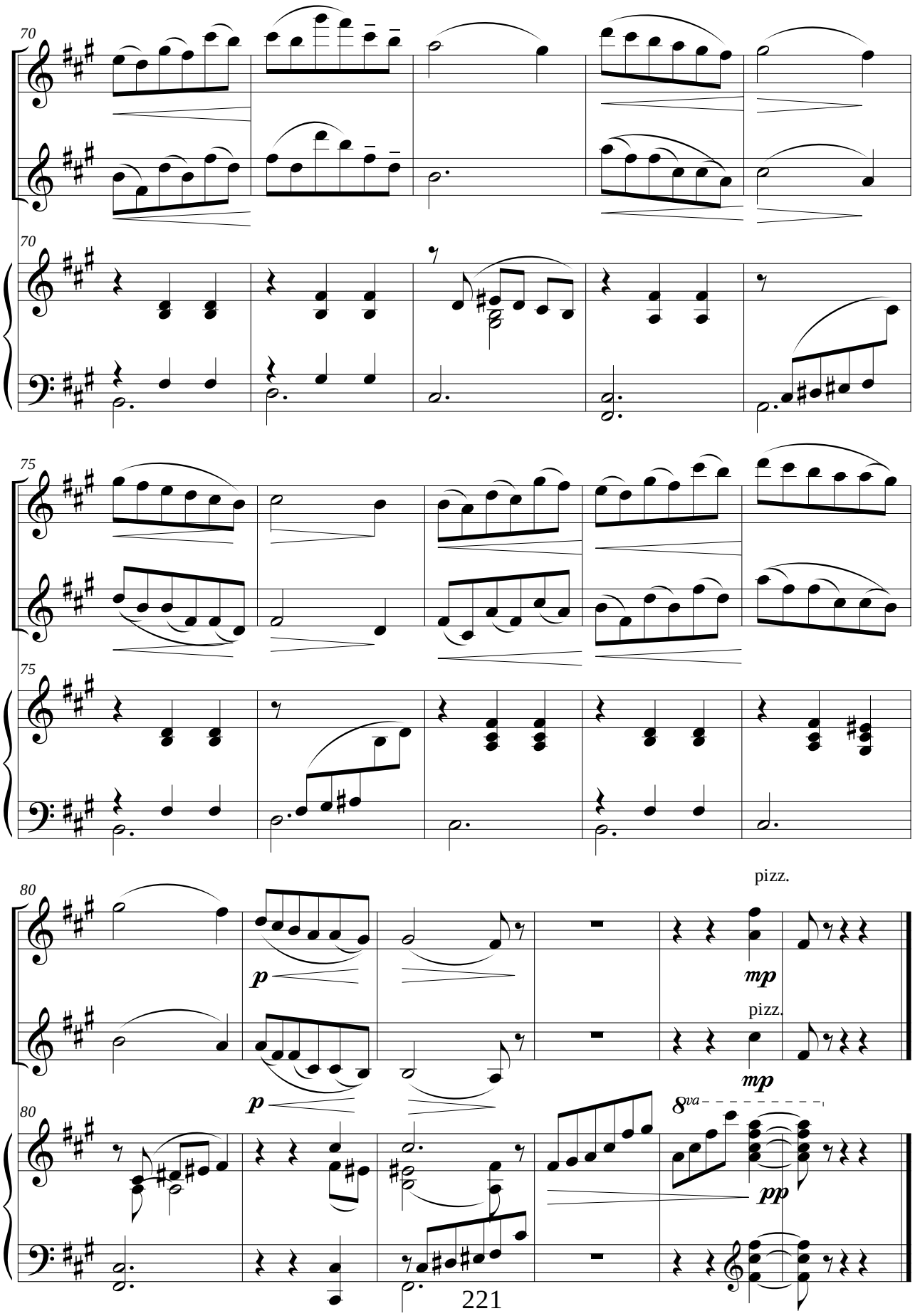



9
9
rit.
a tempo
14
mf
3
3
mf
14
rit.
a tempo
19
mf
mf
19


24
24
29
mf
mf
29
Poco piu mosso
33
mf
mf
33


38
mf
mf
38
43
43
48
3
3
3
3
48

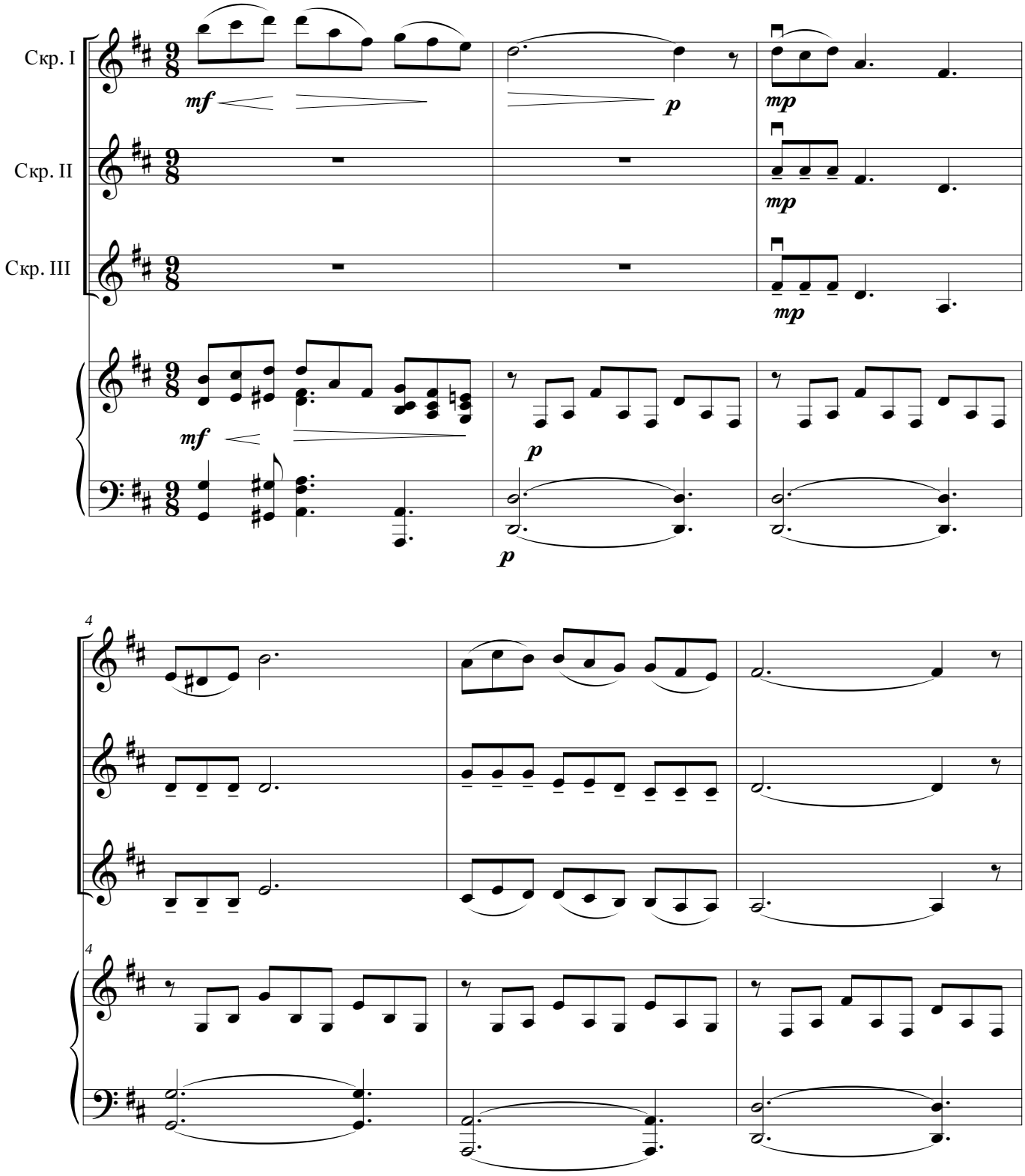

53
mf
mf
53
59
59
Tempo I
65
p
65
pp
p

