

МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені
БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО
Навчально-науковий інститут соціально-педагогічної та мистецької освіти

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА АКОМПАНеМЕНТУ

Мелітополь 2018

УДК,781.66(075.8)
ББК85.31я73

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 Стотики І.Г.- Мелітополь: МДПУ, 2018. - .127 с.

У навчально-методичному посібнику висвітлені історичні, теоретичні та методичні аспекти діяльності концертмейстера, надано концепцію освоєння різних видів діяльності концертмейстера з солістами-вокалістами, інструменталістами, естрадними та джазовими вокалістами, хоровими та хореографічними колективами. Посібник призначений для студентів мистецьких спеціальностей вищих педагогічних навчальних закладів, вчителів музичного мистецтва, викладачів та студентів-піаністів навчальних закладів II-IV рівнів акредитації.

Рецензенти:

Мартинюк А.К. -- кандидат мистецтвознавства, професор ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди»

Аліксійчук О.С. - кандидат пед.наук, доцент Кам'янець-Подільського Національного університету ім. І. Огієнка.

Рекомендовано Вченою радою Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького протокол № 14
від 29 травня ” 2018 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	
1.1 Історичні джерела виникнення акомпанементу (<i>Стотика І.Г.</i>)	8
1.2 Зміст концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва (<i>Власенко Е.А.</i>)	25
1.3 Концертмейстерська підготовка майбутнього педагога-музиканта у площині компетентнісного підходу (<i>Власенко Е.А.</i>)	37
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В АНСАМБЛІ З ВИКОНАВЦЯМИ СОЛІСТАМИ	48
2.1 Робота над вокальним акомпанементом (<i>Стотика І.Г.</i>)	49
2.2 Робота над інструментальним акомпанементом (<i>Сопіна Я.В.</i>)	61
2.3 Робота у класі естрадно-джазового вокального виконавства з цифровими інструментами (<i>Стотика О.В.</i>)	69
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО АКОМПАНеМЕНТУ У РОБОТІ З ВИКОНАВСЬКИМИ КОЛЕКТИВАМИ	
3.1 Концертмейстер у хоровому класі (<i>Сопіна Я.В.</i>)	93
3.2 Акомпаніаторська робота у класі хореографії (<i>Власенко Е.А.</i>)	103
ПІСЛЯМОВА	117
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	120

ВСТУП

Проблема підготовки музиканта-концертмейстера - одна з найскладніших у музичній педагогіці. В силу своєї специфічності мистецтво акомпанементу в музично-педагогічній сфері є спільним базовим підґрунтям для всіх виконавських спеціальностей. Концертмейстер потрібен всюди: і в класі для занять за всіма виконавськими спеціальностями (окрім фортепіано), і на концертній естраді, і в хоровому колективі, і на заняттях з хореографії, і на викладацькому поприщі (в класі концертмейстерської підготовки). Без концертмейстера і акомпаніатора не можуть обійтися музичні та загальноосвітні школи, естетичні та творчі дитячі центри, музичні та педагогічні освітні заклади.

Основним завданням педагога в процесі концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є формування вмінь та навичок необхідних для роботи в загальноосвітній школі, в цьому полягає специфічна відмінність дисципліни “Концертмейстерський клас” у вищому закладі педагогічно-мистецької освіти від аналогічної дисципліни, яка вивчається у музичних училищах та консерваторіях. Програма концертмейстерського класу базується, насамперед, на вокально-хоровій музиці, шкільних піснях та дитячий хоровій літературі. Це природно, тому що майбутня діяльність вчителя музичного мистецтва в якості концертмейстера пов’язана з виступами шкільного хору, роботою з солістами та вокальними ансамблями.

Вивчення творів, що виконуються в ансамблі, є важливим фактором професійного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва, формування його музичного тезаурусу. Ефективність навчання забезпечується чіткою системою занять та певною організацією навчального матеріалу, ґрунтується на принципах поєднання різних видів діяльності та індивідуального розвитку особистісних і професійних якостей студентів.

Практика показує, що підвищення рівня професійної підготовки вчителів музичного мистецтва безпосередньо пов’язане з поліпшенням навчально-

виховної роботи в концертмейстерських класах, оскільки структура учбового процесу відображає фактично усі види і сторони повсякденної діяльності шкільного вчителя музичного мистецтва. В зв'язку з цим необхідно підняти рівень викладання цієї музичної дисципліни, активізувати до неї інтерес з боку студентської молоді, розвинути здатність студентів до самовдосконалення та самореалізації, зацікавити їх майбутньою професійною діяльністю, використовуючи оптимальні форми і методи навчання у концертмейстерському класі. Для того, щоб вміти добре акомпанувати, потрібно досконало володіти інструментом. Чим вища піаністична майстерність, тим вища кваліфікація концертмейстера. Але існує хибна думка, що слабкий піаніст не може стати гарним концертмейстером. Навпаки, набагато частіше талановиті піаністичні солісти демонструють повну безпорадність, коли їм доводиться про акомпанувати навіть не дуже складний твір.

Універсальність професійної підготовки майбутніх фахівців потребує оволодіння ними комплексом професійних складників концертмейстерсько-акомпаніаторської роботи теоретичного та практичного змісту:

- 1) володіння основами теорії і методики концертмейстерської роботи в школі;
- 2) освоєння шкільного пісенного матеріалу, вокальних, оперних та інструментальних творів),;
- 3) акомпанування солістам (учням всіх вікових груп), шкільним хорам і ансамблям;
- 4) транспонування акомпанементу у потрібну тональність;
- 5) швидке та якісне читання та акомпанування з листа;
- 6) підбір по слуху мелодій та акомпанементу до них.

Слід зазначити, що курс «Концертмейстерський клас» займає чільне місце серед фахових дисциплін факультетів мистецтв та музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів, які готують спеціалістів кваліфікації «вчитель музичного мистецтва». Він відбиває не лише педагогічну, але передусім акомпаніаторську спрямованість формування і розвитку музично-творчих

навичок, специфіка яких полягає в поєднанні різних музично-виконавських дій. Вивчення названого курсу в умовах вищого навчального закладу передбачає актуалізацію та певну інтеграцію професійних знань і комплексний розвиток спеціальних практичних вмінь та навичок студентів, необхідних для удосконалення музично-педагогічної майстерності.

Вільне володіння фортепіано, читання нот з листа, транспонування, добір і гармонізація музичного матеріалу на слух, розвинуте почуття ансамблю є основою виконавської діяльності вчителя на уроках музичного мистецтва та позакласних заняттях. Подібне розмаїття завдань потребує комплексного підходу до інструментально-ансамблевої підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва і зумовлює її структуру, яка обіймає чотири компоненти:

- а) теоретичний – який реалізується в індивідуальних планах і програмах роботи зі студентами;
- б) практично-методичний, що відповідає рівню спеціальних концертмейстерських вмінь та навичок;
- в) психологічний, котрий відображає специфіку сприйняття і переживання багатоголосного ансамблевого звучання
- г) компетентнісний, котрий сприяє формуванню спеціалізовано-професійних компетенцій (КСП) майбутнього педагога-музикана за його освітнім ступенем («бакалавр», «спеціаліст», «магістр»).

Незважаючи на актуальність та значущість проблеми формування та вдосконалення концертмейстерських умінь та навичок у процесі навчання, вона ще не стала предметом спеціального методологічного опрацювання. У спеціальній літературі висвітлюються окремі питання, пов'язані із загальною підготовкою концертмейстера (Дж. Мур, Л. Живов, М. Крючков, О. Люблінський, Н.Скоробагатько, М. Смирнов, Є.Шендерович), розглядаються проблеми транспонування нотного тексту, підбору по слуху та читання з листа (А. Виноградова, В. Кононенко, О. Кубанцева, Є. Нікітська, О. Островська). Питання про використання прийомів та способів уніфікації та спрощення фортепіанної фактури частково відображені у роботах Є. Шендеровича. але

охоплюють лише вузьке коло матеріалів (оперні клавіри). Окремо слід виділити роботи, присвячені співтворчому процесу спільної діяльності соліста та концертмейстера (Е. Економова, Н. Інютючкіна, О. Попова,). Сказане свідчить про недостатнє методичне забезпечення концертмейстерської підготовки студентів-піаністів, що спонукало авторів до створення навчально-методичного посібника «Теорія і практика акомпанементу», поставивши метою теоретико-методичне розкриття змісту концертмейстерської діяльності та складових концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Коло тем, що розглядаються в посібнику, охоплює різні компоненти концертмейстерської підготовки. Автори ставлять своїм завданням якомога глибше вникнути в зміст і структуру учбового процесу з цієї дисципліни; висвітлити процес роботи акомпаніатора на прикладах різних видів діяльності при роботі з солістами та колективами, проаналізувати специфіку виконання акомпанементу у вокальних і інструментальних творах; приділити увагу аналізу роботи над фортепіанною партією і власне виконавській діяльності, нерідко пов'язаній із взаємоузгодженістю слова і звуку; розглянути процес взаємодії концертмейстера з солістом, зробивши акцент на особливостях поєднання партії соліста з акомпанементом. Це стосується акомпанування як класичних творів, так і популярної музики. Звичайно, не кожен піаніст може однаково рівній мірі добре виконувати і класичні, і естрадні, і народні, і джазові твори, але прагнути до цього повинен кожен. Саме тому в основу даного навчально-методичного посібника покладено концепцію освоєння різних видів діяльності концертмейстера з солістами-вокалістами, інструменталістами, естрадними та джазовими вокалістами, хоровими та хореографічними колективами.

*Авторський колектив: І. Г. Стотика, Е. А. Власенко,
Я. В. Сопіна, О. В. Стотика*

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Історичні джерела виникнення акомпанементу

Мистецтво супроводу на музичних інструментах сягає своїми коренями до найдавніших часів, коли ритмічні удари супроводжували ритуальні танці та пісні первісних народів. Основою виникнення та еволюції акомпанементу науковці вважають:

- по-перше, танцювальне мистецтво - ще у Древньому Китаї (VIII століття до н.е.) танець (у) не обходився без акомпанементу (юе): вміння задавати темп і стійко витримувати його; грати ритмічно, грати чітко та виразно, тобто виконувати всі динамічні градації звучання та агогічні зміни швидкості, витримувати паузи, виділяти сильні долі, володіти музичним репертуаром та бути готовим у будь-який момент акомпанувати різним групам танцівників;

- по-друге, інструментальне мистецтво, оскільки з розвитком інструментального музикування виникла необхідність навчання акомпануванню на музичних інструментах; спочатку основою цього слугували імпровізаторські здібності музиканта, що забезпечувало певну професійну універсальність, а мистецтво акомпанементу розглядалось як своєрідна форма імпровізації, володіти якою був зобов'язаний у XVI-XVII столітті кожен виконавець [3, с. 17];

- по-третє, диригування, що активно розвивалося на початку XIX століття та потребувало інструментального супроводу у роботі над хоровими творами та творами для інструментальних колективів - оркестрів, сплеск активізації діяльності акомпаніаторів того часу сприяв розвитку концертмейстерської майстерності (один з перших російських концертмейстерів М.А.Біхтер - теж був диригентом);

- по-четверте, вокальне мистецтво, що надало благородного відтінку діяльності акомпаніаторів.

Ще в III та IV тисячолітті до н.е. у фараонів Давнього Єгипту серед інших форм музикування існували сольні співи з інструментальним супроводом. У Давній Греції були професійні співаки - аеди та рапсоди, які володіли струнними інструментами – кіфарою, авлосом та лірою. У період Середньовіччя послідовниками аедів та рапсодів стали барди в Англії, скальди – у Скандинавії, билинники – на Русі (найбільш відомий з історії – билинник Боян).

В той же час великого розповсюдження набуло мистецтво подорожуючих артистів-універсалів. Серед них були і прості люди, й знатні лицарі. Представниками народу були бродячі «комедіанти»: у Франції та Англії – жонглери та міністрелі; у Німецьких державах – шпільмани; в Росії – скоморохи, В Україні - лірники та бандуристи. Подорожуючі музиканти лицарського походження – трубадури та трувери у Франції, мінезінгери – у Німеччині. Трувери та мінезінгери не користувалися послугами народних музикантів, проте трубадури тримали у себе міністрелей які акомпанували їм на музичних інструментах. З кінця XIV ст. міністрелями у Франції та Англії почали називати музикантів-професіоналів – їх можна вважати першими професійними акомпаніаторами.

У XVIII ст. з'являється трактат італійського композитора, педагога Вінченцо Манфредіні щодо вимог до акомпаніаторів. А в праці італійця Джозеффо Царліно (1517- 1590) знаходимо безпосередню вказівку акомпаніатору: «Головними виразними засобами, що мусять відповідати сенсу слів у вокальних творах є мелодія, гармонія і ритм. Нехай кожен прагне в міру можливості супроводжувати кожне слово співака так, щоб там, де воно містить різкість, суворість, жорсткість, горе і тому подібне була відповідна гармонія, яка звучала би більш суворо і жорстко, проте не ображала слух. І так само, коли слово виражає скаргу, біль, горе, зітхання або сльози хай і гармонія буде сповнена печалі. Якщо ж слова соліста розповідають про радість та щастя, то й

гармонія, і ритм, і штихи супроводу повинні ці почуття ясно виражати» [75, с.5].

Тобто, турбота про виразне виконання твору, його змістовне наповнення хвилювала музикантів від давніх часів до сьогодення. Вищезгадані праці свідчать про розвиток як інструментарію, так і виконавства. У Європі все більше з'являється приватних та церковних музичних шкіл, процвітає домашнє музикування, проводяться виконавські змагання.

З розвитком гомофонії корінним чином змінюється сутність та значення акомпанементу. До XVII ст. в галузі вокального акомпанементу панували струнні інструменти – арфа, кіфара і лютня. З кінця XVII ст. вони прийняли до своїх лав акомпаніаторів-органістів та клавесиністів, які мали хист до імпровізації (у той час для запису акомпанементу використовувався генерал-бас або цифрований бас). З інтенсивним розвитком оперного жанру, введенням у концерти творів для інструментальних ансамблів з голосом гостро постало питання про майстрів, здатних допомогти вокалістам або інструменталістам у виконанні їх сольного репертуару. Такий фахівець повинен був володіти прийомом гри «з листа», вміти скласти акомпанемент за цифрованим басом або зімпровізувати його, залишаючись психологічно на скромних позиціях «завжди другого». Отже, цілком очевидно, що XVII ст. виконавці на органі та клавесині виконують саме концертмейстерські функції, тому що впливали на партнерів по ансамблю безпосередньо під час виконання.

Великий Франсуа Куперен (1668-1732) у трактаті «Мистецтво гри на клавесині»(1717 р.) вперше розмірковує над ансамблевими проблемами акомпанементу та визначає місце виконавця-аккомпаніатора серед інших музичних професій. Він пише: «Якби мене запитали, в чому б я хотів удосконалюватися - у виконанні п'єс або в акомпанементі? Я відчуваю, що самолюбство змусило б мене віддати перевагу п'єсам акомпанементу. І тут же повинен погодитися, що немає нічого приємнішого, ніж бути хорошим акомпаніатором, що ніщо так не зближує нас з іншими музикантами. Але яка несправедливість! Акомпаніатора хвалять в концерті останнім. Супровід

розглядається в таких випадках тільки як фундамент соліста. Про акомпаніатора майже ніколи не говорять, хоча на ньому лежить уся тяжкість будівлі. Всю увагу, усі оплески аудиторія віддає цілком виконавцеві п'єс. Наважуся сказати, що музика, як література, має багато в чому свою прозу і поезію» [75, с.6]. Разом з тим, Ф. Куперен з жалем говорить, що недосвідченому слухачеві діяльність концертмейстера представляється малозначною, другорядною і змиритися з цим може лише людина скромна, до самозабуття віддана своїй професії.

Близька до Ф. Куперена і точка зору висловлена К. Ф. Е. Бахом: «Акомпаніатор має багато шансів виділитися та привернути до себе увагу розумного слухача тим, що граючи спокійно викаже твердість і благородну простоту виконавця, на затінюючи блиску соліста. Ніщо не промине повз увагу слухача - в його душі мелодія і гармонія завжди нерозривні. А в той час, коли соліст мовчить, акомпаніатор дає волю власному темпераменту, якщо того вимагають обставини і характер твору» [75, с.7].

Для тих, хто вивчає мистецтво акомпанементу буде цікавою порада К. Ф. Е. Баха: «Щоб навчитися хорошему виконанню, потрібно слухати хороших музикантів. У співаків вчимося подумки співати. Прослухавши ж спів, дуже корисно для правильного виконання фрази проспівати її собі самому. Цим навчишся більше, ніж студіюючи різні книги і міркування». І далі: «Чуйно акомпанувати означає йти назустріч деяким вільностям, які допускають інший раз виконавці головної партії. Останні мають звичай при прикрасах або варіюванні мелодії відступати від авторського тексту без особливої на те необхідності. Це може мати місце навіть у найкультурнішого виконавця, якщо він знає, що його партнером є здібний акомпаніатор і тому він може віддатися настрою з більшою свободою.» [3, 40-41].

Трактат Ф.Е.Баха «Досвід викладу правильного способу гри на клавикорді» [3, с. 40-55], де друга частина присвячена акомпанементу і вільній фантазії є першим прикладом методичної літератури про концертмейстерство. Не обмежуючись підкресленням малозначної для слухача ролі піаніста в

ансамблі, він говорить про те, що «хороший акомпанемент поживає виконання супроводу, твір оживає, при бідному - навіть найкращий виконавець втрачає дуже багато, всі його наміри абсолютно спотворюються, а найголовніше, що сам він вибивається з артистичного стану, в якому знаходився. Словом, щоб акомпанувати чуйно, потрібна справжня музична душа, хороша голова і доброзичливість» [32, с.70-71]. Головним висновком автора є постулат, що далеко не кожен хороший піаніст може бути хорошим концертмейстером. Звідси витікає, що музикант, окрім виконавських навичок повинен мати особливі якості, які є специфічними рисами та психологічними особливостями його особистості.

Трактат Ф.Е.Баха має особливе значення, оскільки аж до ХХ століття ніхто з музикантів-піаністів, педагогів, методистів, що майстерно володіють ансамблевим виконанням - не написав спеціальної праці на цю тему, обмежуючись лише окремими зауваженнями.

У XVII-XVIII ст. широко розвивається жанр камерної музики. Раніше цей термін слугував для визначення світської музики на відміну від церковної. Спочатку камерна музика призначалася для домашнього музикування (*camera* - кімната), але з ХІХ ст. вона «виходить» на сцену концертних залів. У сучасному розумінні камерна музика – це вокальна або інструментальна музика, яка написана для соліста або невеликого ансамблю.

Окрім професійної необхідності суттєву роль у розвитку мистецтва акомпанементу відігравав і естетичний інтерес до ансамблевого виконавства. Якщо створенням музики за замовленням поважних осіб, виконанням обов'язків керівника оркестру, капельмейстера або капельдинера (Й.Гайдн), композитор забезпечував себе та свою родину, та граючи у вільний час в ансамблі з близькими друзями, він задовольняв потреби в музичному спілкуванні (В.Моцарт). Так у творчості віденських класиків можна зустріти багато перекладень фортепіанних сонат для виконання у ансамблі зі скрипкою, що було обумовлено з одного боку - названими вище причинами, з іншого - метою популяризації власних творів.

Зазначимо, що в той час більшість ансамблів склалися спонтанно для одного виконання будь-якої програми. Соліст і акомпаніатор якщо й були знайомі, то до сумісного виступу програму не обговорювали і, зазвичай, не репетирували. Така легковажна, з позиції сьогоденних ансамблевих відносин, практика сумісного музикування зберігалася багато десятиліть. Звернемося до спогадів сучасника Ф.Шуберта, які підтверджують, що соліст Імператорського театру І.-М.Фогль отримував нотний текст пісень з рук автора перед виходом до публіки і відомий випадок з прем'єрою скрипичної сонати В.Моцарта, коли він у коловороті справ зафіксував лише партію скрипки, а свою зімпровізував вже у ході концерту.

У Росії теж йшов інтенсивний процес становлення професії акомпаніатора. С.Саварі, у своєму дослідженні, вказує, що вирішальним стало XVIII ст., коли через відкрите Петром I вікном в Європу, пішла інформація про досягнення музичного мистецтва. В обидві столиці, Петербург та Москву, їхали балетні групи зі своїми оркестрами, проходили вистави італійських колективів та солістів. Почали завозити клавішні інструменти, в тому числі і новітні фортепіано [68].

У 1760 році при російському дворі служили відомий італійський композитор, виконавець та педагог Вінченцо Манфредіні та німецький педагог Георг Симон Лелейн. Саме Лелейн у 1773 році видав книгу «Клавірна школа», в якій любителі музики змогли знайти методу для навчання гри на клавішних інструментах, зокрема, поради щодо виконання акомпанементу за цифрованим басом, про синхронність звучання партій в ансамблі та про динамічний баланс між партією соліста та супроводом. У 1805 році в авторизованому перекладі студента Московського Університету С.Дегтярьова був виданий «Трактат про акомпанемент» Манфредіні.

Одним з перших професійних концертмейстерів на теренах Росії вважається І.Фомін (1761-1800). Талановитий композитор, один з авторів російської опери, він у 1796 році отримує спеціально затверджену дирекцією імператорських театрів посаду «репетитора», до функцій якого входило

«вивчення з акторами та актрисами нових оперних партій і проходження старих, також, що потрібно буде змінювати в музиці...також у випадку та необхідності акомпанувати в оркестрі французькі й італійські опери». З цієї цитати зрозуміло, що Фомін одночасно виконував і педагогічну роботу з солістами, а це у сучасному розумінні і є саме концертмейстерська діяльність.

Яскравий слід у галузі камерно-вокального виконавства залишив Д. Кашин (1773-1844). Піаніст і композитор популярних пісень, збирач російського фольклору він, як і Фомін, працював другим концертмейстером оперного театру у Москві. Вся його діяльність проходила у тісному співробітництві з актрисою Є.Сандуновою. Їх творча співпраця була цікава тим, що сприяла появленню нових, суто національних якостей камерно-вокального виконавства, які формували смаки наступних поколінь російських музикантів. Це відбилося у виконавській та педагогічній діяльності М.Глінки та О.Даргомижського. Глінка настільки любив акомпанувати, що, за свідченням сучасників «буквально оживав, добираючись до фортепіано», співав сам та акомпанував усім, хто хотів виконати романс або арію. Відома також інтенсивна концертна діяльність видатних композиторів М.Балакірева та М.Мусоргського, які гастролювали по всій Росії у якості акомпаніаторів. С.Гулак-Артемівський був солістом Імператорської опери у Петербурзі, вокально міркував М.Лисенко, який обробив для співу з фортепіано велику кількість народних українських мелодій. Закоханість у людський голос та художня ідея створили особливий стиль фортепіанного виконавства, відомого у світі як російський піанізм, який базується на вокальному інтонуванні, тонкий та проникливий.

Першим педагогом, який почав прищеплювати навички вокального інтонування студентам-піаністам був А.Г.Рубінштейн. Працюючи у першій російській консерваторії в класі фортепіанної гри та камерного ансамблю, він спонукав учнів проспівувати вокальні твори та через внутрішнє слухання вокально-мовного інтонування удосконалював їх піанізм. «Наш Антон мудрить – записала в студентка Логінова,- наказав до завтра співати романси Шумана і

Аляб'єва. С. почала співати тільки наспів без слів, ми закрили обличчя, щоб не сміятися. Він велів співати зі словами. С. плуталась. Антон сказав: «Піаністи не вміють грати зі словами, а треба немовби зі словами». Вимоги А.Рубінштейна співати романси під власний супровід сприяла формуванню вміння акомпанувати виконавцям вокальних творів.

Наприкінці XVIII і особливо у XIX ст. інтенсивно розвивався романс, який став основним жанром вокальної камерної музики. Романс – це сольний вокальний твір з обов'язковим інструментальним супроводом – відрізняється від пісні тендітністю вираження почуттів, використанням більш складними засобами музичної виразності. Хоча вокальна мелодія зберігає свою головну роль, партія акомпанементу вже не обмежується простим супроводом голосу, вона є невід'ємною частиною художньо-образного змісту, а подекуди й доповнює, розвиває його, тим самим стає за значенням рівноправною з вокальною партією.

Чіткої межі між піснею та романсом немає. Багато композиторів називали свої романси піснями. В найкращих з них можна помітити зв'язок з народнопісенною творчістю. Видами цього жанру є елегія, балада, ліричний або драматичний монолог, сатиричні пісні. Першим зразком пісні-романсу є вокальний цикл Л.Бетховена «До далекої коханої». Особливого розвитку жанр пісні-романсу набув у творчості композиторів - романтиків XIX – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Ліста. В той же час у Росії створювали свої романси і пісні А. Аляб'єв, В.Варламов, Л.Гурильов, а М.Глінка та О.Даргомижський вважаються першими класиками російського романсу. Їх творчість привела згодом до романсів М.Мусоргського та П.Чайковського. У другій половині XIX - на початку XX ст. до класиків романсу додалися нові імена: О.Бородін, М.Римський-Корсаков, С.Рахманінов, М.Метнер, Е.Гріг, І.Брамс, К. Дебюсі, М. Равель, А.Шонберг. Продовжувачами кращих класичних традицій класики є Р.Глієр, І. Іполітов-Іванов, М. Мясковський, Ан.Александров, Ю. Шапорін.

Ще на початку XIX ст. композитори збагачують жанр романсу шляхом об'єднання його в цикли, що дозволяє зіставити декілька контрастних образів, надати їм широкого розвитку, чого не можна зробити у межах одного романсу або пісні. Прикладами вокальних циклів, окрім згаданого циклу Бетховена, є «Прекрасна мельничиха» та «Зимовий шлях» Шуберта, «Любов поета» Шумана, «Дитяча», «Пісні та танці смерті» Мусоргського та інші.

У XIX столітті в силу об'єктивних історичних передумав продовжує вдосконалюватися виконавський компонент концертмейстерства. Суспільний розвиток того часу привів до демократизації усіх форм музичного мистецтва, що відбилося у практиці платних концертів з доступними за ціною квитками для представників середнього класу. Гастрольна діяльність співаків, інструменталістів-віртуозів зажадала появи піаністів, котрі володіють мистецтвом гри в ансамблі, здатних швидко засвоїти великий об'єм нотного тексту. На цьому етапі вже виразно проявляється різниця між професійним психотипом соліста (піаніста, вокаліста, інструменталіста) і акомпаніатора, на основі чого можна говорити про специфічні риси вдачі, що відповідають кожному з цих видів діяльності. Характерною фігурою того часу був уже не композитор-імпровізатор, а композитор-віртуоз, який панував на сцені, підкорюючи слухачів артистизмом, блискучою технікою, ефектним стилем *jeu perle*. У прагненні неподільно володарювати над публікою, соліст не бажав поділяти з будь-ким своє визнання та оплески. Ставлення ж публіки до піаніста, який не лише не прагнув виділитися в ансамблі, а й навпаки, в першу чергу підкреслював чесноти соліста, складалося не в кращий для акомпаніатора бік.

Спеціального навчання цієї професії не існувало ні в стінах консерваторій, ні в широкій практиці приватних музичних уроків. І лише з середини XIX століття, коли концертмейстерство, як окремий вид виконання, оформлюється у самостійну професію, починають відкриватися спеціальні класи для освоєння концертмейстерських навичок. Першою країною, де професійне відношення до мистецтва акомпанементу закріпилось введенням у музичні заклади предметів цього профілю, була Росія.

Музикознавчі дослідження свідчать, що у інструментальній музиці XIX-XX століть акомпанемент починає виконувати нові виразні функції:

- 1) доповнює та договориює невимовлене солістом;
- 2) підкреслює та поглиблює психологічний і драматичний зміст музичного твору;
- 3) створює ілюстративний і зображальний фон.

Тобто з простого супроводу він перетворюється на рівноцінну партію творчого тандему соліста і концертмейстера [23, с. 80].

Як видно із вказаного вище, концертмейстерство як окремий вид виконавства з'явилося у другій половині XIX століття, коли велика кількість романтичної камерно-інструментальної та пісенно-романсової лірики потребувало особливого вміння акомпанувати солісту. Цьому також сприяло розширення кількості концертних залів, оперних театрів, музичних навчальних закладів. Всі названі умови вимагали від концертмейстера різнопланової кваліфікації високого рівня, тобто розвинених умінь: грати з листа, хорові та симфонічні партитури, читати нотний текст у різних ключах, транспонувати фортепіанну партію на різні інтервали тощо. З часом ця універсальність була втрачена, що обумовлювалось більшою диференціацією всіх музичних спеціальностей, ускладненням і збільшенням кількості музичних творів, написаних в кожній із них. Концертмейстери також стали спеціалізуватися для роботи з окремими виконавцями.

Подальший розвиток акомпанементу пов'язаний з загальним прогресом в музиці, який проявляється у більш поглибленому змісті, в ускладненні піаністичної фактури, що потребує від акомпаніатора художньої та технічної майстерності не меншої, ніж від солістів-піаністів.