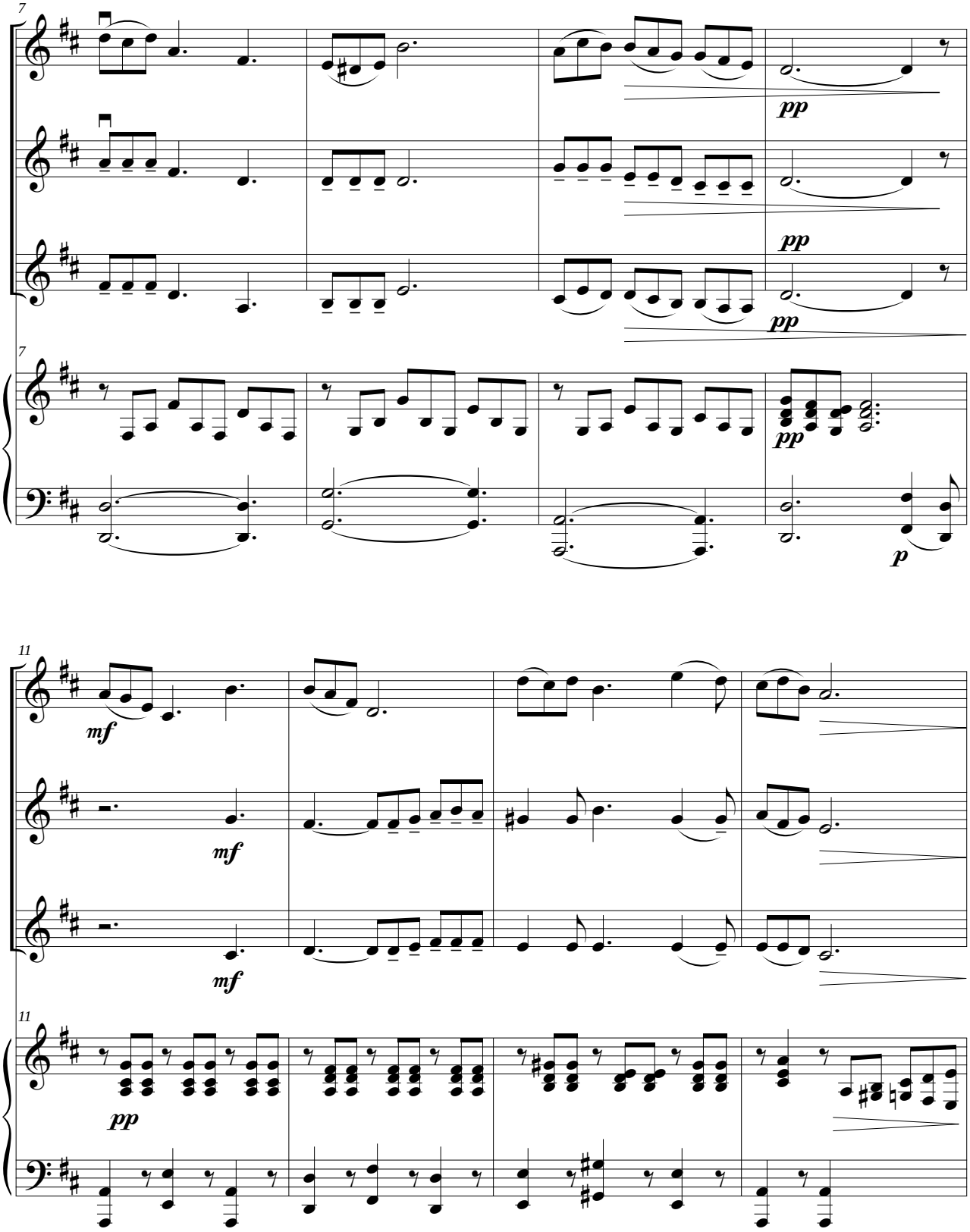

70
70
75
75
80
80
pizz.
pizz.
p
p
mp
mp
8va
pp

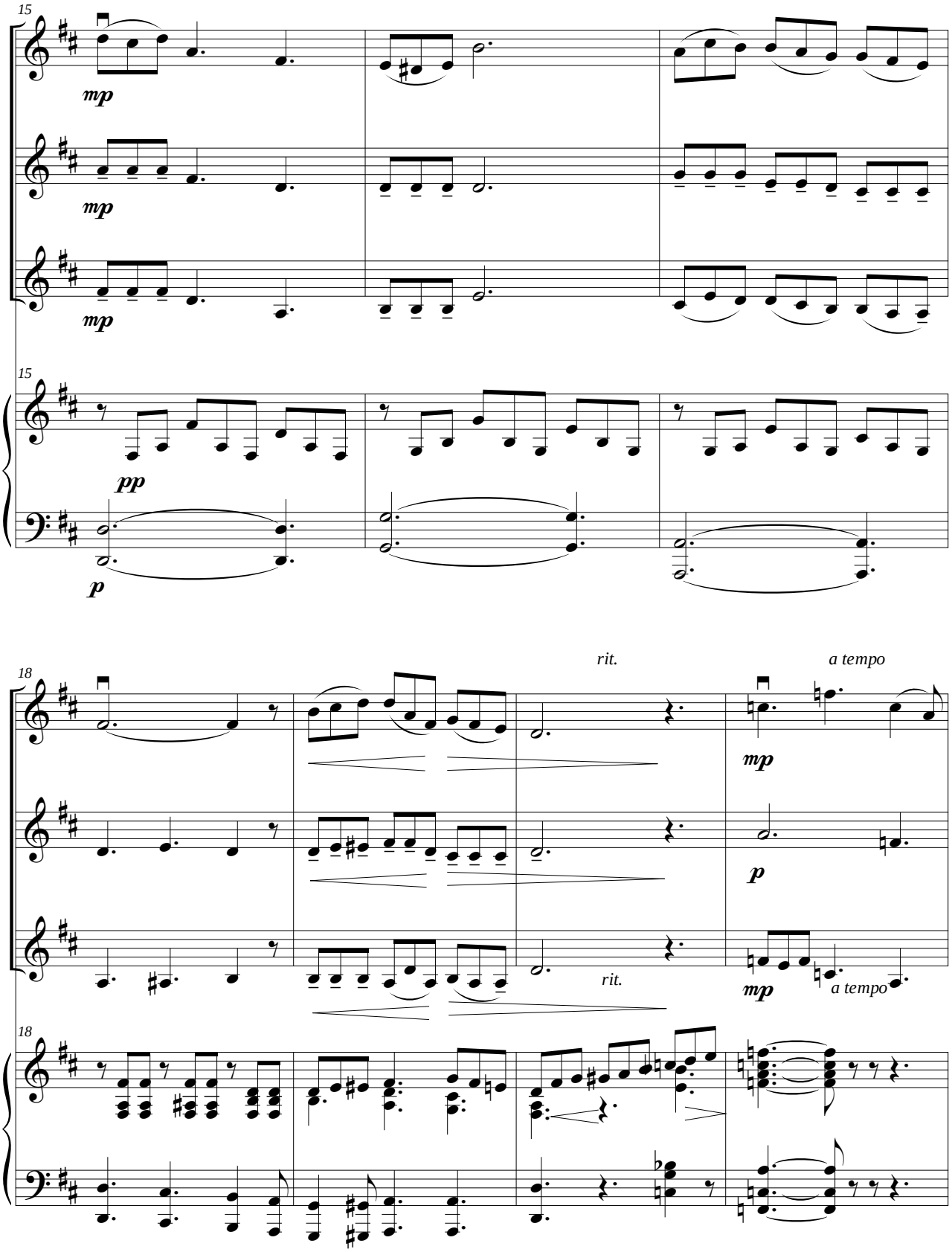
Чарівний мрійник

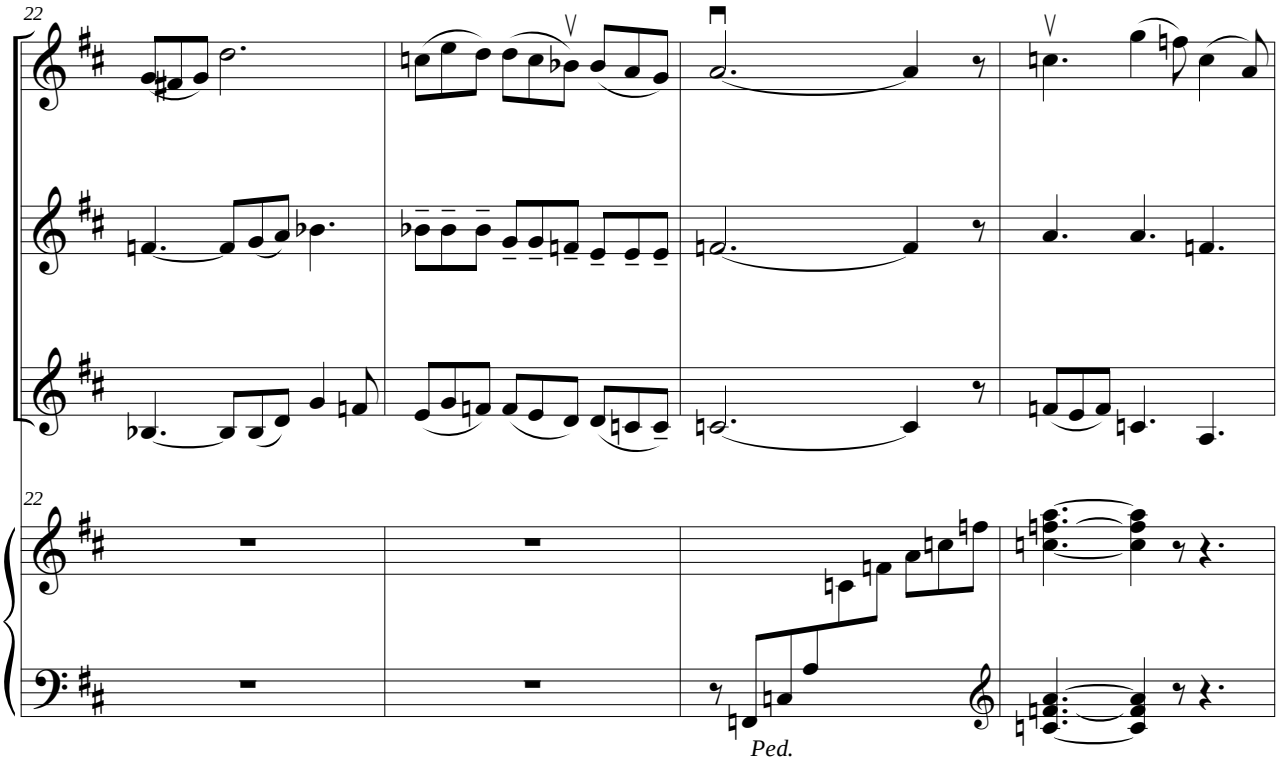
С. Фостер

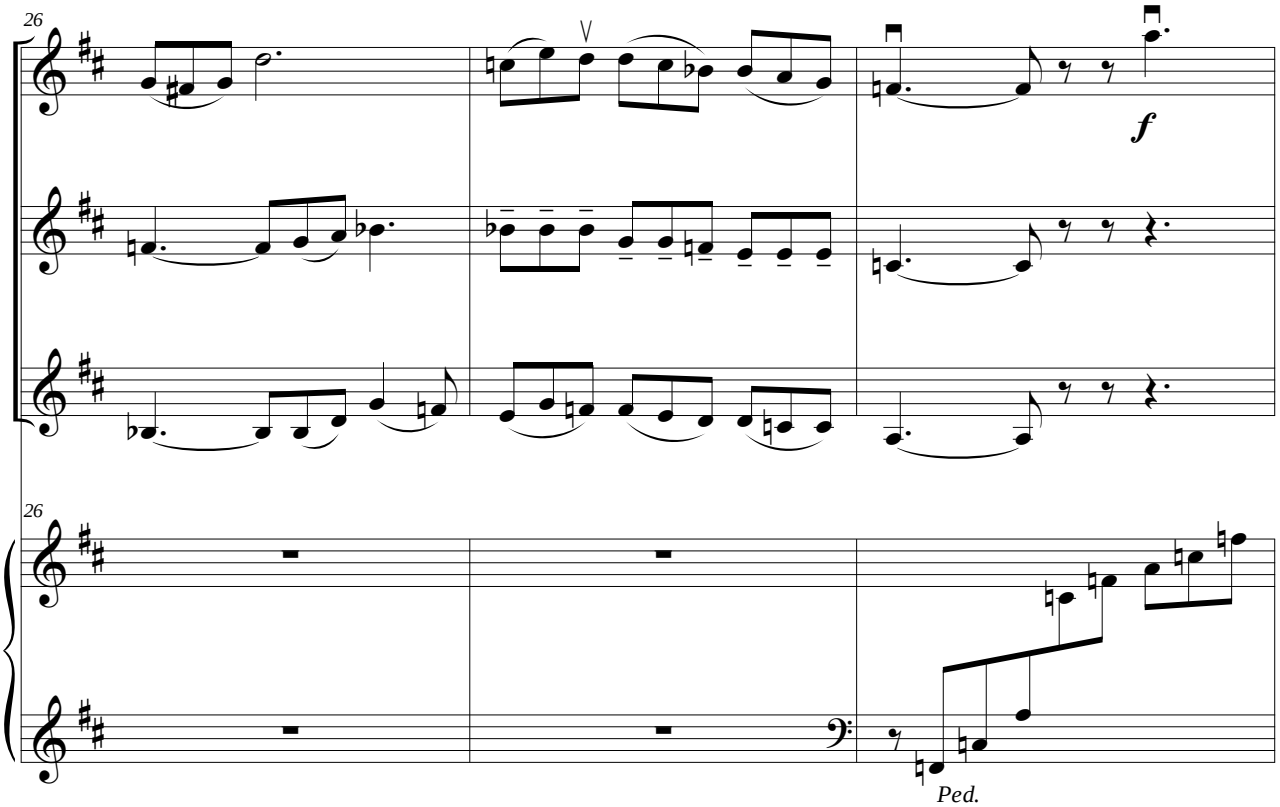
Andantino

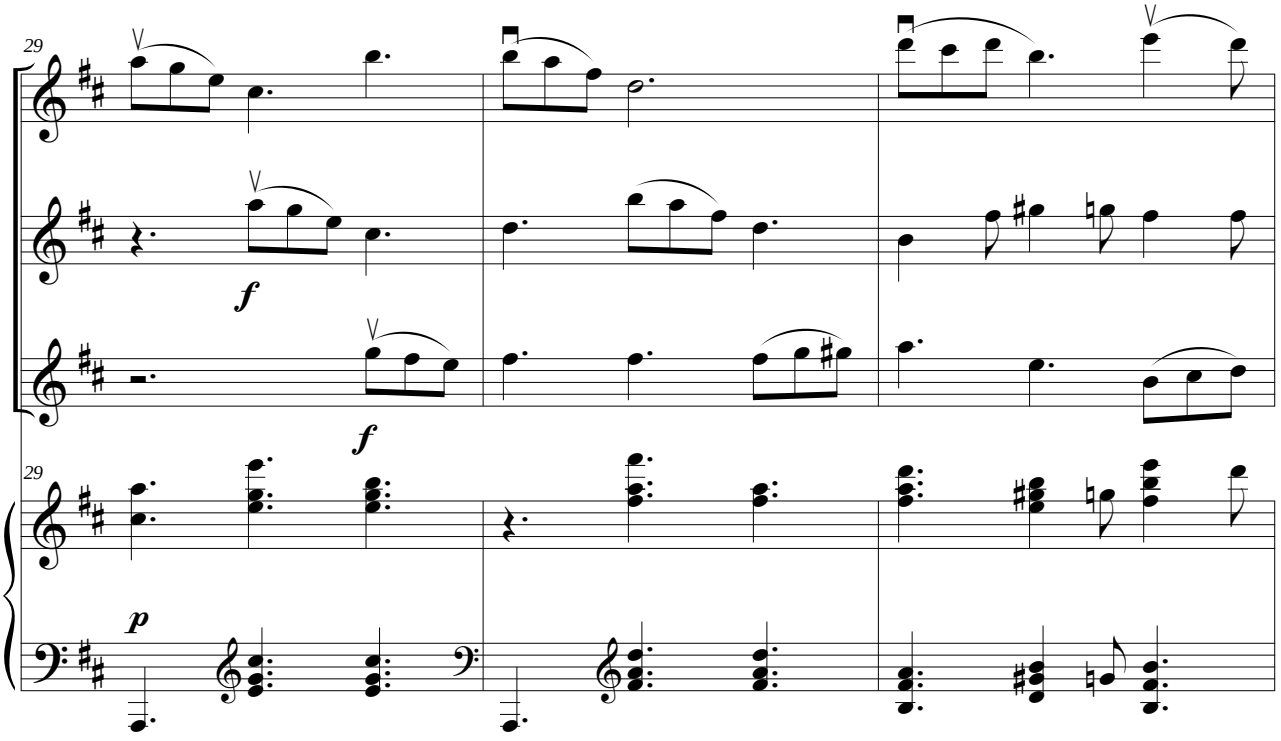


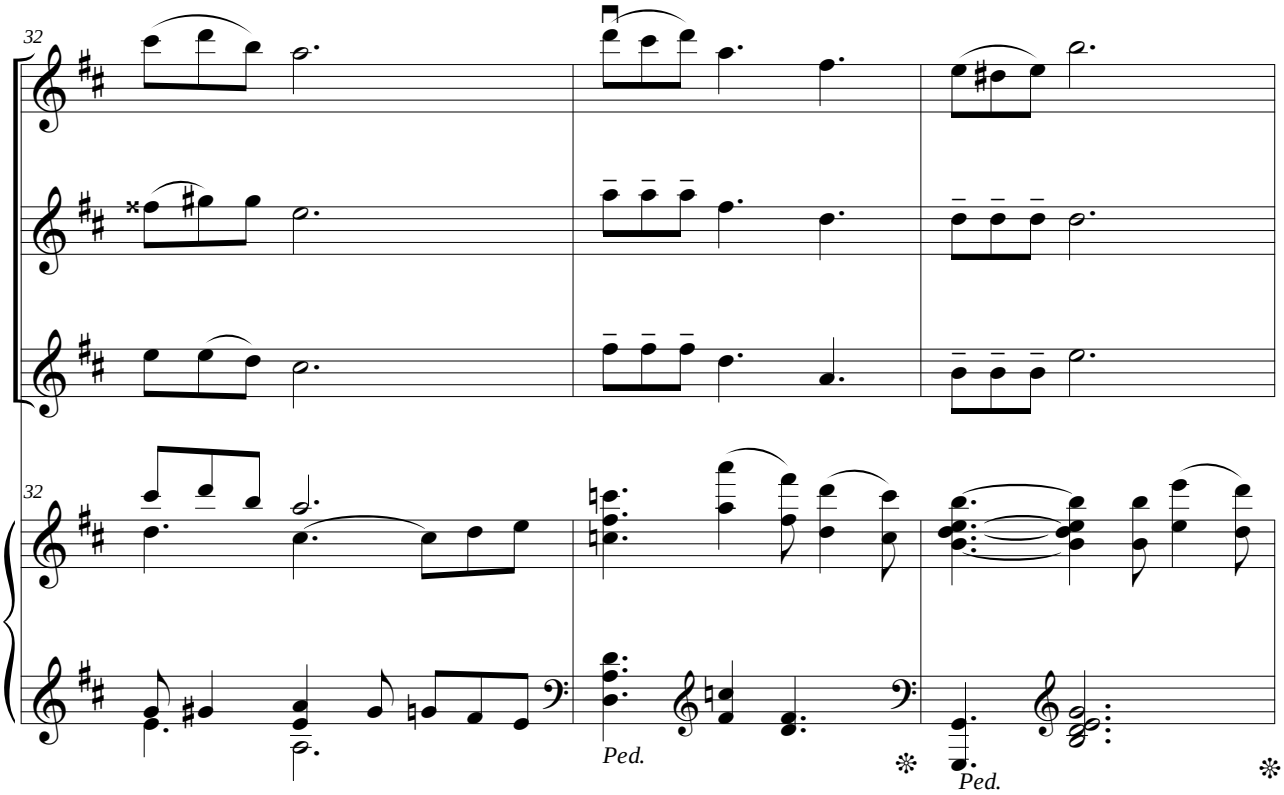

7
pp
pp
pp
pp
p
11
mf
mf
mf
pp

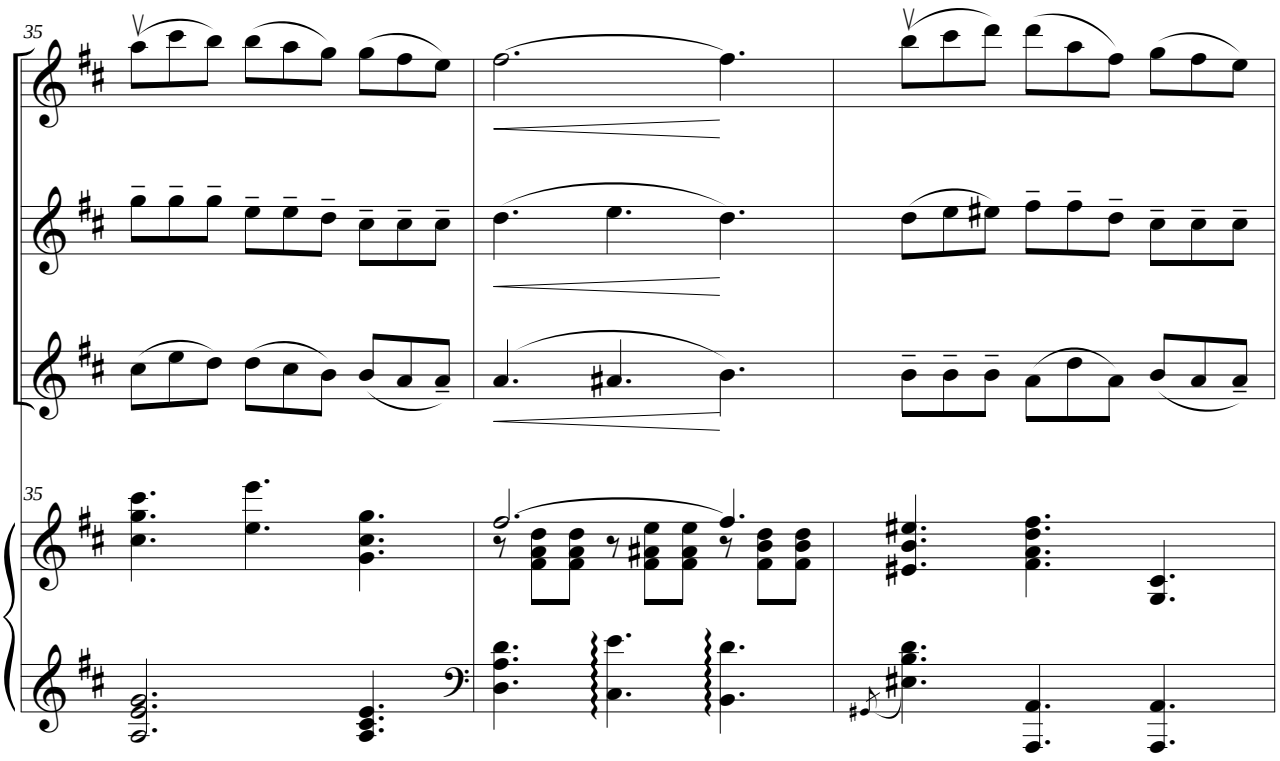

15
mp
mp
mp
15
pp
p
18
rit.
a tempo
mp
p
mp
rit.
a tempo
18

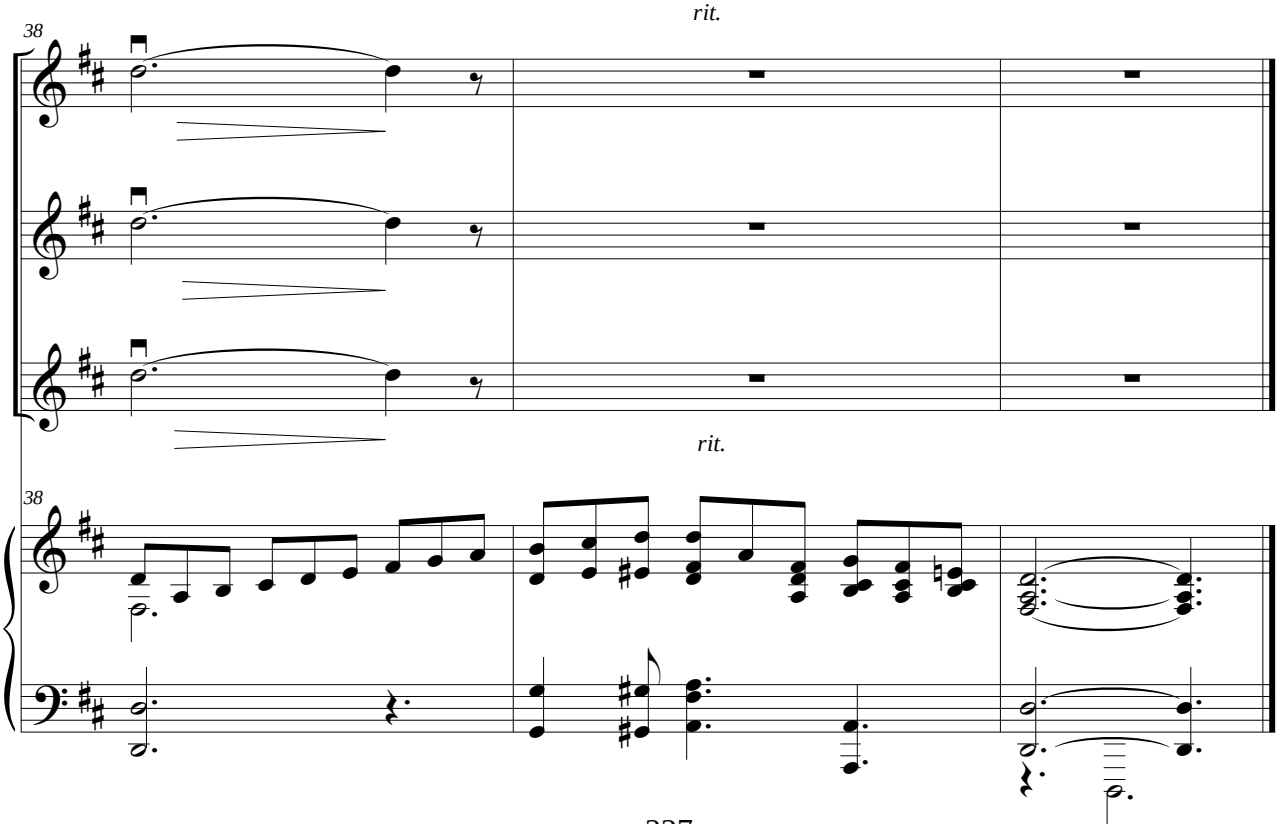

22
22
Ped.