Однією з яскравих фігур у великій когорті музикантів – є Михайло Олександрович Біхтер. У 1912-1917 роках він був диригентом та постачальником вистав у Петроградському театрі музичної драми, працював концертмейстером із Забелою-Врубель, готував концертні програми з Шаляпіним, а у 20-30 роках працював із співачкою В.Духовською. Ось спогади

сучасника про Біхтера-концертмейстера: «Силою свого проникнення в глибину твору, в його стиль и сутність Біхтер перш за все виявляв природу його поетичних настроїв. Вірячи в силу впливу слова на композитора, він поряд з мелодією висував і слово. Таким чином, він вичитував і доносив до виконавця не тільки вокальний рядок, але й весь його підтекст – обов’язково «двоєдиний»: музичний и словесний. Він завжди знаходив немов би йому одному зрозумілий зміст, або ним самим усвідомлену ідею». З 1934 року Біхтер починає педагогічну роботу – викладає камерний спів у Ленінградській консерваторії. Він один з перших професійних концертмейстерів сформулював тези про завдання професійного акомпаніатора. Ось деякі з них:

- звук - є певним матеріалом для вираження живих почуттів;
- виконавець володіє свободою, необхідною для передачі живої музики, тієї свободою, яка не може бути написана в нотах, де композитор виражає своє хвилювання, яке розкріпачується виконавцями;
- потрібно уникати трафаретності мислення. Не допускати бухгалтерії, нотні знаки не є душею музики. Коли сідаєш до роялю – знову твориться твір;
- співи видатних співаків розвиває смак та закладає основу вокальних вимог. Відмінний співак з добре поставленим голосом як маяк вказує вірний шлях та підтримує дух у боротьбі за добрий спів;
- виконуючи твір, слід прагнути до виразності, до створення характерів, живого уявлення про мистецтво.

А ось думки Біхтера про музичний ритм, який називають «душею музики»: «Звернусь до Леопольда Семеновича Ауера. До особливостей його обдарування належала здатність роботи швидкі темпи стійкими та спокійними. Пафос його ритму заключався не в тому, щоб «РАЗ» був помітним, а в тому, щоб цей «РАЗ» був необхідним. Я пам’ятаю його живий, енергійний ритм, ясну мелодичну структуру, любовь до виконуваної музики» [цит. за 10, с.78].

Як практик та педагог Біхтер радить усім, хто бажає бути гарним акомпаніатором, акомпанувати всім за будь-яку можливість; розвивати себе розумово, естетично та морально; розвивати цікавість до читання, до

мистецтва, до роздумів; бути дисциплінованим, обов'язковим та пунктуальним. Важливо оволодіти всіма тонкощами фортепіанної техніки і використовувати «скупу» педаль.

Фортепіанна музика, розвиваючись, здійснювала вплив на форму та зміст фортепіанного акомпанементу, який у багатьох романсах за глибиною художнього образу та піаністичної складності викладення не поступався багатьом сольним фортепіанним творам. З іншого боку, високо розвинутий фортепіанний акомпанемент став впливати на фортепіанну творчість композиторів. Наприклад, «ключі» до фортепіанних п'єс Рахманінова часом криються в його попередніх романсних опусах: до музичних моментів ор.16 – у романсах ор.14, до прелюдій ор.39 – у «шести віршах» ор.38. Складність сучасного акомпанементу стала вимагати і від виконавців-аккомпаніаторів майстерності, можливо, дещо відмінної від сольної гри деякими специфічними рисами, але не менш високої, ніж у піаністів-солістів.

Отже, в результаті багатовікового розвитку акомпанемент з примітивної ритмічної підтримки голосу до складної за своїм ідейно-емоційним змістом та технічним засобом викладання музики, що ставить його поряд із сольними фортепіанними творами. Специфіка акомпанування полягає в тому, що аккомпаніатор підкорює свою гру художнім завданням і смаку партнера-соліста, або виконавського колективу. Шкала звучання фортепіанної партії, певні ритмічні моменти, виразність штрихів, педалі - все повинно бути приведено у відповідність з реальним виконанням соліста.

За переконанням Є Шендеровича, осмислення особливостей концертмейстерського мистецтва почалось лише у XX столітті, з'явилися праці Дж. Мура, Л. Живо́ва, М. Крючкова, О. Люблінського, М. Смирнова, О. Обухової, Н. Скоробогатько та інших.

Однією з перших спроб методичного забезпечення підготовки концертмейстерів була робота М.Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» (32). 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 [32, с.9].

Важливим внеском у методологію концертмейстерської діяльності є науковий доробок О.Люблінського і, зокрема, його книга «Теория и практика аккомпанемента» (38), 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.Шендеровичу, котрий досконало володів тонкощами професії, у своїх роботах («В концертмейстерском классе: Размышления педагога» (1996), «С певцом на концертной эстраде» (1997)) вдається наблизитися до цілісного відображення основних проблем концертмейстерства. Розглядаючи рівноправність позицій піаніста та соліста (вокаліста чи інструменталіста) в ансамблі, Є.Шендерович розкриває зміст діяльності концертмейстера через призму психологічних якостей особистості, підкреслюючи важливість швидкої реакції, мобільності музичного мислення, толерантність та комунікабельність у спілкування, здатність бути «музичним лоцманом» [75, с. 5]. Вперше на сторінках спеціальної літератури було висвітлено проблему стосунків концертмейстера і педагога. Слід зазначити, що відмічаючи важливість вищезначених якостей та здібностей, автор не конкретизує чи є вони вродженими, чи виховуються та розвиваються і яким чином.

Взаємодія в ансамблі є також основним стрижнем книги «Певец и аккомпаниатор» видатного представника концертмейстерського мистецтва - англійського піаніста Джеральда Мура. На сторінках цієї книги немає рекомендацій щодо вдосконалення навичок читання з листа або транспонування. Це психологічні аспекти діяльності концертмейстера. Виконавські та педагогічні завдання розглядаються крізь призму виконавської

взаємодії, що перетворює їх на завдання художньо-психологічні. Дж. Мур також зосередив увагу на тому, що не тільки більшість слухачів, але й самі солісти часто недооцінюють роль концертмейстера. В книзі він наводить вислів журналіста Гарольда Крекстона про те, що «коли все сказано і зроблено, найбільше виявлення вдячності від співака, на яке може розраховувати акомпаніатор - це слова: “Ви добре грали сьогодні, я навіть не відчув вашої присутності”» [44, с. 82].

Книга М.Крючкова має корисні вказівки щодо практичних виконавських аспектів, розвитку спеціальних навичок (читання з листа, транспонування, робота зі співаками). Психологічні аспекти виділяються автором поспішно, але без їх детального вивчення та систематизації. Осливо цінними вбачаються практичні поради акомпаніаторам, котрі торкаються питань етики, розвитку загальної культури, музичного кругозору та психологічної адаптивності [32].

Психологічний підтекст характеризує навчальний посібник Е.Кубанцевої «Концертмейстерский класс» (2002). Відповідно до концепції гармонійного розвитку професійних навичок, посібник включає питання музичного сприйняття та розвитку емоційно-вольових якостей. Доцільно зауважити, що у названому посібнику концертмейстер представлений саме як партнер співака, а специфіка діяльності в інструментальному ансамблі із студентами чи школярами не знаходиться в колі уваги автора.

У методичному доробку 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 [31, с. 125].

Окрім високої виконавської майстерності піаніста, концертмейстер з часом набуває унікальний набір психологічних рис та пристосувань, розвиває комунікативність, творчу волю, володіє політикою компромісів. Це спеціаліст-інтелектуал, який розбирається у специфічних питаннях виконавського

мистецтва на всіх, без винятку, інструментах; знає їх можливості, репертуар, вміє на фортепіано імітувати звучання хорових партитур, розучувати партії з групами хору, імпровізувати, акомпанувати танцям. Важко уявити, щоб перелічені знання та якості мали артисти оркестрів, хору або балету.

Соліст і піаніст (акомпаніатор) в художньому сенсі є членами єдиного цілісного музичного організму. Більше того, мистецтво концертмейстера доступне далеко не всім піаністам, оскільки вимагає високого рівня музичної майстерності, культури та особливого покликання. Концертмейстерською практикою із задоволенням займалися видатні музиканти – піаністи, композитори, створюючи шедеври акомпаніаторського мистецтва. Назвемо лише деякі з дуетів – піаніст-вокаліст: Ф. Шуберт – І.Фогель, М. Мусоргський-О.Леонова; С. Рахманінов – Ф. Шаляпін; М. Метнер – І. Шварцкопф; К. Ігумнов – І. Козловський; С. Ріхтер – А. Дорліак.

Незважаючи на важливість діяльності концертмейстера, зміст поняття «концертмейстер» у методичній літературі визначається дуже скромно: «піаніст, який розучує партії зі співаками та інструменталістами та акомпанує їм на концертах» [20, с. 338]. В роботах М.Крючкова, О.Кубанцевої, О.Люблинського, Є.Шендеровича акцентується увага на тому, що зміст термінів «концертмейстер» і «акомпаніатор» не тотожні, хоча на практиці і в літературі використовуються і тлумачаться як синоніми, незважаючи на те, що в практичній діяльності перелік обов'язків концертмейстера суттєво відрізняється від такого ж переліку у акомпаніатора:

- діяльність акомпаніатора (від франц. «*akkompagner*» - супроводжувати) передбачає, як правило, лише концертну роботу, котра полягає у супроводі виступу соліста (солістів) на естраді та спрямовується на ритмічну, гармонійну та художньо-образну підтримку; завданням акомпаніатора є досягнення художньої єдності всіх компонентів виконуваного твору. Акомпаніаторська робота – діяльність виконавська (акомпанування солісту під час виступу). Тому акомпаніатор повинен володіти всіма якостями виконавця – артистизмом, естрадною витримкою, окрім того, він повинен вміти транспонувати, читати з

листа, мати швидку реакцію та винахідливість, щоб під час виступу запобігти будь-якій можливості «аварії» з боку соліста;

--діяльність концертмейстера об'єднує педагогічні, психологічні та творчі функції, оскільки має в своєму складі:

а) розучування з виконавцями та солістами їхніх партій, репертуару, вміння контролювати якість їх виконання, розуміти причини та знати шляхи подолання недоліків, що потребує чималих знань з природи та класифікації співочих голосів, інтонування, дихання, дикції тощо;

б) знання виконавської специфіки і можливі причини виникнення основних труднощів (вокальних, інструментальних, ансамблевих);

в) вміння не тільки контролювати виконавця, але й підказати йому вірний шлях та способи подолання певних технічних, смислових та артистичних недоліків;

г) розуміння диригентського жесту, вміння грати під диригентську паличку, сполучати голоси партитури між собою та з акомпанементом. [33, с.68].

Тенденція до синонімії двох термінів спостерігається в роботах піаністів-практиків. Так В.Чачава в передмові до книги Дж.Мура пише, що акомпаніатор є концертмейстер в змістовому сенсі даного слова - він не тільки виконує музичний твір разом з вокалістом, але й працює з солістом на попередніх репетиціях [44, с. 3]. Точка зору Є. Шендеровича щодо змісту термінів «концертмейстер» та «акомпаніатор» відрізняється від твердження В.Чачави, оскільки спрямована на розмежування їх тлумачень. Автор відзначає, що діяльність акомпаніатора передбачає, зазвичай, тільки концертну роботу, тоді як термін «концертмейстер» включає в себе значно більше функцій, що межують з педагогічними:

- розучування зі співаком його вокальної або оперної партії;
- знання вокальних труднощів та причини їх виникнення;
- вміння не тільки контролювати співака, а й підказати вірний шлях до виправлення виконавських недоліків [75, с. 89].

Аналогічні аспекти виділяє К.Виноградов в статті «О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца» [12]. У книзі Заслуженої артистки України Ніни Скоробагатько «Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету» детально висвітлені особливості роботи піаніста в оперній трупі [69].

Сучасна методична література з концертмейстерської проблематики на теренах України збагачена науковим доробком Н.Інюточкіної «Феномен піаніста-концертмейстера» та Є.Нікітської, серед наукових публікацій якої багато присвячені саме історії та проблемам концертмейстерської підготовки та майстерності: «Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні», «Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі», «Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавирів в класі концертмейстерської майстерності» «У дуеті з фортепіано: кафедра концертмейстерської майстерності» та інші.

У підсумку слід виділити наступні твердження:

а) мистецтво акомпанементу як мистецтво супроводу бере свій початок у танцювальному, вокальному та диригентському мистецтві Древнього Китаю, Стародавньої Греції, Індії;

б) як окремий вид виконавства концертмейстерство з'явилося у другій половині XIX століття, як потреба часу, коли велика кількість романтичної камерної та пісенно-романсової лірики потребувала особливого вміння акомпанувати солісту;

в) терміни «акомпаніатор» та «концертмейстер» не синонімами за своєю суттю, оскільки вони повинні використовуватися для визначення різних видів спільної діяльності піаніста та соліста;

г) сучасні реалії концертмейстерської діяльності відображають її важливість та затребуваність, оскільки без музичного супроводу не можливо проводити заняття у навчальних закладах різного рівня та заняття й репетиції у дозвіллевих закладах.

1.2. Складники концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва

Особливістю діяльності концертмейстера є реально існуюча багатовекторність, обумовлена необхідністю вирішення різноманітних творчих завдань, що виникають у процесі музичного виконавства. творчий початок притаманний будь-якій діяльності, але особливого значення він набуває у професіях педагогічно-мистецького профілю, в змісті яких особливе місце займає концертмейстерська підготовка.

Наша точка зору підтверджується дослідженнями В.Кононенка, котрий визначає концертмейстерство як багатofункціональну, багатoproфільну художню діяльність, самостійну професію з позицій вищих функцій мистецтва, що визначають розвиток методологічної культури вчителя в цілому. Метою програми з дисципліни «Концертмейстерський клас» є розвиток навичок акомпанування музичних творів. Але автор наголошує на тому, що в навчальному курсі «Концертмейстерський клас» присутнє корінне протиріччя художньої освіти в цілому - між призначенням і змістом мистецтва і методами його вивчення і викладання, яке конкретизується у протиріччі між суттю «мистецтва концертмейстера» як фундаменту художнього розвитку педагога-музиканта і організацією цього процесу з позицій формування лише професійних знань умінь та навичок [26, с.4-5].

Специфіка роботи концертмейстера з загальноосвітній школі, музичній школі, школі мистецтв та закладах вищої музичної освіти полягає в тому, що йому доводиться співпрацювати з представниками різних художніх спеціальностей, і в цьому сенсі він має бути «універсальним» музикантом, аналогічно тому, як це було в позаминулому XIX столітті.

Ми поділяємо думку В.Кононенка, що діяльність концертмейстера «багатовимірною» саме з педагогічних позицій, оскільки концертмейстер, здійснюючи повсякденну репетиційну роботу одночасно знаходиться в епіцентрі виконавської діяльності (в якості соліста чи ансамбліста).

Системотворчою суттю професії концертмейстера є педагогічна діяльність по вихованню художньо-драматургічного мислення, що робить її базовою основою системи музичного виконання [27, с.205].

Основною художньою метою акомпанування є досягнення загального ансамблю. Хороший ансамбль обумовлюється єдністю художніх намірів обох партнерів - соліста і піаніста - і одночасно розумінням кожним з них своїх функцій у втіленні змісту музичного твору.

До питання досягнення гармонійного ансамблю соліста та концертмейстера звертався О.Люблінський у главі 4 своєї книги «Теория и практика аккомпанемента» (1972), де він пояснює феномен ансамблевої єдності через призму діалектичного протиріччя, оскільки у процесі «живого» виконання виникає проблема протиставлення, співвіднесення та поєднання індивідуальних виконавських трактувань у декількох музикантів, котрі грають в ансамблі. О. Люблінський не дає чіткого пояснення цьому протиріччю, а пояснює, що переходячи у площину психології ансамблевого виконання доводиться зачіпати коло складних питань «специфічно творчих, таких, що не піддаються конкретній обробці та аналізу» [38, с.78].

Позицію О.Люблінського конкретизує у своїх дослідженнях О. Островська, котра зазначає, що багато аспектів концертмейстерського мистецтва у сфері музичного ансамблю не знаходили достатнього відображення в методичній літературі та пояснює феномен виконавського ансамблю з позицій формування єдиного психоемоційного поля (ПЕП), тобто спів-настроювання спільного емоційно-сміслового прочитування музичного тексту [62, с. 37].

Студент-піаніст в процесі концертмейстерської підготовки має оволодіти цілою низкою професійних якостей, а саме:

1) 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.

2) вмінням досягнути образну сутність і форму твору, здатністю образно, натхненно втілити авторський задум у концертному виконанні;

3) вмінням освоювати музичний текст, охоплюючи трьохрядкову та багаторядкову партитуру і відразу диференціюючи нотний текст на суттєве та другорядне;

4) 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.

В цьому контексті особливі вимоги пред'являються до виконавської уваги та її ролі в діяльності концертмейстера. Найбільш детально ці вимоги окреслені в роботах М. Жижині:

- *мобільність* - котра проявляється в умінні вчасно підхопити соліста на концерті або екзамені у випадку, якщо він сплутав чи забув музичний текст і не перестаючи грати довести твір до завершення.

- *швидкість та активність* - що відбиває реакцію концертмейстера на найтонші агогічні нюанси виконання та на імпровізаційні знахідки соліста в процесі концертного виступу;

- *концентрація* – необхідна для утримування уваги на естраді, не видаючи свого емоційного стану мімікою чи жестом, не зупиняючись і не виправляючи своїх помилок (якщо такі трапилися під час виступу);

- *саморегуляція* – вольове управління емоційним станом, переключення уваги на музично-виконавські завдання, особливо виразне виконання акомпанементу, підвищений тонус виконання, що допомагає зняти неконтрольоване хвилювання та нервову напругу соліста [20, с. 54-67].

О Кубанцева розглядає увагу концертмейстера як багатоплощинний феномен професійної майстерності піаніста, оскільки в процесі акомпанування солісту увага розподіляється не тільки між двома власними руками, але й

спрямовується на соліста - головну дійову особу. У виконавській увазі концертмейстера автор виділяє наступні аспекти:

- просторову орієнтацію рук і пальців без зорового контролю (просторова увага);
- акустичний (звуковий) баланс між відповідністю звуковедення інструменту та звуковеденням у соліста (слухова увага);
- контроль за втіленням єдності художнього задуму. (ансамблева увага) [33, с. 87-89].

Таке напруження уваги потребує величезних затрат фізичних, емоційних та душевних сил. Ослаблення уваги до найменшої деталі, до якогось елемента творчості приводить до звукових та текстових огріхів, а то й до руйнації виконавської інтерпретації. удосконалення такої багатоаспектної уваги вимагає від концертмейстера постійної напруги та тренування. Для зменшення навантаження на виконавську увагу концертмейстеру необхідно: а) досконало знати фортепіанну партію, щоб не бути скутим піаністичними складностями; б) вільно слідувати за солістом, відчувати його наміри, уважно реагувати на раптові і випадкові відхилення від заздалегідь наміченого плану виконання і зберігати ансамбль [33, с. 156-187].

Є.Шендерович в книзі «В концертмейстерском классе» стверджує, що очі концертмейстера під час виконання повинні бути прикуті до нотного тексту [75, с. 38]. З цим твердженнями ми дозволимо собі не погодитись – очі піаніста зовсім не повинні бути постійно прикуті до нот. В полі зору концертмейстера обов'язково повинен бути і соліст, оскільки з ним повинен бути постійний зоровий контакт. В цьому випадку концертмейстер ще краще відчуває та розуміє соліста, а соліст, в свою чергу, краще відчуває підтримку піаніста, і моральну також. Добре акомпанувати концертмейстер може лише тоді, коли вся його *увага спрямована на соліста*, коли він повторює «про себе» разом з ним кожен звук, кожне слово, а ще краще – передчуває заздалегідь, що і як буде виконувати партнер.

Необхідність удосконалення ансамблевої майстерності як важливої складової фахової підготовки студентів зумовлює спрямованість роботи на розвиток особистісних якостей і формування спеціальних знань та вмінь, що стає запорукою зростання професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Існує ще одна область виконанні концертмейстера, котра потребує розвиненої уваги. Йдеться про *мелодичний рух басового голосу*. Внаслідок свого низького регістрового положення він, як правило, прихований від свідомого сприйняття концертмейстера (а часто також і виконавця). В той же час, якість звучання басового голосу, ясність його мелодичного руху зумовлює характер і якість загального звучання.

Творча участь концертмейстера особливо яскраво проявляється у виконанні сольних фрагментів акомпанементу, де партія роялю звучить самотійно, - в основному це відбувається у вступі та у кінці твору, а також у єднальних частинах всередині твору. Тут концертмейстер нарівні із солістом бере участь у розвитку музичного змісту твору

Для подальшого викладення змісту розділу важливим, на нашу думку, є звернення до твердження Є.Шендеровича про те, що від майстерності, артистизму та натхнення акомпаніатора залежить творчий стан соліста Автор наголошує, що сучасний піаніст, котрий присвятив себе концертмейстерській діяльності є одночасно і ведучим, і відомим, і педагогом-наставником, і покірним виконавцем волі соліста, а в цілому його «другом і соратником» [75, с. 10].

Концертне виконання – підсумок та кульмінаційний момент усієї виконаної роботи піаніста і соліста над музичним твором. Його провідною метою є спільне із солістом розкриття музично-художнього задуму твору при високій культурі його виконання. Важливим фактором успішної концертної діяльності є вміння створювати контакт з аудиторією Цьому неабияк сприяють професійні якості концертмейстера. При позитивній реакції з боку публіки акомпаніатор зможе безперешкодно втілити свої художні наміри, а це в свою

чергу надасть можливість солісту досягнути потрібної мети. Під час концертних виступів концертмейстер бере на себе роль ведучого і, втілюючи вироблену концепцію, допомагає партнеру, вселяє в нього впевненість, стараючись при цьому не пригнічувати соліста, а зберігати його індивідуальність.

До змісту концертмейстерської підготовки студентів-піаністів на педагогічно-мистецьких факультетах входять наступні розділи:

1. *Освоєння елементів концертмейстерської роботи* – вивчення партії супроводу як рівноцінної частини твору, що сприяє більш повному розкриттю його змісту; освоєння композиційної структури твору, визначення типу фактури акомпанементу; знання специфіки акомпанементу вокальних та інструментальних творів, особливостей поетичного тексту, осмислення зв'язку слова і звуку.

2. *Акомпанування солісту і концертмейстерська робота з ним* – включає розгляд типових форм акомпанементу, що сприяє спрямуванню уваги виконавця на важливі моменти: а) змістовність різних фактур та їх змін; б) роль крокової основи у супроводі, особливо в танцювальних формах; в) процес виникнення мелосу в русі гармонічної опори.

Ці загальні завдання слід доповнити розглядом основних виразних засобів, котрі найяскравіше ілюструють принцип конкретизації музичного змісту у виконанні, а саме: артикуляції, агогіки і динаміки. В цьому розділі виокремлені необхідні музично-виконавські вміння та навички акомпанементу;

а) вміння спів-відповідати динаміці мелодії соло, виконувати агогічні відтінки, впевнено тримати партнера в потрібному темпі, утримувати ритмічну пульсацію;

б) вміння поєднувати виконання акомпанементу з одночасним підспівуванням вокальної партії, формування виконавського вміння акомпанувати солісту-партнеру, вивчення творів композиторів різних стилів, епох.

3. Вивчення творів шкільного репертуару і спів під власний акомпанемент. Навчання співу під власний акомпанемент відбувається в процесі вивчення пісень шкільного репертуару та класичних вокальних творів для шкільної аудиторії. Студент повинен впевнено виконувати партію соліста з супроводом, здійснювати слуховий контроль за правильним співвідношенням звучання голосу і акомпанементу, при цьому слідкувати за класом, а також використовуючи елементи диригентської техніки, показувати вступ і дихання головою або рукою).

4. Ескізна робота над акомпанементом до вокальних, інструментальних чи хорових творів. Під час ескізної роботи над творами вирішуються наступні концертмейстерські завдання:

а) розвиток відчуття ансамблю, вміння чути себе у поєднанні з партією соло та здійснювати контроль за звучністю акомпанементу, подолання технічних труднощів супроводу;

б) вивчення відносно нескладних творів композиторів різних стилів та епох;

в) вивчення фортепіанних партитур та клавірних перекладень.

Попередня робота над вокальним чи інструментальним репертуаром дозволяє подолати багато труднощів. Так, наприклад, при практичному вивченні творів однорідної структури (колискові, маршові, в ритмі вальсу тощо) часто вдається виробити певний автоматизм при виконанні жанрових творів.

5. Читання с листа і транспонування передбачає:

а) освоєння навичок вільного читання нотного тексту с листа;

б) ознайомлення з різноманітною музичною літературою самостійно і під контролем викладача, внаслідок чого відбувається поповнення виконавського репертуару, розширення музичного тезаурусу студента;

в) посильність і поступовість ускладнення репертуару при читанні з листа (випередження поглядом процесу гри, охоплення всього тексту і виділення головного);

г) оволодіння принципами партнерства, розширеного бачення (виконання не тільки акомпанементу, а й сольних партій), безперервності виконання; навички читання 3-х рядкового тексту.

При читанні з листа і транспонуванні допускається спрощення фактури: не виконуються підголоски та мелізми, полегшуються та переміщуються акорди тощо.

Транспонування, котре є однією з ланок підготовки студентів до професійної діяльності, має значний вплив на формування особистості студента, розвиток його загальномузичних здібностей. Формування цієї навички відбувається досить складно, оскільки вона поєднує і природне обдарування, і психофізіологічні якості особистості виконавця, і багато інших факторів. При читанні акомпанементу з листа важливо вміти слухати соліста, не перекривати його партію своїм звучанням, і, якщо потрібно, вміти виконати не тільки акомпанемент, але й партію соліста (ансамблю, хору), не зупиняючись при неточному виконанні, а слідуючи до кінця.

Підготовча робота до транспонування може бути представлена у вигляді алгоритму дій:

1. Визначаємо основну тональність;
2. Визначаємо в межах якого акорду знаходиться мелодична лінія. Одночасно осмислюємо тривалість звучання акордів фактури і частоту гармонічних змін;
3. Визначаємо наявність більш складних акордів, неакордові звуки (утримання, прохідні) та їх відношення до гармонії, що звучить (наприклад, для транспозиції правої руки в пісні Л. Бетховена «Бабак». потрібно зробити аналіз інтервальних співвідношень звуків мелодії, а в позиції лівої руки провести аналіз гармонічних функцій. Зберігаючи інтервальні координати і ладові функції, ми зможемо виконати акомпанемент в будь-якій тональності).

Читання з листа є важливим моментом майстерності акомпаніатора. При читання музичних текстів в чотири руки особливо гостро постає завдання ритмічної стійкості, безперервного та рівного ритмічного виконання. В основі

апробованих методів навчання читанню з листа і транспонуванню лежить процес засвоєння з перших кроків навчання певного набору формул (гами, акорди, арпеджіо). Їх називають у методичній літературі *узагальненими фактурними формулами*. Перед читанням тексту доцільно також побудувати певний алгоритм дій:

а) відшукати у творі знайомі фактурні формули: гамоподібні побудови, арпеджіо (ламані, короткі чи довгі), акордові або хроматичні послідовності.

б) уявити м'язові відчуття виконання акордових комплексів і інтервалів за допомогою навичок: швидкого зорово-слухового впізнавання інтервалу або акорду за його специфічним малюнком набудь-якій ділянці нотного тексту, включаючи додаткові лінії; 2) миттєвої реакції пальців на зорово-слуховий сигнал на основі елементарних «типових» аплікатурних формул (секунда, терція тощо);

в) прочитати інтервали, акорди, а потім і всю фортепіанну фактуру прийомом «знизу вгору». Це стратегічно важливо, щоб потім, при читанні нових складних текстів, застосовуючи скорочення, очі учня, могли утримувати басовий голос, а значить, фіксувати бас в тональності та в ритмі;

г) при читанні акордової фактури важливим моментом є точна зорова фіксація тих нот, котрі при зміні гармонії залишаються у наступному акорді, оскільки вони закріплюють пальці піаніста в певному діапазоні клавіатури, і вже навколо них відбувається варіювання основного тексту;

д) вирішальною умовою безперервного і виразного виконання по нотах є здатність передбачати його варіантні зміни. При читанні з листа не слід особливу увагу звертати на клавіатуру, якщо виникає ситуація, що «руки не підуть», краще спростити фактуру до басового голосу або гармонічного підготоволоску. При цьому ні в якому разі неможна докоряти учневі, адже головним є виконання за солістом, без зупинок та втрат.

6. Підбір по слуху.

Алгоритм освоєння даного виду діяльності розподіляється на 3 етапи:

I етап передбачає виконання наступних дій:

- 1) визначення тонального плану твору;
- 2) розгляд стилістичних і жанрових особливостей;
- 3) виокремлення головних елементів супроводу;

II етап включає більш складні дії:

- 1) фактурне оформлення пісні (або інструментального твору).
- 2) на основі визначених жанрових особливостей збагачення звучання мелодії в правій руці шляхом додавання підголосків та подвійних нот.
- 3) розподіл партії лівої руки на бас і акорд, або розкладання на гармонічні фігурації.

III етап передбачає вміння виконувати такі дії:

- 1) самостійний підбір мелодії і розгорнутого акомпанементу до неї;
- 2) виконання пісні в різних тональностях (що продиктовано методичними задачами навчання та практичною діяльністю в школі, оскільки можлива незручна для дітей теситура, інтонаційні труднощі твору).

7. Навички концертного виконавства. Постановка і вирішення виконавських завдань концертмейстерської роботи: підготовка до виступів та участь у концертах с акомпанементами до вокальної, інструментальної музики та з грою в ансамблі. Творча діяльність концертмейстера в цьому випадку включає в себе дві складові: робочий процес і концертне виконання.