26
f
26
Ped.


29
f
f
29
p


32
32
Ped.
Ped.

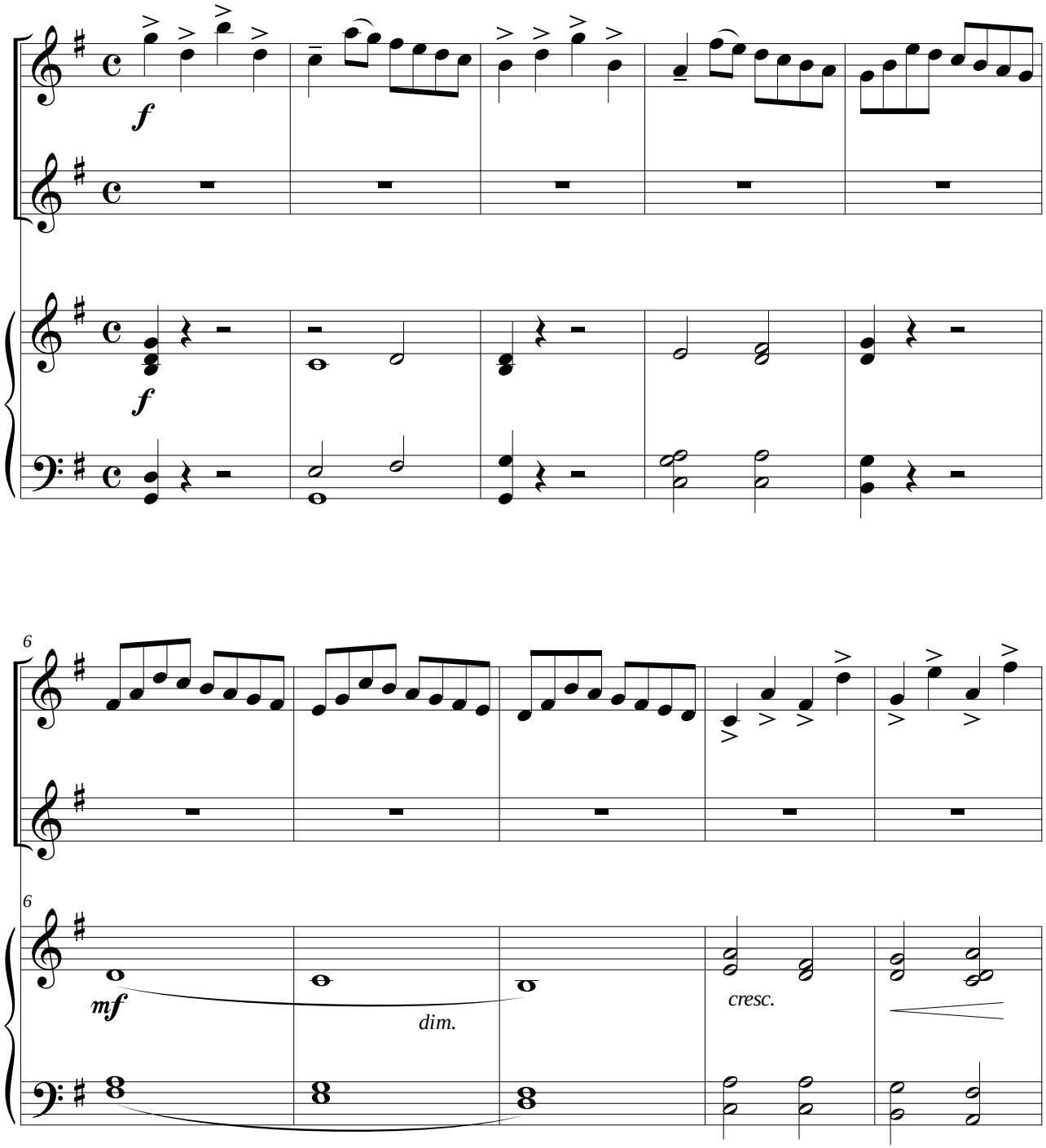

35
35


rit.
38
rit.
38

Дивертисмент

І. Фролов

Allegro



11

mf

11

f

f

mf

16

16

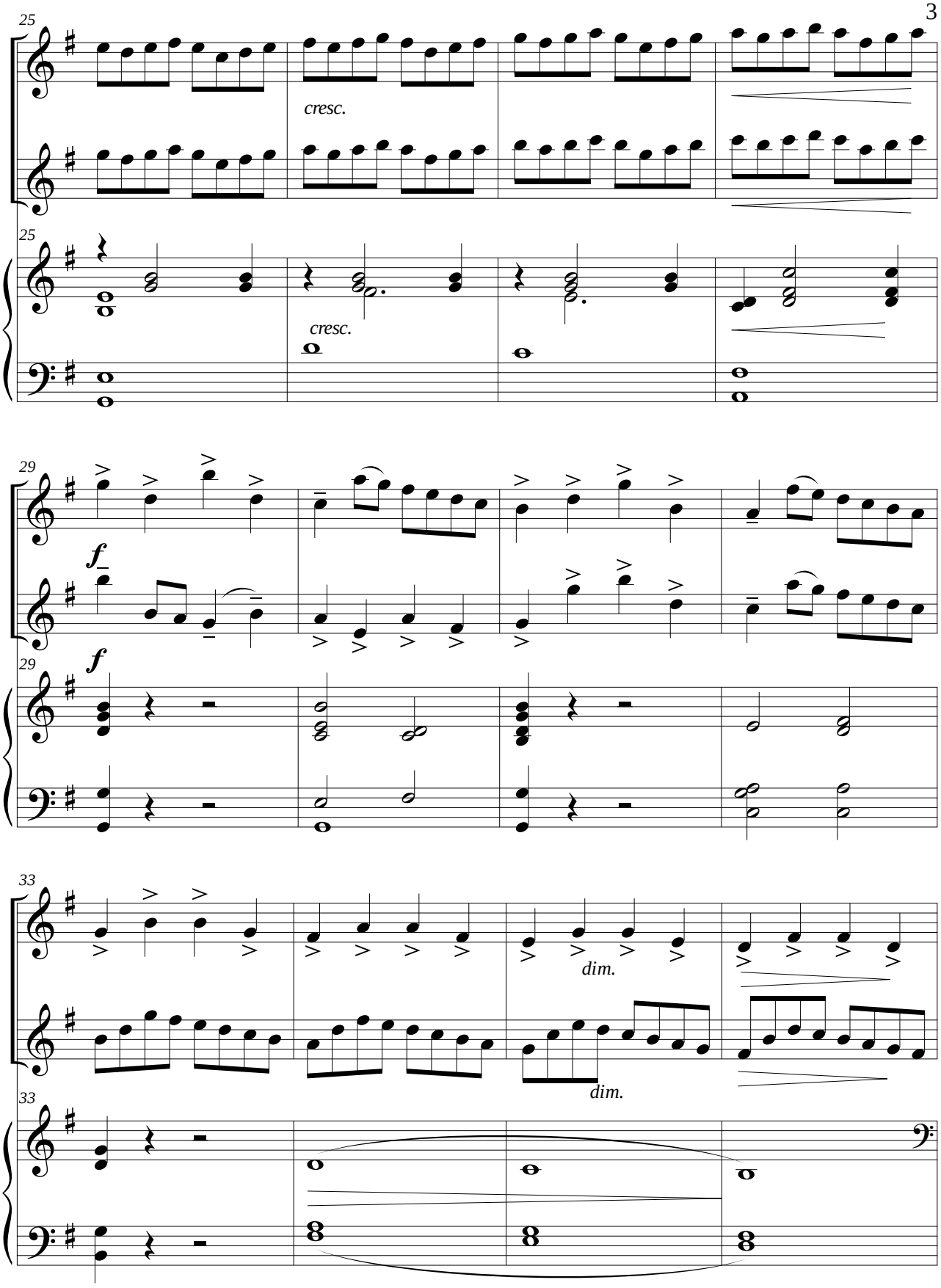
21

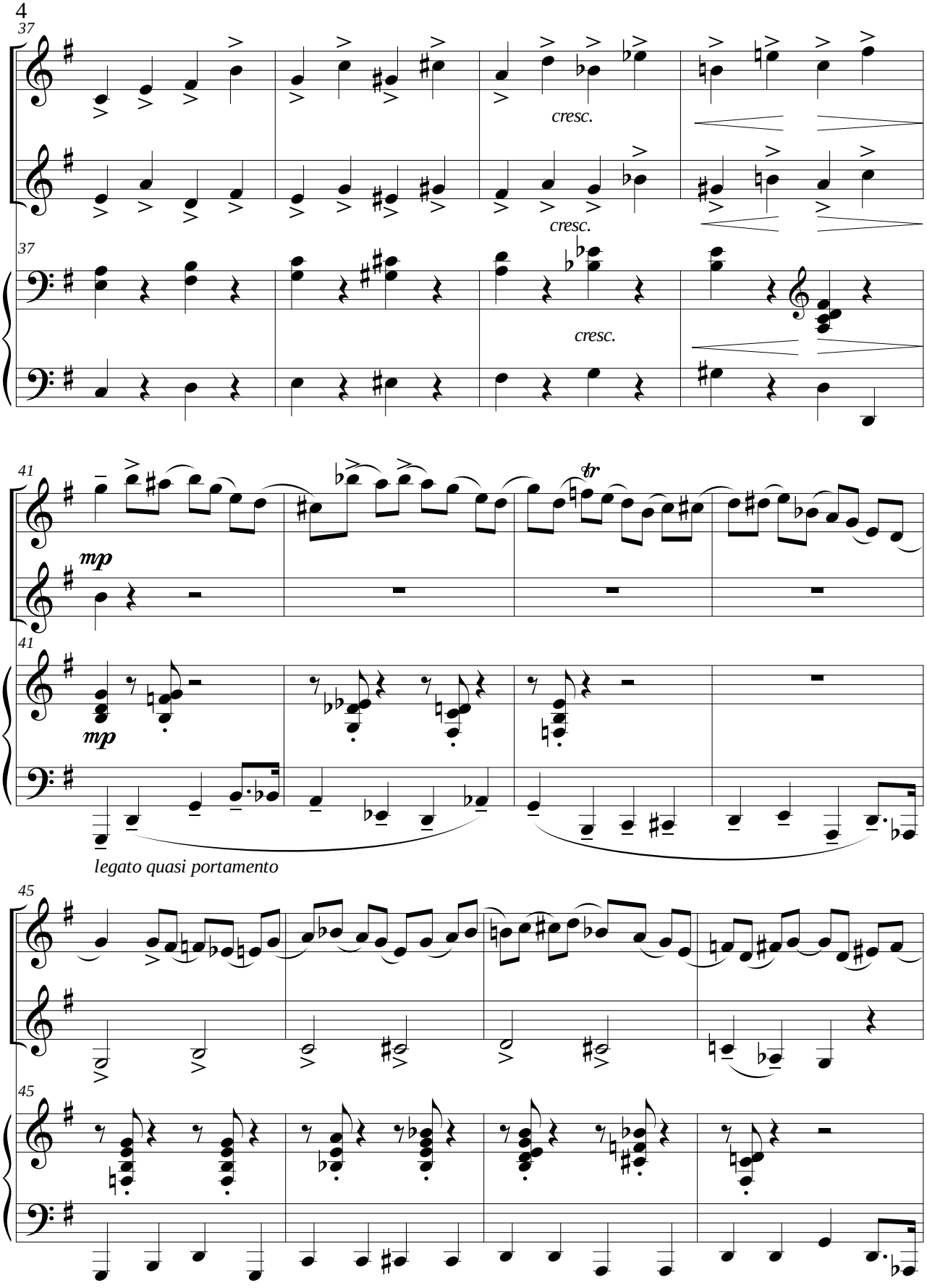
mp *dolce*

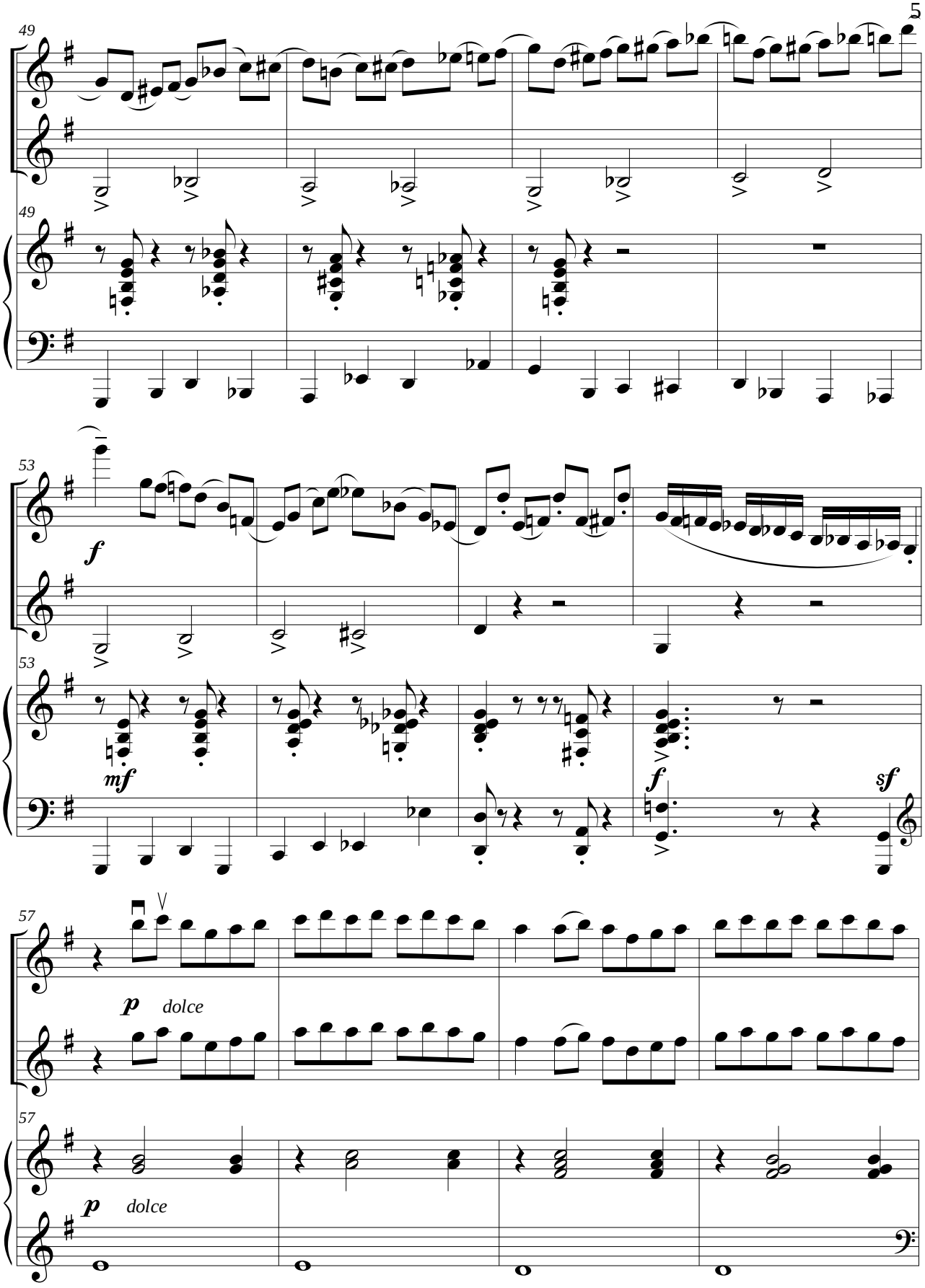