Робочий процес поділяється на 4 етапи:

I етап – робота над твором в цілому: створення цілісного музичного образу як ескізного начерку для подальшого втілення. Завданням даного етапу виступає активізація музично-слухових уявлень при зоровому прочитуванні нотного тексту твору. Професіоналізм концертмейстера багато в чому залежить від його здібностей, у складі котрих знаходяться навички візуального читання партитури, а також уміння зором визначати її особливості (внутрішнім слухом).

II етап – індивідуальна робота над партією акомпанементу, яка включає: розучування фортепіанної партії, відпрацьовування труднощів, застосування

різних піаністичних прийомів, правильне виконання мелізмів, виразність динаміки тощо.

III етап – робота з солістом – передбачає досконале володіння фортепіанною партією, поєднання музично-виконавських дій, знання партії партнера. Постійна увага та і гранична зосередженість на даному етапі повинні витримуватися рівною мірою.

IV етап – робоче (репетиційне) виконання твору цілісно: створення музично-виконавського образу. [25. с.10-12]

На основі аналізу теоретичних джерел та запропонованих науковцями способів інтенсифікації концертмейстерської підготовки ми можемо підсумувати викладене вище:

1. - Діяльність концертмейстера є багатофункціональною і поєднує педагогічні, психологічні, творчі функції, оскільки передбачає: а) розучування з виконавцями їх партій, репертуару; б) знання виконавської специфіки та причин виникнення основних труднощів; в) володіння баченням виконавської перспективи (вміння не тільки контролювати виконавця, але й підказати вірний шлях до виправлення певних недоліків).
2. Необхідними професійними якостями студента-піаніста в концертмейстерській підготовці є: а) високий рівень піаністичної майстерності; б) вміння читати партитури, «вибудовувати вертикаль»; забезпечувати живу пульсацію музичної тканини; в) вмінням охопити образну сутність і форму твору; г) читати музичний текст, охоплюючи комплексно трьохрядкову та багаторядкову партитуру і відрізнити суттєве від другорядного.
3. Виконавська увага в діяльності концертмейстера розглядається як багатоплощинний феномен професійної майстерності піаніста, оскільки в процесі акомпанування солісту увага розподіляється не тільки між двома руками концертмейстера, але й відноситься до соліста, як головної дійової особи (О. Кубанцеві). Основними вимогами до виконавської уваги концертмейстера виступають: мобільність, швидкість, активність,

концентрація, саморегуляція У виконавській увазі концертмейстера виділяються наступні компоненти: просторова увага (просторова орієнтація рук і пальців без зорового контролю); слухова увага (акустичний (звуковий) баланс між відповідністю звуковедення у акомпануючого інструмента і у соліста); ансамблева увага (контроль за єдністю втілення художнього задуму).

1.3. Концертмейстерська підготовка майбутнього педагога-музиканта у площині компетентнісного підходу

Діяльність концертмейстера в інструментальній сфері спеціальної музичної освіти є найпоширенішою для піаністів. Незважаючи на низку істотних відмінностей з ансамблевими, педагогічними і виконавськими видами діяльності піаніста, для концертмейстера, що працює у цій сфері залишаються актуальними найбільш універсальні критерії професійної майстерності: концертмейстерська інтуїція, емпатія, такт, гнучкість, які забезпечують ансамблеву єдність і художню цілісність музичної концепції.

Трактування поняття «концертмейстер» у практиці навчання викликає певні розбіжності. Так, піаніста, який працює зі співаком традиційно називають концертмейстером, що ж до камерно-інструментального виконання, то тут існує умовний розподіл на репертуар ансамблевий, такий, що передбачає рівність усіх солістів, і концертмейстерський, де функція фортепіано оцінюється як несаможиттєва, акомпануюча. У сфері музичної освіти у вокальних інструментальних, хорових і диригентських класах піаніста, незалежно від складності або простоти фортепіанної партії, називають концертмейстером, підкреслюючи тим самим значущість його не лише виконавської, а й педагогічної функцій. При розгляді творчої взаємодії у межах музично-педагогічного і ансамблево-виконавського процесу часто використовується поєднання «педагог-соліст-концертмейстер».

Тут необхідно відмітити педагогічну та дослідницьку діяльність А.Готліба, котрий вивчав теорію і методику камерно-інструментального виконавства. Коло питань, які розглядав А.Готліб, досить широкий: це і фортепіанний ансамбль, і особливості викладання камерного ансамблю, і проблеми фактури і тембру на прикладі художньо-виконавського аналізу музичних творів [16]. Автором підкреслюється різниця у сприйнятті концертмейстера (синтетичного) і виконавця (аналітичного), особливо помітна при читанні з листа. Професіоналізм концертмейстера полягає в умінні

аналізувати структуру твору, акомпанувати солісту, хору, ансамблю, інструменталісту, транспонувати, об'єднувати акомпанемент із партією соліста, підбирати по слуху мелодії і акомпанемент до них, швидко та одразу читати й акомпанувати з листа. В той же час у мистецтві акомпанементу з особливою силою проявляються такі наріжні складові діяльності музиканта як безкорисливість, служіння красі, толерантність, відданість мистецтву.

Професійна компетентність концертмейстера проявляється, перш за все, у досконалому володінні роялем. Поганий піаніст ніколи не стане хорошим концертмейстером, як, втім, не всякий хороший піаніст досягне значних результатів у акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, не розвине в собі відчуття партнера, не усвідомить нерозривність між партією соліста і партією акомпанементу.

Окреслена точка зору знаходить своє підтвердження у роботах М.Крюкова, де особлива увага звернена на те, що «піаніст, добре підготовлений до володіння роялем, може бути зовсім непридатним акомпаніатором, тоді як більш слабкий технічно піаніст, засвоївши необхідні навички, успішно рухається професійним шляхом акомпаніатора» [32, с. 9].

Основною метою інструментально-виконавської підготовки студентів у контексті компетентнісного підходу виступає формування спеціальних компетентностей шляхом освоєння методики та практики фортепіанного виконавства, їх теоретичного осмислення через призму актуальних музично-педагогічних проблем. При цьому результатом підготовки стане сформований комплекс ключових компетентностей, котрий проявляється:

а) на теоретико-методичному рівні - в спроможності аналізувати музичні твори різних стилів, жанрів, форм, застосовуючи для цього набуті знання з теорії та історії музичного мистецтва;

б) на практично-виконавському рівні - в готовності професійно виконувати музичні твори різної складності у поурочній діяльності перед шкільною аудиторією та у концертних заходах.

На даний час у педагогічній науці не має єдності у тлумаченні дефініцій «компетентність» та «компетенція», не остаточно визначена також ієрархія співвіднесення даних понять. Семантичне значення терміну «компетенція» походить від латинського *competere* (відповідаю, взаємно прагну), окреслюючи коло повноважень та досвід особистості, а «компетентність» тлумачиться як кваліфікація, обізнаність, майстерність.

У контексті компетентнісного підходу інструментально-виконавська підготовка дефініціюється як засіб формування компетентності педагога-музиканта. Компетентнісна освітня парадигма віддзеркалює поєднання складників навчального процесу (знань умінь та навичок) у новій якості - «розуміння - володіння - доцільне практичне застосування».

Процесуальний характер та практичне спрямування інструментально-виконавської підготовки на сценічне втілення результатів власної діяльності та готовність до презентації власного виконавського концепту на аудиторію слухачів дозволяє виділити *інструментально-виконавську компетентність* в системі спеціалізовано-професійних компетентностей (КСП) майбутнього педагога-музиканта. Змістові аспекти інструментально-виконавської підготовки майбутнього фахівця у площині компетентнісного підходу відображають комплементарне поєднання програмних вимог дисциплін інструментально-виконавського циклу - основного музичного інструмента, концертмейстерського класу, інструментального ансамблю. Слід зазначити, що при певній диференціації вимог для кожної дисципліни, всі вони підпорядковані єдиній меті - підготовці висококваліфікованого спеціаліста.

Дисципліна «Концертмейстерський клас» - відображає співтворчість рівноправних партнерів, та актуалізує у майбутніх фахівців необхідні навички співпраці, відповідальності, толерантності у ансамблевому виконанні, що є практичним втіленням соціально-особистісних (КСО) та загальнопрофесійних (КЗП) компетентностей педагога-музиканта. Окрім співтворчого початку, що виражається у спільному виконанні музичних творів разом із солістами, має своєю метою набуття таких нагально необхідних для музиканта вмінь як

транспонування нотного тексту, підбір музики та різних видів фактури акомпанементу на слух, читання нотного тексту з листа, задіюючи при цьому інструментальні (КІ), загальнопрофесійні (КЗП) та спеціалізовано-професійні (КСП) компетентності.

О. Островська, вивчаючи компетентнісний підхід у концертмейстерській підготовці майбутнього педагога-музиканта, трактує його у відповідності до теорії поетапного формування пізнавальної діяльності, запропонованої П.Гальперіним, де можливість набуття нових знань обумовлюється їх практичною необхідністю, котра і виникає на початку освоєння професії. На цьому умовно-емпіричному етапі відбувається вироблення певної програми діяльності, яка координує послідовність операцій, проміжні цілі, способи дій та стиль поведінки. Особлива складність професії концертмейстера полягає саме у відсутності чіткої структури діяльності, відповідно до якої може формуватися індивідуальна програма. Автор наголошує на тому, що робота концертмейстера при узагальнених чітких цілях, будується на індивідуально обраних способах здійснення поставлених завдань, і тому відноситься до змінної структури діяльності, більш складної чим константна структура з чітко прописаними цілями та способами дій [62, с. 41-44].

Працюючи з нотним текстом концертмейстер переробляє сенсорну інформацію на трьох рівнях:

- I рівень - фактурно-фонічний - читання нот з листа, виступає як вироблення навичок, розкодування і перекодування візуального сигналу на вході в аудіальний і кінестетичний на виході;
- II рівень - структурний - диференціація музичних відчуттів на більш високому рівні; оволодіння музичним синтаксисом (сприйняттям ладогармонічних функцій, інтонацій, розвиток музичної пам'яті та відчуття форми);
- III рівень - полімодальний - вдосконалення досвіду полімодального сприйняття музики (за допомогою усіх трьох систем людського сприймання -візуальної, аудіальної і кінестетичної) на рівні цілісної композиції.

На основі аналізу теоретичних джерел ми виокремили основні знання та навички, котрими необхідно оволодіти студенту в процесі концертмейстерської підготовки, отже студент повинен:

- *знати:*

1) правила оркестровки; особливості гри на інструментах симфонічного і народного оркестру; значення ключів «До» - для того, щоб правильно співвідносити звучання фортепіано з різними штрихам і тембрами цих інструментів

2) основні диригентські жести і прийоми;

3) основи вокалу: постановки голосу, дихання, артикуляції, нюансування;

4) основи фонетики італійської, а бажано і німецької та, французької мов (для успішної роботи з вокалістами), тобто знати основні правила вимовляння слів на цих мовах, в першу чергу – закінчення слів, особливості фразувальної мовної інтонації;

5) основні обряди українського, білоруського, російського фольклору та фольклору інших народів світу, а також прийоми гри на народних щипкових інструментах – гусях, балалайці, домрі, бандурі;

6) основи хореографії та сценічного руху, щоб вірно організувати музичний супровід танцівникам і правильно скоординувати жести руками у співаків; основи поведінки акторів на сцені;

7) історію музичної культури, образотворчого мистецтва і літератури, щоб вірно відобразити образний стрій музичного твору;

- *вміти*

8) читати з листа фортепіанну партію будь-якої складності, розуміти сутність втілюваних у нотах звуків, їх ролі в побудові цілого;

9) транспонувати в межах кварта текст середньої складності, що є корисним та необхідним при роботі з виконавцями на духових інструментах та вокалістами; читати і транспонувати на півтону і тон вгору та вниз чотириголосні хорові партитури;

10) грати клавіри (концертів, опер, кантат) різних композиторів у відповідностями до вимог інструментовки кожної епохи та кожного стилю; перекладати незручні епізоди в фортепіанній фактурі в клавірах, не порушуючи задуму композитора;

11) грати та одночасно бачити танцівників, вести за собою цілий ансамбль танцюристів; імпровізувати (підбирати) вступи, програші, заключення, необхідні в навчальному процесі на заняттях хореографії;

12) «на ходу» підібрати мелодію і акомпанемент; імпровізувати, тобто грати прості стилізації на теми відомих композиторів, без підготовки фактурно розробляти задану тему, підбирати по слуху гармонії до заданої теми в простій фактурі;

- *володіти:*

13) навичками гри в ансамблі;

14) розвиненим тембральним слухом;

15) ясним уявленням партії соліста під час гри акомпанементу, заздалегідь відчуваючи індивідуальну своєрідність його трактовки та всіма виконавськими засобами сприяти яскравому його вираженню;

16) випереджувальним чуттєвим сприйняттям, щоб швидко підказати солісту слова, компенсувати, якщо необхідно, темп, настрій, характер, а також непомітно підіграти мелодію.

Компетентнісний підхід до концертмейстерської підготовки студентів-піаністів у форматі «вміти-розуміти-володіти-застосовувати» ми вирішили проілюструвати реферативним викладенням досвіду Джеральда Мура та методичних узагальнень Є Шендеровича (умовно ми назвали його методичним досвідом Мура-Шендеровича).

1. *Уміння швидко орієнтуватися в тексті*, на думку Є.Шендеровича, є однією з найголовніших навичок роботи концертмейстера [75, с. 34]. Йдеться про здатність охоплення як вокального тексту, так і «фортепіанних подій», їх кореляцію на шляху формування цілісного художнього образу.

2. *Розуміння змісту музичного твору шляхом спрямування уваги до поетичного ряду, роль «поетичної уяви» концертмейстера.* Серед методичних положень Дж.Мура зустрічаємо: необхідність читання концертмейстером поетичного тексту *вголос* [44, с. 389]; уявлення образу героя і його оточення, місця дії [там само, с.282-284]; уявлення сюжету [там само, с.292], тобто уявлення про образ стає головним джерелом виразності фортепіанної партії. Нарешті, згідно Дж.Мура, концертмейстер повинен утямити будову музичної форми твору в цілому, включаючи аналіз строф поетичного тексту [там само, с. 332].

3. *Володіння грою в ансамблі.* Про досягнення ансамблевої єдності Дж. Мур пише, що «вокально-інструментальний ансамбль (мається на увазі соліст та піаніст-концертмейстер - *пояснення наше*) об'єднує виконавців з принципово різними ритмічними особливостями та індивідуальним відчуттям музичного часу... Цей вид ансамблю неоднорідний, що становить головну перешкоду на шляху його досягнення. Іноді молоді піаністи слабо відчують специфіку ансамблю зі співаком, часом не бачать нотного стану ... не враховують органічних пауз, особливостей дихання співака і пов'язаної з ним тривалості нот, не знають законів будови вокальної фрази - її логіки, виразного вимовляння слова у співі» [44, с.8-12].