21

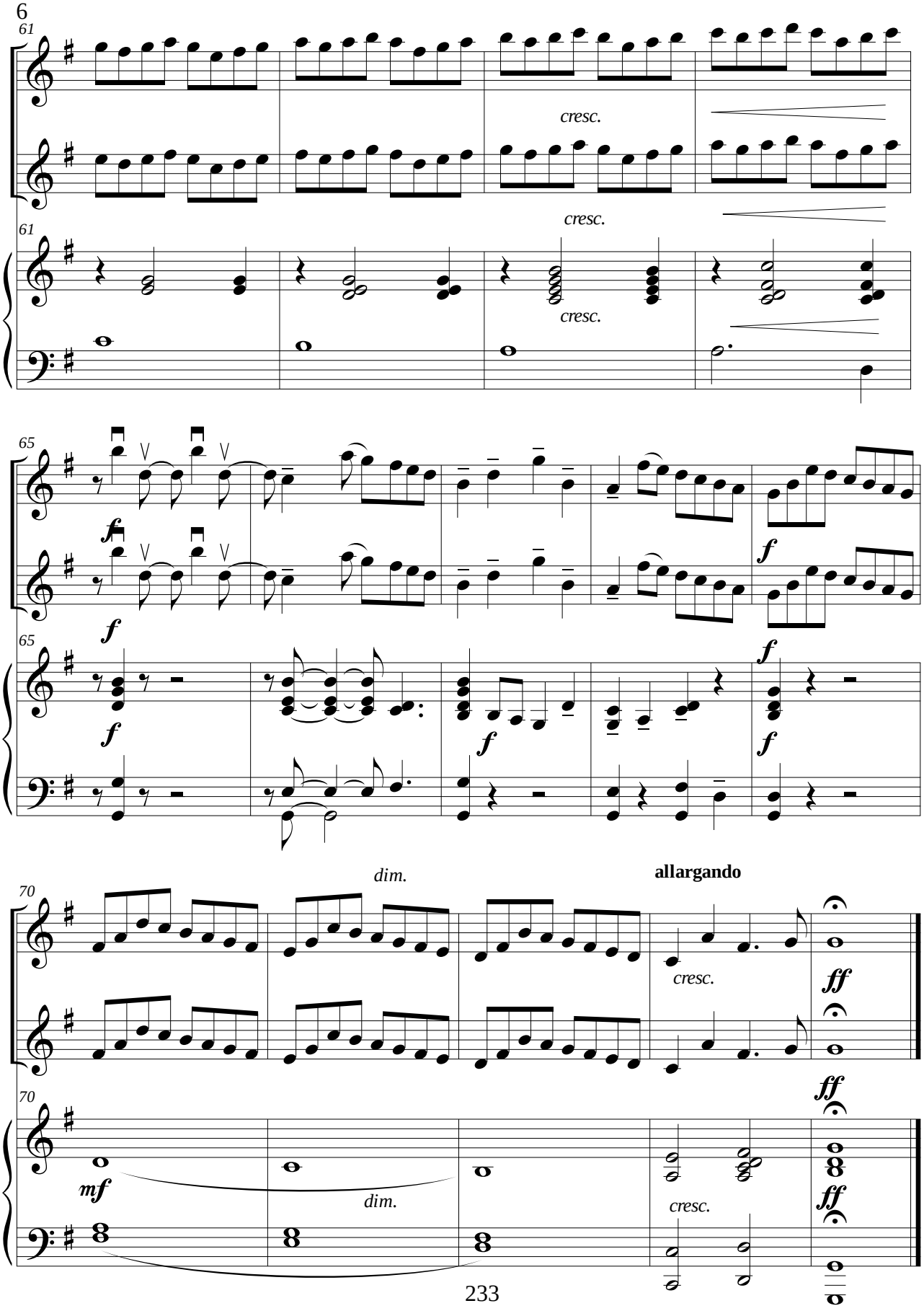
mp

p *dolce*


25
cresc.
25
cresc.
29
f
29
f
33
dim.
dim.
33


37
cresc.
cresc.
37
cresc.
41
tr
mp
41
mp
legato quasi portamento
45
45


49
49
53
f
53
mf
f
sf
57
p dolce
57
p dolce


61
cresc.
cresc.
cresc.
65
f
f
f
f
f
f
f
70
dim.
allargando
cresc.
ff
ff
mf
dim.
cresc.
ff