Прагнення об'єднатися у творчих намірах з партнером, будь то вокаліст, диригент або хоровий ансамбль, нам уявляється провідною умовою досягнення ансамблю різного роду. На думку Є.Шендеровича, «зручність, яку забезпечує солістові чуйний партнер-акомпаніатор, що має великий ансамблевий досвід, це основна умова для роботи ... головна з усіх складових якостей професії концертмейстера» [75, с.86].

4. *Застосовування набутих знань та вмінь у процесі досягнення звукового балансу.* В цьому контексті Дж. Мур пише, що «до тих пір, поки акомпаніатор не набереться досвіду, він намагатиметься грати якомога тихіше, щоб чути голос ясніше, ніж звук власного інструмента. При цьому йому здаватиметься, що він досяг звукового балансу, але подібне виконання не

принесе задоволення ні йому, ні слухачам, ні співаку, позбавленому ... необхідної підтримки» [44, с. 130]. Аналогічної думки дотримується і Є.Шендерович про те, як важливо молодому піаністові відчувати специфіку ансамблю зі співаком, бачити нотний стан, за допомогою мелодії та поетичного тексту, розкриваючи зміст твору, враховувати особливості дихання співака та органічні паузи...знати закони вокальної будови де першорядну вагу має єдність творчих спрямувань, тобто єдність задуму, інтерпретації [75]. Концертмейстеру необхідно передвідчувати рух, в якому виконується твір, ще до першого ауфтакту диригента, чи вдиху соліста.

5. *Застосовування піаністичної майстерності концертмейстера.* Робота з різного роду нотними текстами дозволяє піаністу підтримувати виконавську майстерність. Про фортепіанну техніку Джеральд Мур писав, що « в ній, як і в техніці співака, або скрипаля,мається на увазі майстерність звуковидобування, відтворення звуків не лише красивих, але й різноманітних за відтінками барв»[44, с. 86].

Особливо виділені у методичному досвіді Мура-Шендеровича фрагменти фортепіанного соло, де акомпаніатор має бути джерелом натхнення для співака, голос рояля повинен виблискувати в прекрасних вступах та заключеннях, тому, що в той час, коли погляди слухачів прикуті до соліста, то слух їх відкритий і для голосу, і для звуків фортепіано [44, с. 25; 75, с. 182].

6. *Виконання текстів оркестрових перекладень (клавірів).* Освоєння цього різновиду нотного тексту в практиці концертмейстера детально висвітлено у методичному досвіді Є.Шендеровича. На його думку, специфіка фортепіанних партій в клавірах опер та концертів полягає у деякому *перевантаженні фактури*, яка часто містить багато незручних і часто невиконуємих фрагментів. Практика професійної діяльності показує, що повсякденна робота концертмейстера хору і вокальних класів змушує застосовувати різні способи спрощення клавірів і бажано це роботи без втрат якості звучання, тембрів, спотворення голосоведіння. Серед конкретний піаністичних рекомендацій позначимо наступний ряд:

а) різні види труднощів у клавірах можна здолати зручнішим розподілом рук (наприклад, зібрати увесь гармонійний супровід у лівій руці, залишивши правій руці одну або дві гармонічні ноти, і це відразу надасть їх велику свободу і артистичність, а мелодії, що виконується - додасть виразності). Про подібні випадки М. Смирнов справедливо писав: «Художній сенс оригіналу доноситься повністю, а процес помітно спрощується, що дає піаністу можливість значно більше уваги приділити звучанню інструмента» [70, с.58]

б) у разі далекої розбіжності голосів треба змінити фактуру так, щоб найбільш важливий у мелодичному відношенні голос чи нота стали зручними для виконання (можна навіть допустити іноді втрату однієї гармонійної ноти);

в) можна вдатися до чергування рук у випадках, коли плавність мелодійного супроводу порушується незручностями аплікатури;

г) ноти, що повторюються (репетиції), рідко зручні для виконання через недосконалість механіки багатьох сучасних роялів і піаніно, їх можна розподілити між руками (подвійний штрих), ламані октави можна виконувати також *martellato*;

д) тремоло та скорочений запис метрично рівних послідовностей треба строго диференціювати, і в звучанні тремоляndo показувати спершу увесь акорд, а потім чергувати його частини;

е) інтервальні послідовності можна спростити для досягнення блиску у легких і невимушених пасажах. У розкиданих акордах полегшення бувають потрібні, в цьому випадку можна збільшити тривалість і скоротити кількість повторів, можна інакше розподілити руки.

7. Застосування «фортепіанної інструментовки» (термін Д. Благого) допомагає досягти на роялі потрібної тембральної барвистості звучання, тобто не тієї барвистості, яка властива його тембру, а «ілюзорної», такої, що виходить із особливостей оркестрового звучання, - це основні вимоги до концертмейстера, що виконує оркестрові перекладення. Провідним завданням тут виступає максимальне наближення звучання фортепіано до оркестрового,

одночасно роблячи виклад фортепіанної партії більш піаністичним. Позначимо основні деталі цього процесу:

а) механічне перенесення штрихових позначень з партитури в клавір є недопустимим, оскільки не всі оркестрові штрихи допомагають ясному втіленню оркестрової специфіки на роялі. Характерна для більшості клавирів помилка полягає у *невідповідності між динамічними відтінками, представленими в партитурі* (що враховують реальну звучність різних оркестрових груп та інструментів) і *механічним перенесенням цих відтінків у клавір* (адже forte альту і forte туби мають зовсім різне звукове наповнення);

б) в плані наближення до оркестрових тембрів дуже важливим є питання звуковидобування. Найбільш складним можна рахувати втілення на фортепіано специфіки звучності струнних інструментів, де відмінність у способах звуковидобування слугує основною перепорою. В цьому випадку може допомогти відома «ресорність» кисті, дотик способом «погладжування» клавирів. При виконанні акордів, властивих групі дерев'яних духових інструментів, першою необхідністю є фіксація пальців і кисті, тому, що вирівнювання та «збирання» пальців при узятті акорду створить ілюзію необхідної звучності.

Є.Шендерович стверджує, що досягнення провідних акомпаніаторів у виконанні перекладень оркестрової музики можуть вважатися творчими, оскільки кожен клавир - це, по суті, умовність, яка допускає найрізноманітніші міри відступу від оригіналу, оркестрової версії. У цьому сенсі концертмейстер хору, як і оперний концертмейстер має «художнє право» на зміну тієї чи іншої редакції (інколи до купюр) [75, с.186].

Концертмейстерська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва сприяє формуванню ключових компетентностей особистості, до яких належать:

- соціально-особистістичні компетентності компетенції (КСО) - втіленням цих компетентностей є комунікативна спрямованість діяльності концертмейстера, котра передбачає постійне спілкування з солістами та

колективами як безпосереднє (вербальне) - під час обговорення робочих моментів побудови виконавської концепції твору, досягнення ансамблевої єдності, визначення завдань художнього виконання, психологічне співнастроювання перед виступом - так і опосередковане (невербальне) через призму втілення авторського задуму, образність музичних інтонацій, музичну риторику та архітектоніку тощо;

- спеціалізовано професійні компетентностей (КСП) - їх формування обумовлюється універсалізацією діяльності концертмейстера, яка включає: по-перше знання історії виникнення концертмейстерства як самостійного виду діяльності, методичні знання щодо особливостей мистецтва акомпанементу; по-друге, високий рівень виконавської умінь, досконале володіння музичним інструментом; по-третє, володіння специфічними вміннями концертмейстера, відчуттям музичного часу, метроритмічної пульсації як організуючого початку у ансамблевому виконанні.

РОЗДІЛ 2 МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В АНСАМБЛІ З ВИКОНАВЦЯМИ-СОЛІСТАМИ

Особлива якість роботи концертмейстера - уміння узгоджувати-гармонізувати дії у творчому тандемі із солістом, здійснюючи особливого роду художню діяльність, котра відрізняється від майстерності соліста. Ансамблева традиція складає музично-культурну парадигму творчої роботи концертмейстера, адже він свідомо узгоджує музично-ансамблеві дії для досягнення художньої єдності твору, що виконується.

Концертмейстерська робота спрямована на «гру разом» (від франц. - ensemble - спільно). Першозавданням концертмейстера стає вміння усвідомити водночас складну ансамблеву ієрархію та функціональну змінність домінуючих у ній смислів. Для розшифровки музичного змісту ансамблевого твору, у якому поєднуються базові елементи звукового наповнення партій та багатозначність музично-мовних архітектонічних конструкцій, концертмейстер орієнтується на художній континуум початкового звучання інструмента соліста та тембрально-інтонаційну енергію ансамблевого партнерства. Незважаючи на різноплановість та багатофункціональність роботи концертмейстера у ансамблі з виконавцем-солістом, метою завжди є досягнення єдності у побудові художньої інтерпретації та її втілення у концертному виконанні, як це відображено у наступній схемі.

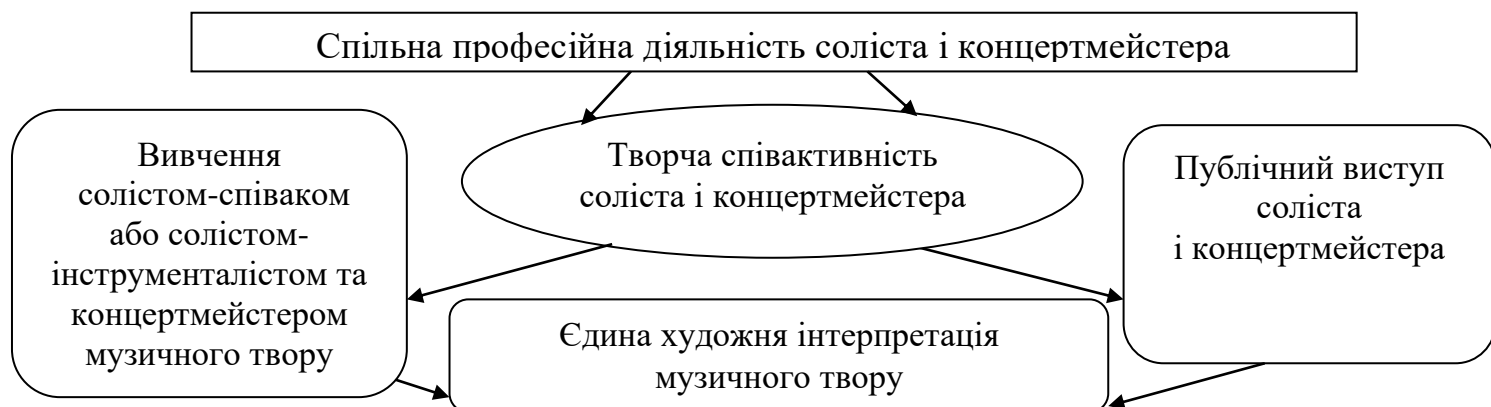


Рис.1. Досягнення ансамблю у виконанні між концертмейстером і солістом

2.1. Робота над вокальним акомпанементом

До обов'язків піаніста концертмейстера вокального класу, окрім акомпанування співакам на концертах, входить допомога студентам у підготовці нового репертуару. У цьому плані функції концертмейстера мають значної мірою педагогічний зміст, що вимагає від концертмейстера, окрім фортепіанної підготовки і акомпаніаторського досвіду, цілої низки специфічних знань і навичок, щоб скоригувати співака як відносно точності інтонації, так і відносно інших якостей виконання. При цьому, концертмейстер повинен ясно усвідомлювати, що він є *посередником між педагогом-вокалістом і співаком* і не може втручатися у вирішення суто вокальних «вузькотехнологічних» питань.

Тривалий період роботи з вокалістами сприяє виробленню у концертмейстера «вокального слуху», тобто уміння фіксувати різні параметри вокальної партії: манеру подачі звуку, моменти звуковисотності, ритмічні артикуляційні, текстові та інші аспекти вокального виконання. Музикант-виконавець і концертмейстер, повинен ясно та чітко контролювати слухом всі до одного звуку, що видобуваються ним на музичному інструменті. Увага слуху, (за М. Курбатовим) є зосереджене вслухання (переживання) у художній образ. Успішність музично-виконавської діяльності залежить від єдності слухової уяви та від ступеню розвиненості слухової уваги концертмейстера і 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 [25, с.12]. В процесі концертмейстерської підготовки увага піаніста повинна розподілятися на дві рівноправні лінії, оскільки необхідно утримувати контроль за якістю звуковидобування в фортепіанній партії та звуковедінням соліста.

Проводячи заняття в класі, концертмейстер не тільки готує співака до майбутнього сценічного виступу, але й сам детально працює над своєю партією, *бо в момент виступу на естраді (або на екзамені) він є творчим*

партнером соліста. В період підготовки твору співак і вокаліст проходять спільно цілу низку стадій: неодноразове повторення цілого і деталей, зупинки на найбільш складних епізодах, апробування різних темпів, аналіз характеру твору, координація динаміки. Створюючи при вивченні нового твору разом з вокалістом виконавську форму, концертмейстер також повинен зануритися у драматургію поетичного тексту, віднайти його співацьке вираження та відповідну якість акомпанементу.

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

1. попереднє зорове прочитування нотного тексту; формування музично-слухових уявлень;
 2. початковий аналіз твору, програвання цілого - з обов'язковим суміщенням вокальної і фортепіанної партій;
 3. ознайомлення з даними про творчий шлях композитора, його стиль, жанри творчості, виявлення стилістичних особливостей твору;
 4. вивчення своєї партії та партії соліста, аналіз вокальних складнощів, відпрацювання на фортепіано епізодів з різними елементами труднощів;
 5. осягнення художнього образу твору, складання виконавсько-інтерпретаційного плану;
 6. правильне визначення темпу, віднайдень виразних засобів, створення уявлення про динамічні нюанси та загальний динамічний план;
 7. репетиційний процес в ансамблі з солістом, пропрацювання та відшліфовування деталей.
 8. втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні.
- [33, с. 53].

Розглянемо деякі особливості роботи над вокальним акомпанементом та піснями для дітей та юнацтва. Конкретним матеріалом, з яким стикається студент у концертмейстерському класі є вокальний акомпанемент. *Акомпанемент* – це складова частина синтетичного вокального твору, художній

образ якого являє собою складну “трудність” слова, вокальної мелодії та інструментального супроводу, де кожний компонент несе визначне смислове навантаження.

Вокальний акомпанемент – це вид ансамблевого виконавства, де загальний план (виконавський), деталі інтерпретації є плодом творчості не одного, а двох або декількох виконавців та реалізуються їх загальними зусиллями.

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”. Основною проблемою є створення повноцінного ансамблю з солістом. Отже, основним матеріалом для набуття навичок акомпанементу є вокальні твори (романси, пісні, арії) вітчизняних, російських та зарубіжних композиторів. Шкільна пісня теж повинна займати своє місце у процесі навчання акомпанементу на прикладі її кращих зразків.