Вічний рух

К. Бом

Allegro

mp staccato guasi spiccato

Allegro *mp*

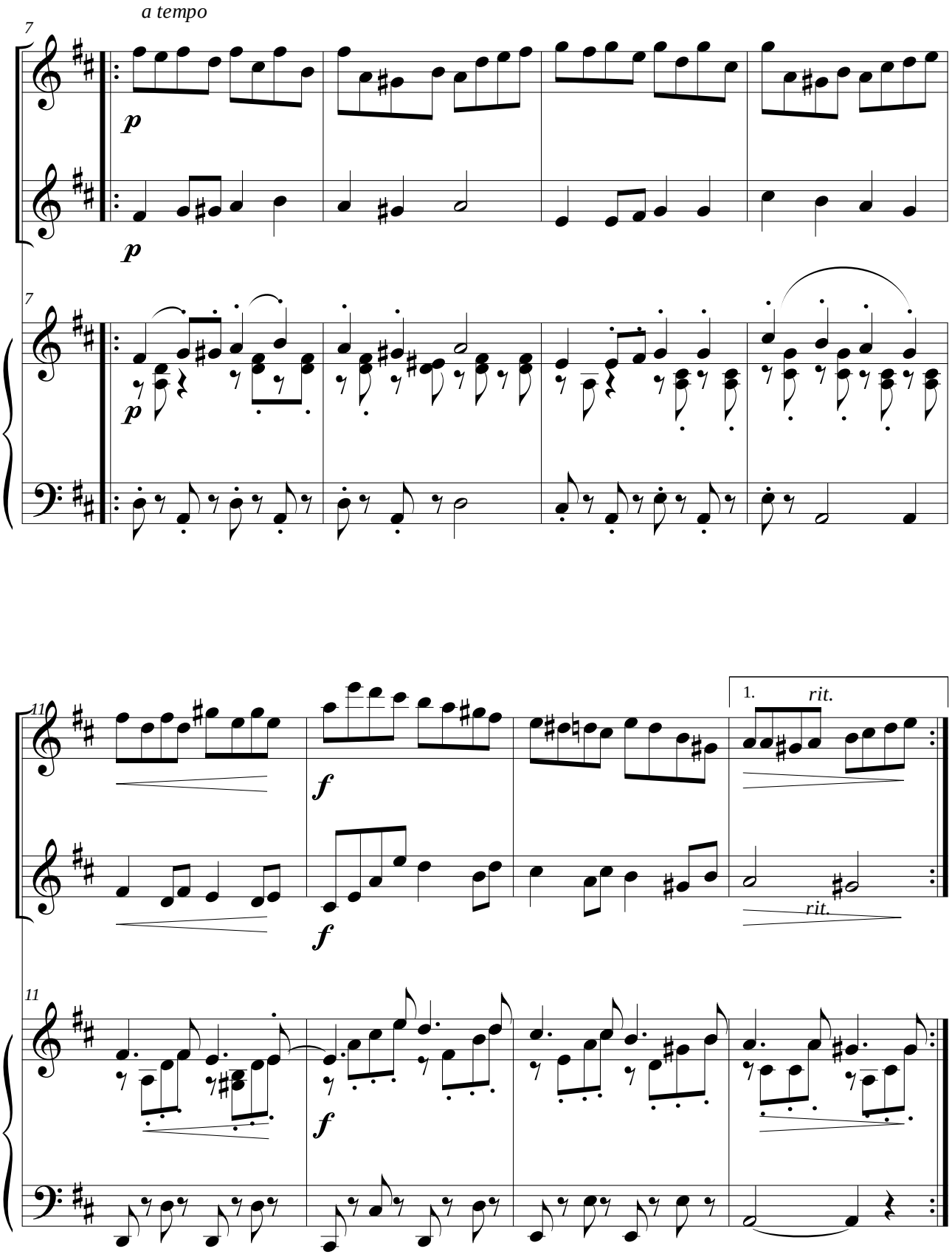
mp

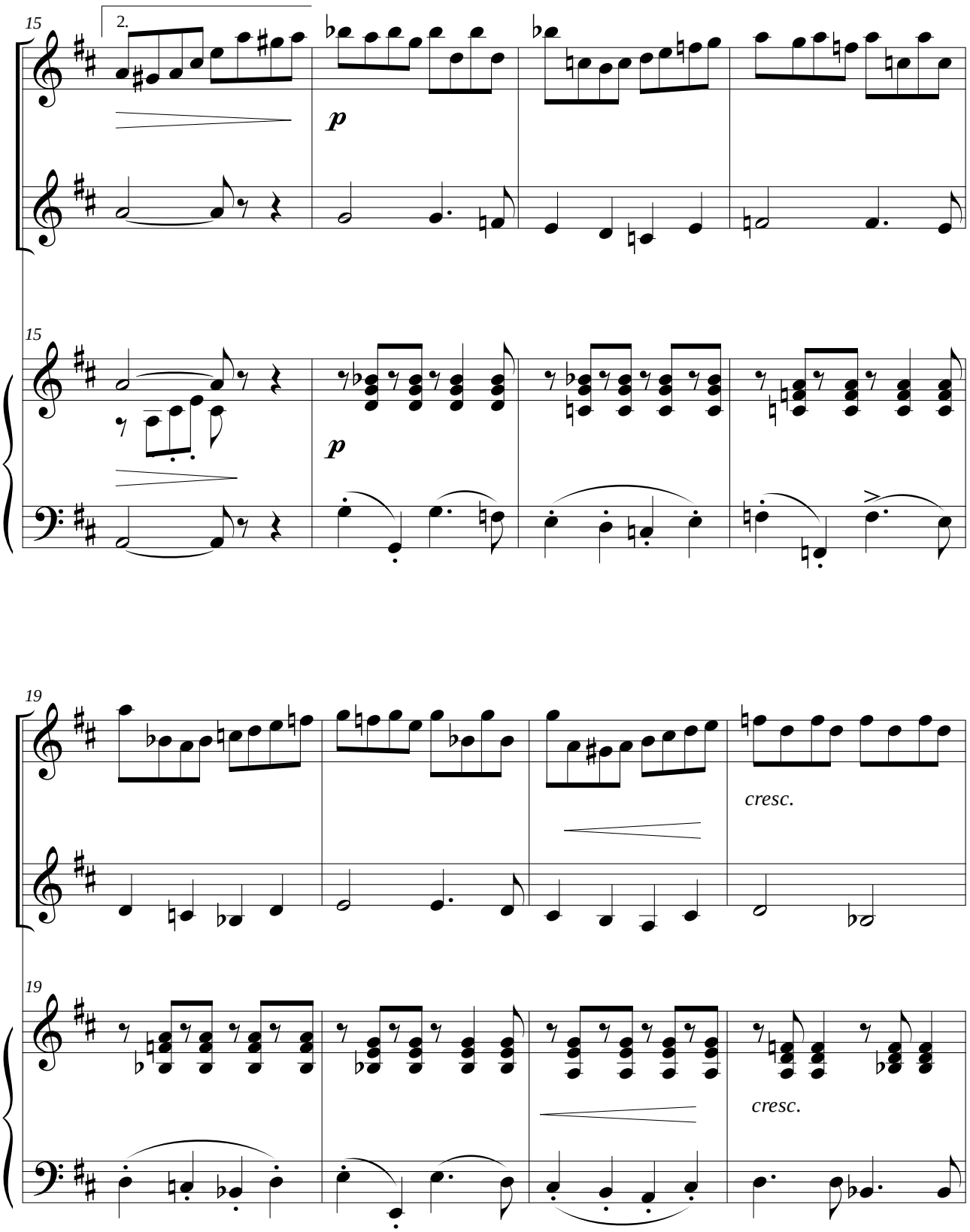
4

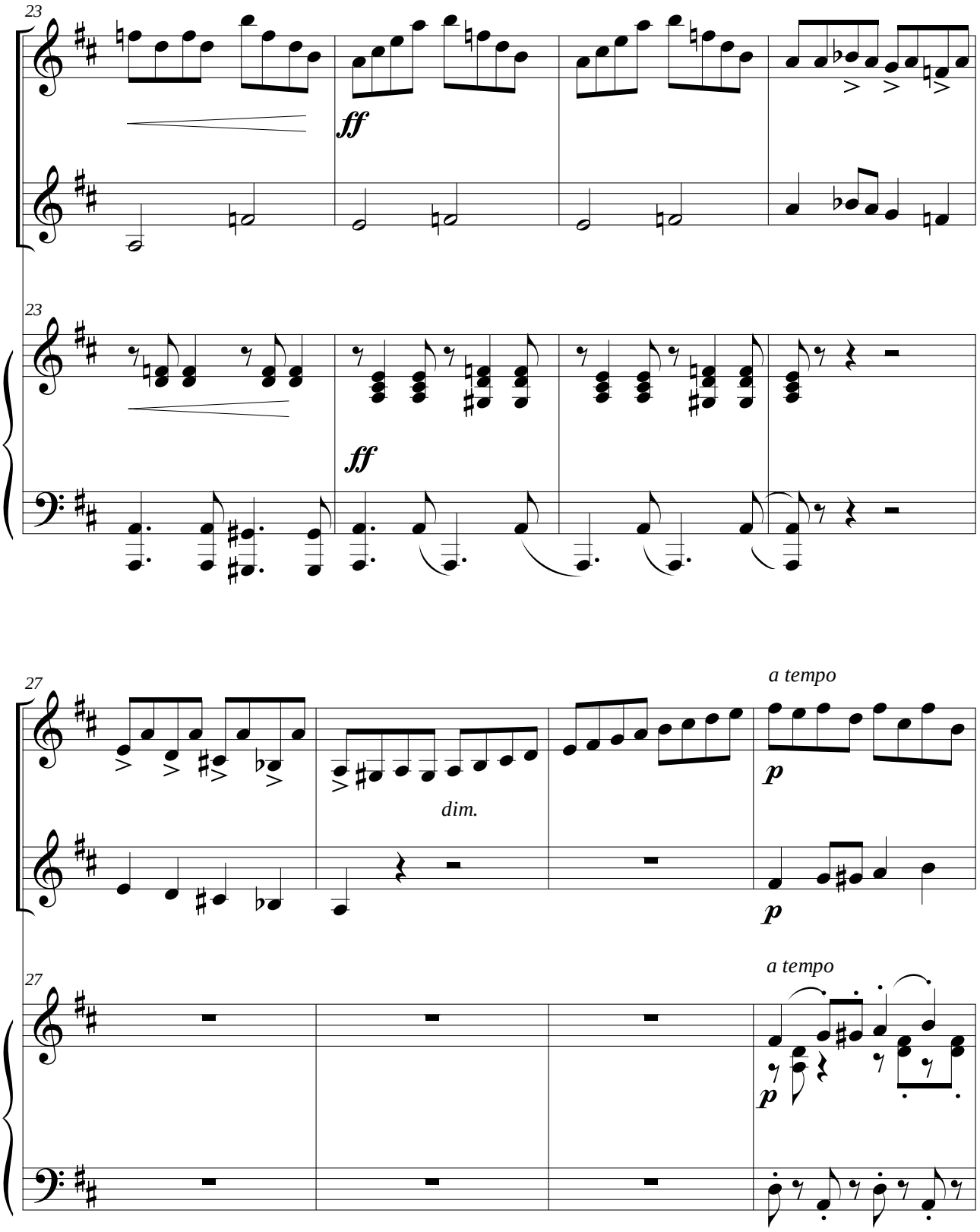
poco rit.

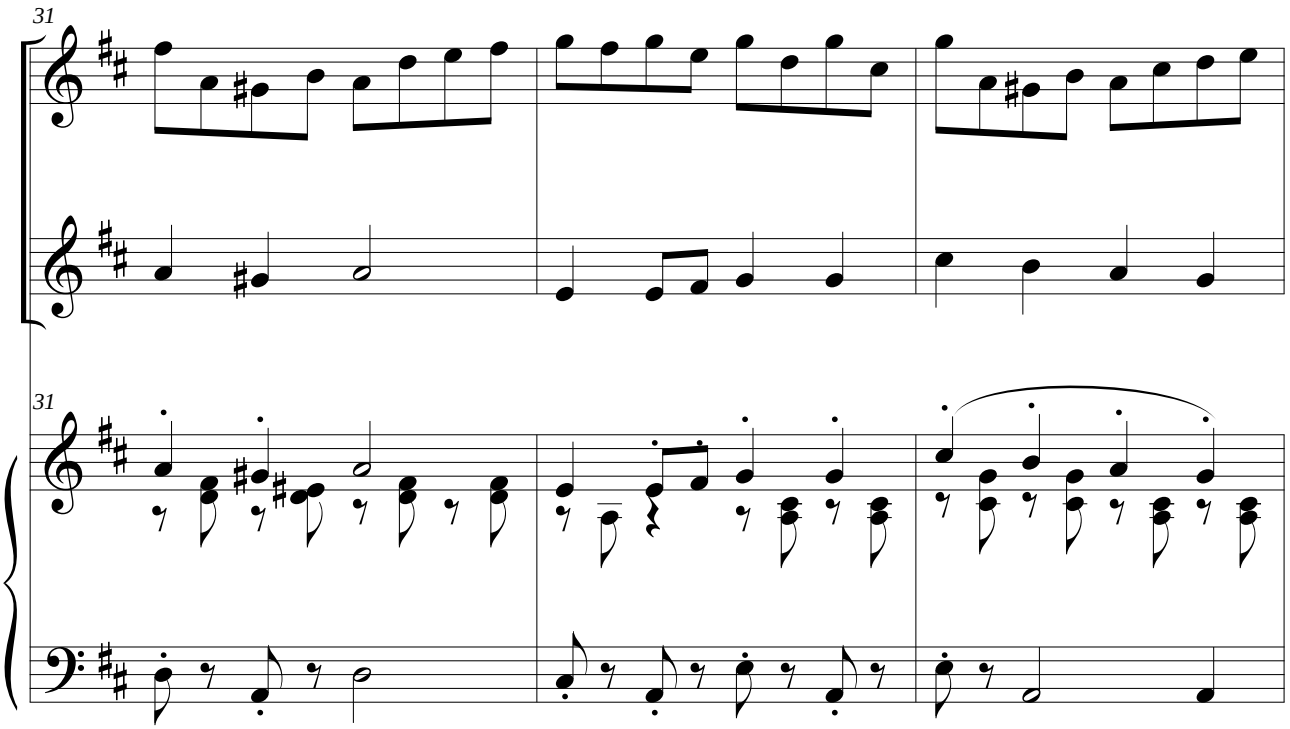
poco rit.