Щоб почати працювати акомпаніатору з солістом, насамперед, необхідно ознайомитися з твором: розкрити художній зміст, визначити засоби виразності, які сприятимуть цьому розкриттю. Розпочинаючи роботу з учнем-вокалістом спочатку треба представити йому твір в цілому. Для цього піаніст або інтонує голосом вокальну партію, акомпануючи собі, або відтворює її на фортепіано х елементами фактури акомпанементу. Твір краще виконати декілька разів, щоб учень зрозумів композиторський задум, основний характер, відчув драматургію розвитку.

Ось приблизний план ознайомлення з вокальними творами.

1. Назва. Автори музики та тексту.

Часто у самій назві розкривається основний образ твору, який і визначає стиль, характер. Наприклад, “Колискова”, “Баркарола”, “Елегія” тощо.

2. Визначення темпу та метроному.

Виконання в темпі, який не відповідає авторським вказівкам, може змінити твір і зробити його невпізнаним. Потрібно не тільки уважно

відноситись до відповідних темпу та ритму, але й мати чітке уявлення про відносну швидкість того чи іншого руху, а також навчитися орієнтуватися у зазначеному метрономі (наприклад, одна чверть дорівнюється 120 – темп маршу (його легко уявити); одна чверть = 60 – у два рази повільніше і так далі).

3. Визначення тональності всього твору, а також звернути увагу на те – чи є ладотональні зміни, і якщо є – то де вони зустрічаються.

4. Розмір твору, його зміни. Ритмічність та її зміни.

5. Характер твору, настрій, звукова колористичність.

Прочитати всі авторські ремарки, які відносяться до виконання, характеру звучання, загального настрою романсу (наприклад, *appassionato* – пристрасно; *lamentoso* – жалібно; *risoluto* – рішуче та інші). Звернути увагу на динамічні та агогічні нюанси.

6. З особливою увагою потрібно віднестись до вступу, заключення та соло фортепіано (тобто до прелюдії, постлюдії, інтерлюдії).

Від того, як піаніст зіграє вступ (навіть, якщо це буде один акорд) залежить доля всього виконання. Недбало зіграний вступ може, як кажуть, “вибити” співака з творчого стану, замість того, щоб підготувати соліста та слухачів до творчого процесу. Необхідно визначити роль вступу у загальній архітектоніці твору, його ритмічні та гармонічні завдання, яку звукову фарбу йому надати для створення належного настрою. Не менш важливою є постлюдія, в якій часто “домовлюється” думка вокально-поетичного тексту, вокально-поетичного тексту, а у деяких випадках отримує подальший розвиток у кульмінації у фортепіанної партії (наприклад, “Весняні води” С.Рахманінова) або арія “Алеко” з однойменної опери).

Інтерлюдії допомагають цементувати окремі частини твору в єдину цілісну форму. Іноді окремі фрази соло та акомпанементу переплітаються між собою, створюючи єдину мелодичну лінію і тут важливо знайти відповідний характер, тембр, ритм, щоб домогтися найбільшого злиття із співаком та зберегти безперервність розвитку музичної драматургії.

7. Розбір вокальної партії:

- а) прочитати текст вірша;
- б) проспівати його з мелодією, розставити дихання;
- в) проспівати твір, акомпануючи собі. Звернути увагу на всі *fermato*, *tenuto*, *colla voce*, *cola parte* – бути дуже уважним в таких місцях.

Вокальна музика нерозривно пов'язана зі словом, з живою людською мовою. Тому проникнення в коло образів поетичного тексту, в його мовні інтонації є неодмінною умовою для створення усвідомленого акомпанементу. 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.

«Піаніст зобов'язаний не просто знати окрім своєї і 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» [70, с.218]. Звичайно ж, при цьому концертмейстер повинен весь час слухати й свою гру, тому що захопившись партією соліста, він легко може вийти за межі гарного ансамблю, перебільшити силу звучання або змінити швидкість руху.

8. Далі потрібно у фортепіанній партії звернути увагу на звуки, які мають особливо важливе значення для акомпанементу (басові звуки, контрапункт, кульмінаційні звуки, звуки, які важливі для гармонії та ритму).

«Гра без басів схожа на засідання без головуєчого» – застерігає Г.М.Коган молодих піаністів. Іще більшого значення набувають басы у мистецтві акомпанементу. По відношенню до головного мелодичного голосу бас утворює свою (хоча й примітивну) мелодію, яку Шонберг назвав "другою мелодією". Завдання акомпаніатора полягає в тому, щоб увесь час слухати мелодичну лінію басу. Під час попередньої підготовки корисно пограти

мелодію басу, тоді легше буде почути його у загальному звучанні. Не менш корисно грати мелодію з басом, тому що між ними може утворитися поліфонія.

Щодо використання педалі, то тут єдиних рекомендацій бути не може, але принцип “краще дуже мало, ніж дуже багато ” може бути з успіхом застосований в акомпанементі.

Після дбайливої обробки партії акомпанементу можна переходити до репетиції із співаком. Під час репетиції доцільно встановити такі моменти:

- наскільки виконання твору солістом відповідає уявленню про нього акомпаніатора;
- проаналізувати всі розбіжності та відхилення від тексту;
- всі попередні моменти з'ясовуються на репетиції, причому вирішальне слово у трактовці твору залишається за солістом (за винятком випадків явного протиріччя авторському тексту).

Суто вокальні акомпанементи можна поділити на декілька груп за фактурою їх викладання:

1. Гармонічний фон.
 - а) акордовий акомпанемент;
 - б) чергування басу з акордами;
 - в) гармонічні фігурації.
2. Ритмічний фон. Акордове або інше викладення для створення визначеного ритмічного фону.
3. Акомпанемент, який містить елементи поліфонії.
4. Акомпанемент в унісон з солістом.

Безперечно, такий розподіл дуже умовний, тому що кожний вид акомпанементу несе в собі ритмічний фон, який, у свою чергу, може складатися з акордів. Частіше за все зустрічаються акомпанементи змішаного типу, які складаються з різних видів фактури. Але для початкового вивчення краще використовувати акомпанемент з одним видом фактури, бажано найбільш легким, щоб якомога краще сконцентрувати свою увагу на одному завданні. Через деякий час можна звернутися й до більш складних та різноманітних

видів фактури. Для початкового навчання акомпанементу можна запропонувати твори, які розбиті за групами та принципом, що вказувалися вище. Дуже важливим має бути той факт, щоб твори супроводжувалися методичним аналізом та вказівками щодо виконання.

Важливим моментом у роботі над вокальним акомпанементом є виявлення зв'язку між звуком та словом. Основним завданням тут виступає правильного розуміння значення фортепіанного супроводу. До основних технічних завдань у процесі занять можна віднести:

- тонке відчуття фразування та співацького дихання соліста ;
- відпрацювання «темпової стійкості» та розвиток здібності до створення темпових модифікацій руху;
- уміння знаходити та створювати художньо виправданий динамічний ансамбль.

Окремо потрібно виділити роль фортепіанних вступів, завершень та інтерлюдій. Звичайно, все передбачити й дати готовий рецепт на всі випадки неможливо, оскільки кожний вступ та заключення несуть тільки ним притаманне музично-змістовне навантаження. Проте все ж таки можна сформулювати деякі пропозиції :

- Виховувати вдумливе ставлення до акомпанементу;
- На початку виконання зосередити увагу не тільки на фортепіанному вступі, але й на першій фразі соліста-співака;
- Заклучення потрібно грати або доповнюючи, або продовжуючи те, що було викладено у заключних фразах вокальної партії;
- Суттєво зберігати безперервність розвитку музичної думки.

Ще один з важливих розділів програми концкласу на педагогічно-мистецькому факультеті - вивчення пісень для дітей та юнацтва. Для майбутнього вчителя музики вкрай важливо навчитися акомпанувати дитячому співу – сольному, хоровому й ансамблевому, знаходити відповідність динаміки акомпанементу, щоб не примушувати дітей «переходити на крик». Акомпанемент же повинен бути грамотним та виразним.

Навички виконання вокальних творів під власний акомпанемент 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 бездоганим інтонуванням мелодії, інтонаційно підкреслювати смислові акценти. Потрібно звертати увагу на виразність та артистизм виконання дитячих пісень.

Серед вправ, які розвивають навички прискореного сприйняття тексту та розвитку пам'яті, дослідники цього питання пропонують засіб *«фотографування»*. Тобто – студенту на декілька секунд пропонується подивитись на певний уривок нотного тексту (акорд, мотив), запам'ятати, а потім відтворити на інструменті напам'ять. Під час виконання прочитується і запам'ятовується наступний розділ тексту.

Метод *«забігання»* вперед за текстом. Тобто – викладач указкою безперервно веде студента вперед за текстом, випереджуючи ігровий момент; відтворення тексту при цьому здійснюється також по пам'яті. Таким чином, розвиток навичок читання з листа акомпанементу потребує специфічної підготовки. Основне завдання тут – це охоплення партії соліста, акомпанементу та літературного тексту, а також загального характеру музики. На початковому етапі роботи доцільно вибирати для читання твори, які написані у повільному темпі, з невеликою альтерацією, з однотипною фактурою викладення акомпанементу.

Для виховання навичок охоплення повної фактури вокального твору можна застосовувати засіб програвання партії соліста у супроводі гармонічної основи акомпанементу. Доречно проводити це на матеріалі шкільних пісень, нескладних романсів та хорових творів.

Отже, акомпаніаторство – один з найбільш суспільно значущих видів виконавської діяльності музиканта-педагога. Така діяльність потребує опанування спеціальними знаннями (про можливості різних інструментів,

співацьких голосів тощо), інтенсифікує інтелектуальний розвиток піаніста, збагачує фортепіанну гру, стимулює розвиток навичок читання нотного тексту з листа та транспонування. У професійній практиці акомпаніатору часто доводиться грати вокальні та хорові твори у *транспонованому* вигляді. Головна умова – це знання гармонії та уміння застосовувати його на практиці.

Транспонування вокальних творів.

Акомпанемент як вид ансамблевого мистецтва займає важливе місце у музично-виконавській діяльності піаністів. Але переважна більшість не може виконати акомпанемент в іншій тональності, тобто транспонувати його. У багатьох роботах спеціалістів практичної педагогічної діяльності з цього питання пропонуються вправи щодо розвитку такого важливого навичка як транспонування.

Основне завдання та мета таких вправ полягає у тому, щоб розвинути та закріпити у піаніста навичок виконання акомпанементу вокальних творів, а також партій солістів-інструменталістів засобом читання з листа у транспонуванні. Заняття транспонуванням активізує гармонічний слух та музичне мислення виконавців та інтенсифікує розвиток техніки гри на фортепіано.

Транспозиція на півтон

Для переміщення фортепіанної партії на півтон уверх або униз достатньо подумки проставити ключові знаки нової тональності і у процесі виконання тексту здійснити підміну випадкових знаків альтерації. Вони збережуть свою підвищену або знижену значущість, але можуть змінити вид. Замість дієза з'явиться бекар або дубль-дієз, замість бемоля – бекар або дубль-бемоль, а замість бекара – дієз або бемоль. Для цього потрібно рахувати тонову величину інтервалу, на який відбувається транспонування. При транспонуванні на хроматичний півтон уверх, дієз завжди перетворюється на дубль-дієз, а бекар у дієз. Починати потрібно з транспонування на інтервал зб.1(з «Es» у «E» або з «с» у «cis»). Умовно ставляться нові ключові знаки, обмірковуються випадкові. Це найбільш легкий засіб. Більш важкий – на м2, б2 та терцію.

Транспозиція на терцію

Для того, щоб фортепіанна партія вокального твору можна було перемістити на терцію вгору або вниз, можна застосувати наступні засоби: інтервальне переміщення та заміна ключа (полегшений прийом).

Якщо транспозиція відбувається вгору, то всі ноти скрипкового ключа потрібно вважати нотами басового ключа, але з визначенням «на дві октави вище». Тобто партію правої руки потрібно читати у басовому, а партію лівої руки переміщувати засобом інтервальної транспозиції. Також доцільно буде провести гармонічний аналіз акордових послідовностей, а потім зоровим уявленням переводити бас у верхні звуки акордів на лінійку вище, пам'ятаючи про ключові знаки нової тональності. Інші акордові звуки підбирати за аплікатурними формулами.

Якщо транспозиція відбувається на терцію вниз, то текст, який зазначений у басовому ключі, потрібно читати так, якби він був написаний у скрипковому, але з визначенням «на дві октави нижче».

Транспонування на тон

Найбільш розповсюдженою у практиці концертмейстерів - транспозиція на певний інтервал. Такий засіб застосовується для звуковисотного переносу тексту на інтервали б2, м3 та б3. Транспозиція на тон вимагає розвинутого навичка уявного переміщення нотного запису уверх або вниз з одночасною заміною знаків альтерації. Така робота важка і потребує попередньо:

- 1) ретельно проаналізувати фортепіанну партію в оригінальній тональності (див. стор.6 брошури);
- 2) визначити нову тональність та подумки проставити в ключах відповідні знаки альтерації;
- 3) з'ясувати зміни випадкових знаків.

С.Саварі пропонує розглянути цей вид транспонування на прикладі романсу М.Балакірева «Обойми, поцелуй», в якому потрібно фортепіанну партію (для зручності вокаліста) підняти на тон вище. Акомпанемент має акордову фактуру, ритм вальсу з затримкою звуків у різних голосах.

Багаточисленні паузи дають цінний при читанні з листа резерв часу для визначення нового висотного положення тексту. Новою тональністю буде ре мінор. В ключах замість трьох бемолів залишиться один – сі бемоль. Випадкові знаки альтерації зміняться таким чином:

1 – звук сі-бекар (підвищена 2 ступінь гармонічного мінору) стане у ре-мінорі ввідним тоном до-дісз;

2- у тексті є відхилення в тональність субдомінанти ;

3- звук ре-бемоль – ознака відхилення в тональність 6 ступені;

4- у тактах 12-16 є цікаві моменти гармонічного розвитку фактури акомпанементу.

Зустрічаючись з фортепіанною фактурою, яка базується на фігурованому чергуванні звуків, концертмейстери успішно використовують прийом розподілу її на акордові комплекси, що дозволяє швидко скласти зорове та слухове уявлення про функціональну значущість отриманих таким чином послідовностей, закріпити їх у пам'яті. такий прийом називають *грою гармонічної основи*.

Наприклад, фрагмент романсу С.Рахманінова «Они отвечали». Під кожним тактом тексту є акордові комплекси – гармонічна основа фігурованого супроводу. (стр.33) У гармонічній основі достатньо буде визначити місцезнаходження двох крайніх звуків в акордовій вертикалі – останні приєднуються до них за аплікатурними формулами. Пропонується зіграти гармонічну основу у тональностях Мі-бемоль мажор та Сі-бемоль мажор. Потім, в цих же тональностях виконати повний текст. У такому випадку потрібно зорове переміщувати по ното носію наступні звуки : 1-бас та 2 – перший, по ходу арпеджіо, звук у партії правої руки.