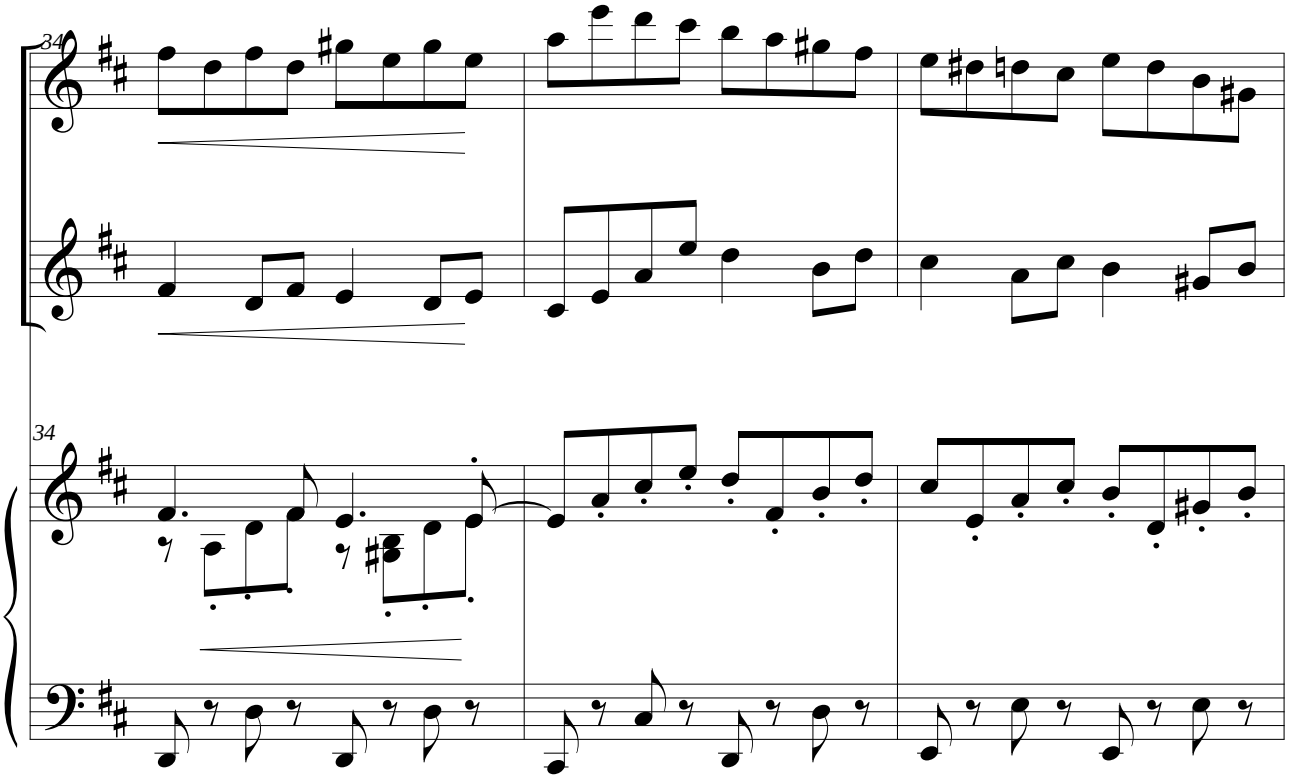
4

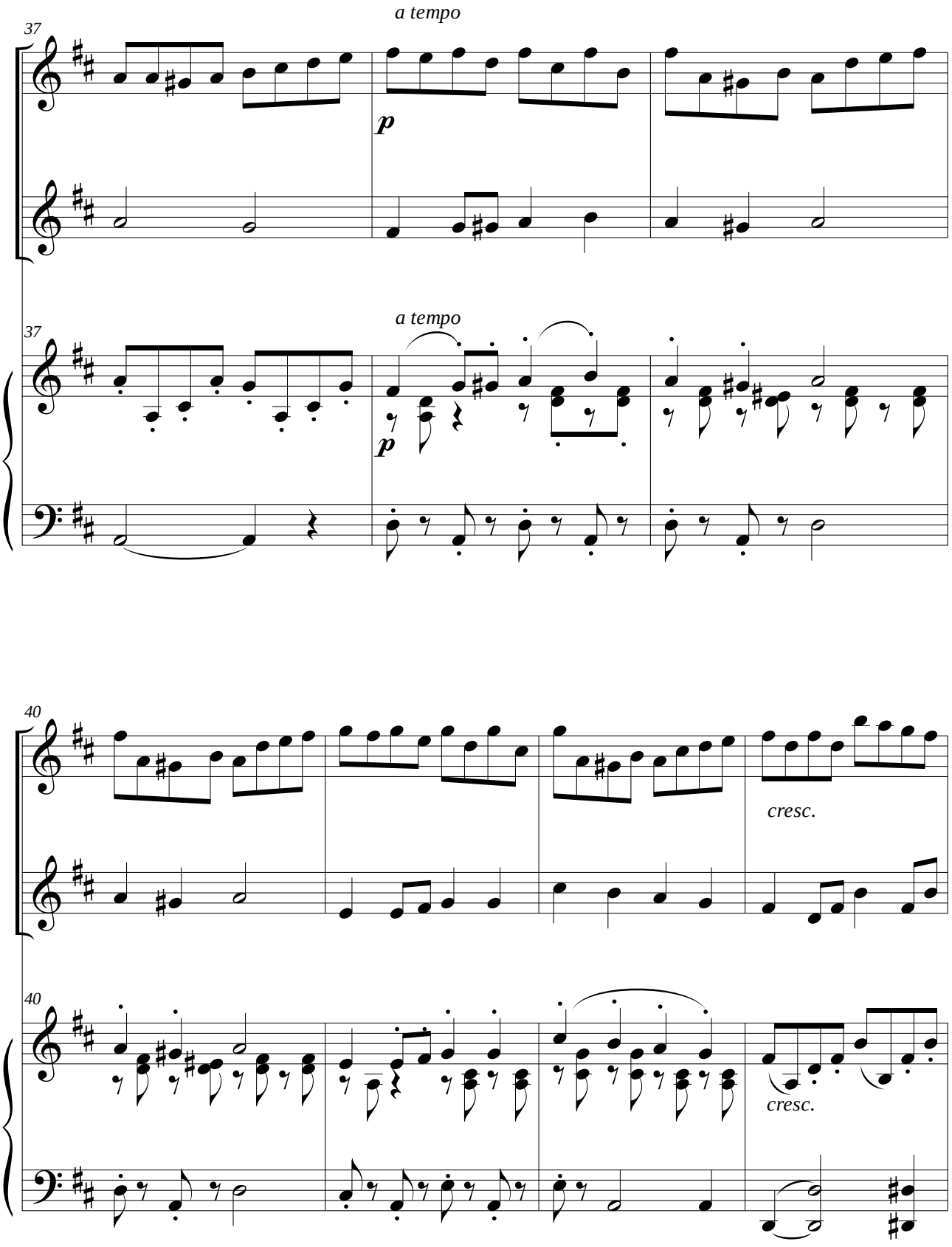

a tempo
7
p
p
7
p
11
f
f
1.
rit.
rit.
11
f

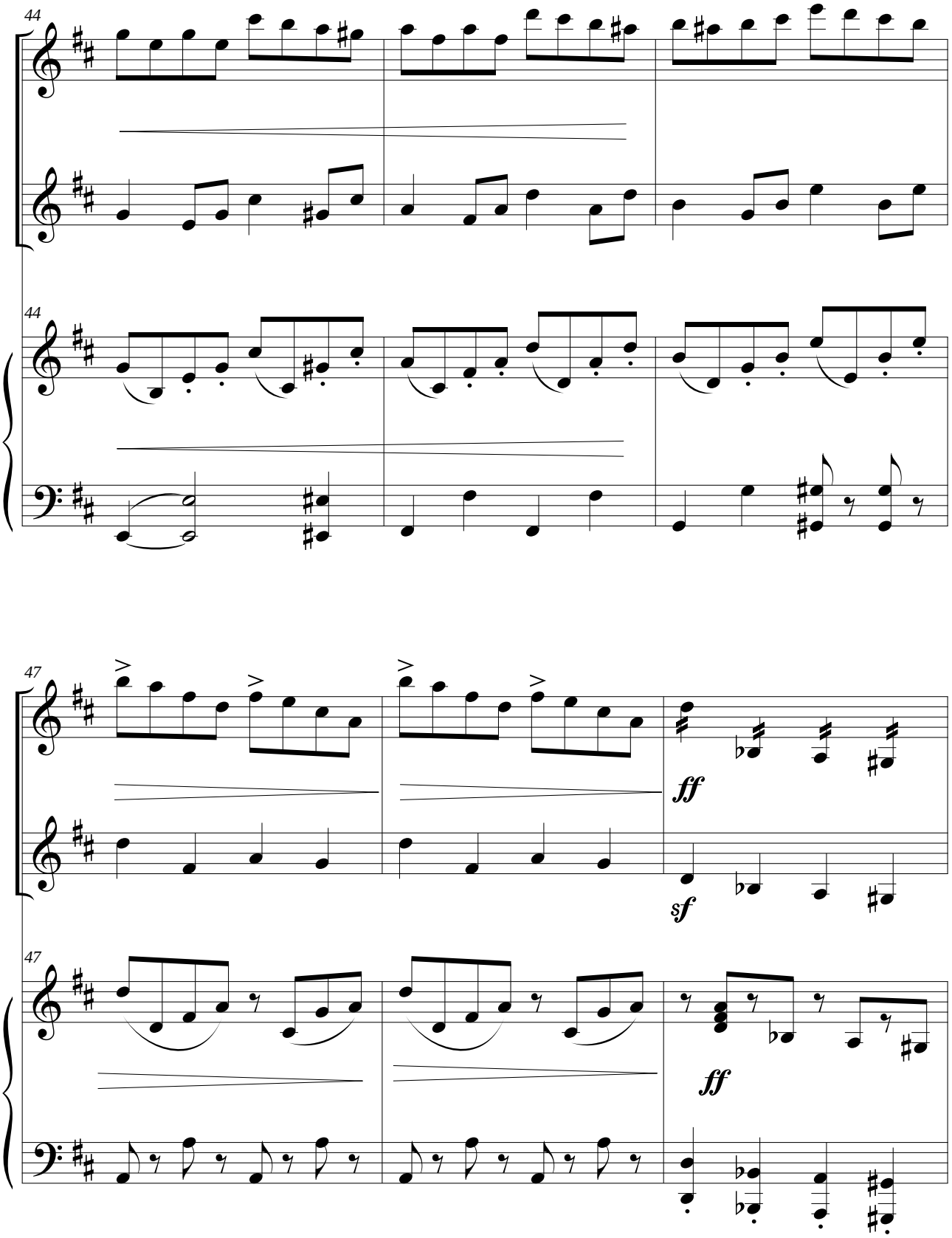

15
2.
p
15
p
19
cresc.
19
cresc.

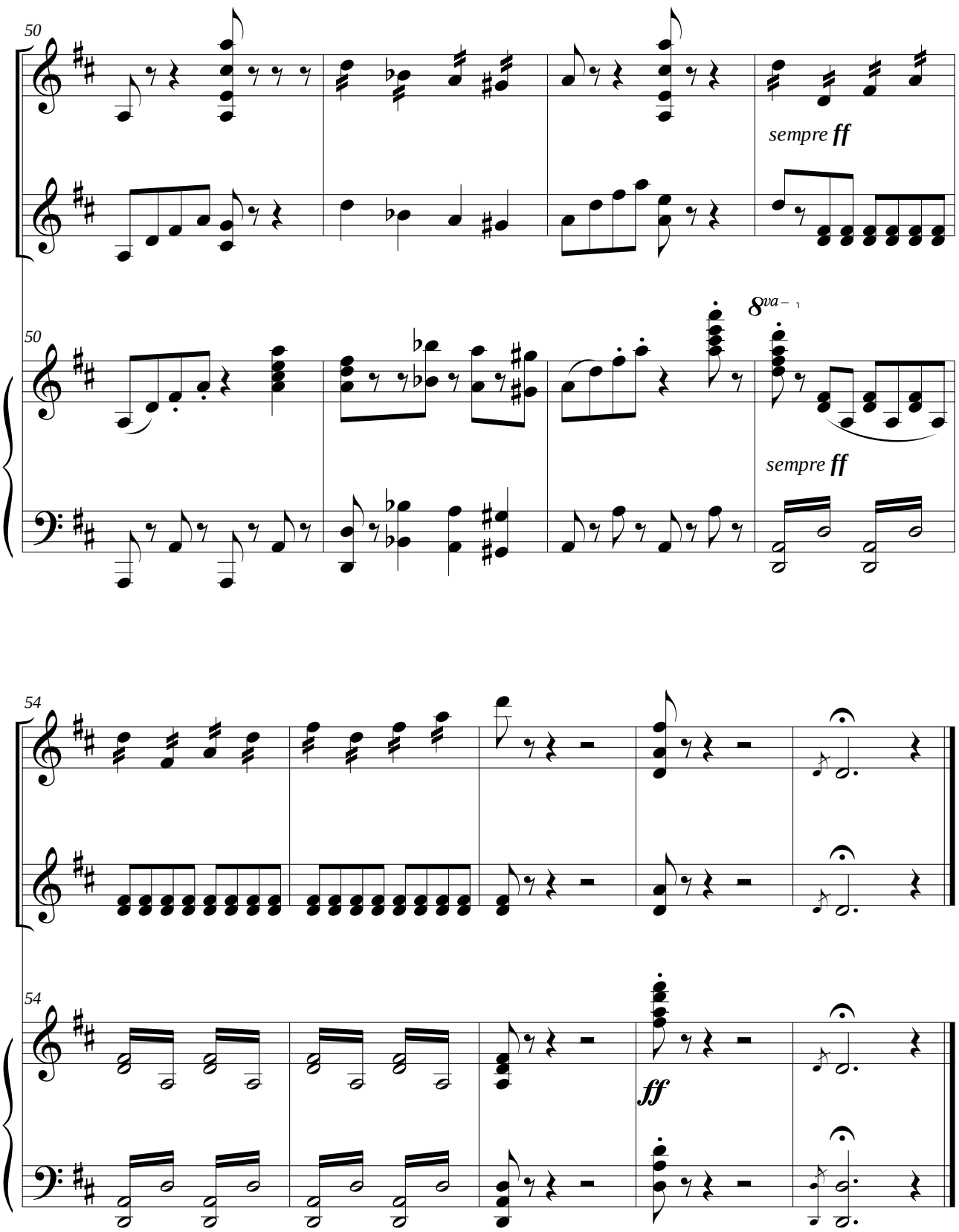

23
ff
23
ff
27
dim.
a tempo
p
p
27
a tempo
p


31
31


34
34


a tempo
37
p
a tempo
37
p
40
cresc.
40
cresc.


44
44
47
47
ff
sf
ff


50
sempre ff
8va
50
sempre ff
54
54
ff

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксельруд И. Э. Теоретико-практические основы художественного исполнения на фортепиано: учебно-методическое пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов высших педагогических учебных заведений. Сумы, 1996. 100 с.
2. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. Харьков, 1993. 60 с.
3. Визная И., Геталова О. Акомпанемент. Санкт-Петербург: Композитор, 2009 118 с.
4. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. Москва: Музыка, 1974. С. 111-134.
5. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность* / сост. М. Смирнов. Москва: Музыка, 1988. С. 156-178.
6. Винокур Л. Аккомпанемент как искусство и профессия. Москва: Музыка, 1978. 48 с.
7. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. *Вопросы фортепианного исполнительства*: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Соколов. Москва: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 35-71.
8. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 96 с.
9. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. *Музыкальное исполнительство* / сост., общ. ред. Г. Я. Эдельмана. Москва: Музыка, 1973. Восьмой сб. статей. С. 75-101.
10. Готлиб А. Заметки о чтении с листа. Москва: Сов. музыка, 1958. № 3. С. 104-106.
11. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище. *Методические записки по вопросам музыкального образования*. Москва, 1966. С. 329-346.
12. Жижина М. В. Психолого-педагогические условия и факторы формирования исполнительского внимания музыканта: монография. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2002. 138 с.

13. Економова Е. К. Організація співтворчості: навч. посібник для концертмейстера і співака. Одеса, 2003. 208 с.
14. Инюточкина Н. В. О проблемном содержании педагогического этапа концертмейстера с певцом. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практики освіти*. Вип. 11. Харків, 2003.
15. Инюточкина Н. В. Феномен пианиста-концертмейстера. Харьков, 2010. 67 с.
16. Кирнарская Д. К. и др. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва, 2003. 368 с.
17. Коган Г. О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения Москва: Сов. композитор, 1961. 193 с.
18. Кононенко В. А. Искусство концертмейстерства в профессиональном образовании учителя музыки: автореф. дисс. … канд.. пед. наук: 13.00.08. Москва РАО «Институт художественного образования», 2008. 24 с.
19. Кононенко В.А. Овладение профессией «Концертмейстер» на современном этапе: проблемы и перспективы / под ред. Е. Д. Критской, М. С. Красильниковой. Москва, 2004. С. 200-207.
20. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград, 1961. 79 с.
21. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. Москва, 2002. 192 с.
22. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. *Музыка в школе*. Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2001. №2. С. 38-40.
23. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста - концертмейстера. *Музыка в школе*. Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2001. №4. С. 41-45.
24. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. *Музыка в школе*. Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2001. № 5. С. 67-74.
25. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Ленинград, 1972. 80 с. (Разделы № 2, 3, 5).

26. Молчанова Т. Инвариантность параметров совместного исполнения пианиста-концертмейстера и солиста. *ГЭНЖ [Грузинский электронный научный журнал]: Музыковедение и культурология* / гл. ред. М. Кавтарадзе. № 1 (9) [2013. 12.31]. Тбилиси: Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили, 2013. С. 104-108.
27. Молчанова Т. Концертмейстерський клас як предмет навчання студентів-піаністів: існуючі недоліки та методи їх усунення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць / ред. та упор. А. Шаповалова; ред. кол.: Т. Вєркіна та ін. Харків: ХДУМ, 2007. Вип. 20. С. 185-191.
28. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. 2-е вид., доп., перер. Львів: Сполом, 2007. 216 с.
29. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2013. Вип. 19. Т. 1. С. 212-217.
30. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний та методологічний дискурс-аналіз: дис. ... канд. пед. наук: 17.00.03. Львів, 2016.
31. Молчанова Т. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. Смоляка. 2014. № 2. С. 3-9.
32. Молчанова Т. Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста. *Науковий вісник Донбасу*. Луганськ, 2013. № 4 (24).
33. Молчанова Т. Теоретичний курс «Основи концертмейстерської роботи» як важливий предмет навчання студентів фортепіанного факультету / ред.-упор. Л. Ніколаєва. Львів: ЛДМА, 2005. С. 76–79.
34. Молчанова Т. Читання з листа і транспонування як важливі компоненти фахової лабораторії піаніста-концертмейстера. *Молодь і ринок*: щомісячний науково-педагогічний журнал / гол. ред. М. Вачевський; ред. кол.: Н. Скотна та ін. Дрогобич, 2014. № 1 (108). С. 27-32.

35. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача: метод. очерк. Москва, Ленинград: Музгиз, 1951. 304 с.
36. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / пер. с англ. предисловие В. Чачавы. Москва: Радуга, 1987. 429 с.
37. Никитская Е. С. Влияние эстетических взглядов на формирование категорий «исполнительский стиль», «тип исполнителя». *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и учебного процесса*: науч.-метод. сб. Харьков, 1995. Вып. 1. С. 16- 19.
38. Нікітська Є С. Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса*. Харьков, 1995. Вып. 3. С. 33-36.
39. Никитская Е. С. К проблеме работы в классе концертмейстерского мастерства (сцены из опер П. И. Чайковского). Харків: Принт-Дизайн, 2003. С. 144-154.
40. Нікітська Є. С. Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавірів в класі концертмейстерської майстерності. Харків: Принт-Дизайн, 2003. С. 73-87.
41. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе: методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков, 1990. 37 с.
42. Никитская Е. С. Чтение с листа в концертмейстерском классе: методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков, 1990. 28 с.
43. О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. Москва: Музыка, 1974. 160 с.
44. Островская Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Тамбов, 2006. 233 с.
45. Островская Е. Психологтческие основы концертмейстерского искусства. Генезис и эволюция: научно-методический очерк. Саратов: АЛЬФА, 2005. 52 с.
46. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера ХІМ. *Музика.* 1975. № 4. 14 с.
47. Пустовит В. И. Формирование распределенного внимания в процессе профессиональной подготовки учителя музыканта (на материале концертмейстерского класса педвуза): дисс. … канд. пед. наук. Минск, 1981. 188 с.

48. Пустовит В. И. Концертмейстерская подготовка студентов музыкально-педагогического факультета: метод. пособие. Минск: МГПИ, 1985.
49. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль: Богдан, 2001. 105 с.
50. Савари С. Становление аккомпанемента как профессии. *Аккомпанемент как профессия и искусство*. Харьков, 1993. С. 4-24.
51. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции: монография. Одесса: ОКФА, 1996. 204 с.
52. Смирнов М. А. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных музыкантов. *Ребенок за роялем*. Москва, 1981. С. 215-221.
53. Теорія і практика акомпанементу: навчально-методичний посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей / уклад.: І. Г. Стотика, Е. А. Власенко, Я. В. Сопіна, О. В. Стотика; заг. ред. І. Г. Стотики. Мелітополь: МДПУ, 2018. 127 с.
54. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие для студентов пед. ин-тов. Москва: Наука, 2003. 368 с.
55. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 368 с.
56. Чачава В. Искусство концертмейстерства. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 215 с.
57. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. Москва: Музыка, 1996. 206 с.
58. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Ленинград: Музыка, 1972. 48 с.
59. Шендерович Е. М. С певцом на концертной эстраде. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. 250 с.

Міністерство освіти і науки України
Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

НАВЧАЛЬНЕ ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ

КАРТАШОВА Жанна Юріївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ

Підписано 11.07.2023. Формат 60х84/16. Гарнітура «Таймс».
Об’єм даних 8,7 Мб. Обл.-вид. арк. 13,6. Зам. № 1049.

Кам’янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка,
вул. Огієнка, 61, м. Кам’янець-Подільський, 32300.
Свідоцтво серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.

Виготовлено в Кам’янець-Подільському національному
університеті імені Івана Огієнка,
вул. Огієнка, 61, м. Кам’янець-Подільський, 32300.