Для тренування можна використати романси: Ф.Шуберт « Форель», «Блаженство», С.Рахманінов «Здесь хорошо», В.Власов «Фонтан у Бахчисарайского дворца». Згрупувати фактуру в акорди, означити гармонічні функції та транспонувати у межах б2.

Виконуючи партію супроводу у новій звуковисотності, не можна дозволяти зупинки у русі. Спочатку потрібно брати повільний темп, щоб встигати зором знаходити нове місцезнаходження нотного тексту з одночасним усвідомленням зміни знаків альтерації. Якщо в цих умовах одразу не вдасться визначити звуковисотне положення складного акорду або інтонації, то потрібно взяти правильно басовий звук та деякі з верхніх голосів, але не перериваючи ритмічний та гармонічний рух музичного матеріалу.

У результаті репетиційної роботи з солістами, транспонуємий текст настільки закріплюється у пальцях та слуховому сприйнятті, що повністю зникає «незручність», коли текст, який бачиш не відповідає за висотою, яку чуєш. Зором залишається контролювати напрямок руху голосів, відмічати появу цезур, випадкових знаків та динамічних означень.

Виступаючи помічником педагога-вокаліста, концертмейстер не лише вчить з учнем репертуар, але й допомагає йому засвоювати вказівки педагога. Чим більше працює концертмейстер в класі одного викладача, тим більше між ними встановлюється взаєморозуміння та спільна «робоча термінологія». Концертмейстер на уроці повинен бути в творчому стані, не допускати гри недовчених фрагментів і сумлінно займатися з будь-яким учнем вокалістом, незалежно від його здібностей.

2.2 Робота над інструментальним акомпанементом

Акомпанування солістам інструменталістам має певну специфіку на якій акцентують увагу дослідники. По-перше, інструментальне виконавство - найбільш об'ємна область роботи концертмейстера, домінуюча частина якої припадає на музично-освітню сферу. По-друге, в роботі з інструменталістами у освітніх закладах на перший план виступає саме педагогічний аспект. Слід зазначити, що під час навчання даний аспект вдосконалювався у процесі роботи з вокалістами, а у інструментальному ансамблі це питання не стояло як нагальна потреба, оскільки партнером в інструментальному ансамблі був досвідчений ілюстратор-інструменталіст. Як наслідок, підготовка концертмейстера до найпоширенішої сфери діяльності є незадовільною.

По-третє, в інструментальному ансамблі повністю відсутній такий конкретний смисловий орієнтир як поетичний текст. Тому, за переконанням О.Островської, спільний з учнем 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 [62, с. 41-47].

Цікаве дослідження щодо виникнення ролі « завжди другого» зробив чеський скрипаль Ярослав Зіх. На його думку, таке визначення мало місце у струнному квартеті, коли другий скрипаль (партія «секондо») підіграє першому, якого називають прямою та наділяють ореолом культу соліста – перший скрипаль завжди грав мелодію. Недарма навіть на побутовому рівні існує вислів: «грати першу скрипку».

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 [62, с. 45].

Під час роботи з учнем-інструменталістом концертмейстерові не обійтись без уміння чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучання фортепіано з можливостями виконуючого соло інструменту і художнім задумом соліста [26, с. 204]. Так при акомпанементі скрипці сила звуку може бути більшою, ніж при акомпанементі альту або віолончелі. При акомпанементі 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. Сила та яскравість фортепіанного супроводу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом може бути більша, ніж при акомпанементі гобою, валторну, тубі. При інструментальному акомпанементі особливо важлива слухова організація піаніста, оскільки рухливість дерев'яних духових інструментів значно вища за рухливість людського голосу.

Концертмейстеру слід знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів, позначення флажолетів, різних штрихів тощо, а також альтовий і теноровий ключі «До».

Для попереднього ознайомлення з повною фактурою інструментального твору з акомпанементом фортепіано найбільш доцільним є спочатку програвання вольної партії у супроводі спрощеної фактури або гармонійної основи партії акомпанементу. «Для цього, - радить Є. Нікітська, - потрібно окремо програти партію акомпанементу і 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» [49, с.138].

Зупинимось на особливостях роботи концертмейстера у класі скрипки. основне завдання концертмейстера полягає в тому, щоб допомогти учневі опанувати твір, підготувати його до концертного виступу. Зазвичай робота учня

над п'єсою складається з наступних стадій: розбір, фрагментарне виконання, виконання від початку до кінця (репетиційне), яке передує концертному.

Концертмейстер може включитися в роботу ще на стадії розбору для вирішення різноманітних виконавських завдань. Потрібно враховувати те, що учні звикають до акомпанементу у найменших деталях, тому пропущений під час перегортання звичний для учня бас або акорд, може викликати непередбачену реакцію – аж до зупинки виконання.

Якщо на стадії розучування твору учень втрачає контроль над інтонацією (особливо у високих позиціях), піаніст може підіграти звуки мелодії, як це робиться у вокальних класах. Він допомагає учневі впоратися з незрозумілим для нього ритмом, дублюючи на роялі сольну партію. Іноді учні не дотримують або скорочують довгі ноти під час пауз у фортепіано. У цих випадках корисно буває заповнити паузу акордами. Взагалі тимчасова видозміна фактури акомпанементу часто допомагає юному скрипалю швидше освоїти свою партію.

Існує щонайменше два моменти в акомпанементі, контроль за якими забезпечує цілісність і закінченість виконання в ансамблі з будь-яким партнером, а із скрипалем особливо - це темпоритм і динаміка.

Своєрідність темпоритмічної сторони виконання учня визначається поступовим освоєнням ним нових типів фактури, що ускладнюються з часом, і розподілом смичка. Все це впливає на характер акомпанементу. Кожного разу, коли скрипаль опановує новий штрих, концертмейстер повинен бути наготові.

Істотно впливають на ансамбль учня і концертмейстера 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 смичок). 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 учень все як слід озвучить в акордах, дещо уповільнивши при цьому темп. У фігураціях потрібно повернутися до основного темпу.

Фортепіанні версії перекладення оркестрової партитури інструментальних концертів бувають дуже різними, іноді незручними. Концертмейстерові доводиться щось скорочувати, немовби роблячи власне перекладення оркестрової партії. Важливе завдання концертмейстера - постаратися імітувати звучання оркестру, зображувати на роялі необхідну різницю звучання струнних духових та ударних інструментів.

Особливо варто зупинитися на концертних та екзаменаційних виступах піаніста з учнями дитячих музичних шкіл. Після копіткої класної роботи нарешті настає день гри на відкритому концерті. Це один з тих етапів роботи, де роль концертмейстера стає більш значною. Він може все: врятувати слабе виконання або зіпсувати гарне...

Підготовку до виконання бажано починати ще за декілька хвилин до виходу на естраду. Концертмейстер не повинен бути байдужим до стану своїх учнів – одних потрібно заспокоїти, інших підбадьорити, тобто створити за сценою позитивну атмосферу. Також необхідно підготувати всі ноти у належному порядку. У разі необхідності можна звернутися за допомогою до колеги з приводу перегортання сторінок.

Основним видом діяльності концертмейстера є виконання твору спочатку до кінця у різних темпах разом із солістом для того, щоб учень і піаніст змогли ретельно прислухатися один до одного, а педагог став вимогливим слухачем. Саме такі виконання допомагають учню охопити форму твору в цілому, сприймати свою партію у єдності з акомпанементом, виявити найбільш серйозні недоліки і підготуватися до концертного виконання, відпрацювати в уповільненому темпі складні у технічному або ансамблевому сенсі фрагменти.

Суттєвий вплив на ансамбль учня та акомпаніатора мають динаміка, метроритм та фактурні труднощі. Не можна прискорювати темп піаністу під

час тривалої ноти в мелодії, а потім повертатися до дійсного темпу. Соліст повинен володіти (в цьому випадку) смичком, як вокаліст диханням настільки, щоб таке прискорення залишилося б непомітним, і концертмейстер повинен пам'ятати, що є межа для пристосування, яку переходити неможна. Щодо динаміки в ансамблі з юним солістом, то тут слід враховувати ступінь загальнокультурного та загальному зичного розвитку учня, його техніку, підготованість та можливості інструмента, на якому грає учень.

Окремо хотілося б зупинитися на питанні щодо гри фортепіанних вступів. Іноді можна почути голосний вступ концертмейстера, за яким йде жалібне звучання скрипки або ледь чутна гра віолончелі. Як досягти згоди? З одного боку учень потрапляє у невідгідне становище, але й концертмейстер не повинен виконувати вступ формально. Вихід є - потрібно грати яскраво та виразно, але співвідносити свою гру зі звуковими та емоційними можливостями учня. Теж саме стосується й сольних епізодів та заключення фортепіанної партії.

Для більш ефективної роботи в класі великого значення набуває характер спілкування концертмейстера та педагога. Від цього залежить не тільки музичний розвиток учня, а й виховання його як людини. На жаль, про це часто забувають. Не сприяють вихованню в учня тривалі розмови на абиякі теми під час уроку, відкрите обговорення його здібностей або порівняння його з однолітками в цьому плані.

Потрібно звертати увагу і на те, яким тоном робляться зауваження та побажання – від цього залежить атмосфера в класі, відношення учня до концертмейстера а, згодом, й ефективність занять. У свою чергу, реакція концертмейстера на такі зауваження має важливе значення для виховання учня. Основним принципом тут має стати зацікавленість концертмейстера, яку повинен відчувати учень і яку концертмейстер повинен постійно проявляти.

Вийшовши на сцену, концертмейстер повинен приготуватися до гри раніше свого молодшого партнера, якщо вони починають одночасно. Для цього одразу ж після налаштування скрипки (або іншого інструмента) перед виконанням концертмейстер повинен покласти руки на клавіатуру і чекати,

коли учень покаже початок - часто учні, особливо в початкових класах починають грати відразу після того як педагог перевірів положення рук на інструменті, тому за учнем потрібно уважно слідкувати.

Дуже часто на учбових концертах виконуються лише перші «соло» з творів великої форми. Такі твори, як правило, мають подвійну експозицію і тому для концерту доречно зробити купюру. Ознакою гарної купюри є її непомітність. Потрібно показати головну тему так, як вона викладена спочатку, а потім зробити перехід до ближче до вступу соліста, дотримуючись природності модуляції і необхідної симетрії. Розповсюджене у практиці програвання лише кількох тактів перед вступом соліста не дає бажаного настрою на характер музики.

Наступне питання стосується того, чи повинен концертмейстер диктувати свою волю під час виконання, давати жорсткий темп та ритм? Взагалі-то – ні. Сутність акомпанування учню складається з того, щоб допомогти йому виявити свої, нехай скромні наміри, показати свою гру такою, якою вона є сьогодні. Іноді буває, що учень усупереч класній роботі не справляється на концерті з технічними труднощами і відхиляється від темпу. Не слід різким акцентуванням підганяти соліста - це не приведе ні до чого, окрім зупинки виконання. Концертмейстер повинен невідступно слідувати за учнем, навіть якщо він плутає текст, не витримує паузи або, навпаки, затримує їх.

Якщо учень грає фальшиво, але не чує цього, то концертмейстер повинен відокремити ці звуки на фортепіано, щоб зорієнтувати учня та вивести його у русло чистої інтонації. Якщо ж фальш виникла випадково, або не дуже помітна, то й концертмейстер повинен сховати усі дублюючі звуки в акомпанементі, щоб не акцентувати недоліки соліста.

Дуже розповсюдженим явищем учнівської гри є зупинки, так звані «спотикання», а то й пропуски декількох тактів. Швидка реакція концертмейстера може зробити ці погрішності майже непомітними для слухачів. Більш каверзною є інша дитяча помилка, коли учень, пропустивши кілька тактів, повертається назад, щоб зіграти пропущене. Навіть для

досвідченого концертмейстера - це певний стрес, але з часом виробляється вміння зберігати ансамбль з учнем, незважаючи ні на які «виконавські сюрпризи».

Якщо учень заплутав у тексті і зупинився – концертмейстер повинен або зіграти декілька нот мелодії, тобто зробити «музичну підказку», або домовитися з учнем, з якого такту продовжити виконання і далі спокійно довести музичний твір до кінця. Витримка піаніста-концертмейстера в такій ситуації дозволить уникнути створення в учня комплексу страху перед естрадою та гри напам'ять. Доцільно ще до концерту обговорити та закріпити опорні моменти у ансамблі, з яких зручно розпочинати твір у випадку зупинки .

Додамо іще одну специфіку концертмейстерської роботи у ДМШ, яка полягає у постійному вдосконаленні свого професійного рівня. Відносно нескладна, скромна піаністична фактура, одноманітність репертуару може привести до того, що піаніст буде грати напівсили або просто формально. Що ж потрібно робити в такому випадку:

- по-перше, потрібно використовувати найменшу можливість виступати у відкритих концертах із складною програмою, не втрачати «почуття сцени»;
- по-друге, обов'язково у своїй роботі (якою б за складністю вона не була) ставити художні та технічні завдання, виконувати твори з максимальною емоційною віддачею;
- по-третє, постійно вдосконалювати майстерність читання нотного тексту з листа

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

Принципово важливими положеннями організації викладачем процесу читання студентом нотного тексту з листа слід назвати:

- цілеспрямований розвиток у студента внутрішньо слухових уявлень (звуковисотних, ритмічних, динамічних, тембрових) музичної мови, які сприяють швидкості мисленого прочитування 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 (схоплювати 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;

- попереднє мислене оглядання та ознайомлення з новим нотним текстом дає можливість студенту цілком зосередитись на змісті музики, її інтонаційних особливостях.

Етапи процесу читання з листа

1. Необхідно ретельно проаналізувати вказівки темпу та характеру твору, продивитися весь текст, у тому числі і партію соліста, знайти зміни темпу та характеру звучання (якщо вони існують). Якщо музичний твір визначеного жанру (вальс, марш, баркарола), потрібно емоційно налаштуватися на певний жанр та може виділити в тексті характерні ритмічні формули.

2. Необхідно зоровим сприйняттям усвідомити тональність твору, яка, як правило, підтверджується заключним акордом наприкінці п'єси.

3. Уважно ознайомитися з поетичним текстом, який розкриває характер та темп твору. Дуже корисно проспівати вокальну партію та зафіксувати в ній мелодичний малюнок.

4. Визначити гармонічний план, знаки альтерації, тональні зіставлення, структурні елементи, генеральну кульмінацію музичного твору.

Таким чином, все вищевикладене, на нашу думку, допоможе молодим музикантам в їх професійному становленні у цікавій сфері концертмейстерської діяльності.

2.3. Робота у класі естрадно-джазового вокального виконавства з цифровими інструментами

В процесі озвучування нотного тексту користувач електронних інструментів послідовно вирішує композиторські, виконавські, звукорежисерські, включаючи доопрацювання звукового матеріалу, проблеми. Ця послідовність дій відповідає руху від загального до часткового в побудові музичного цілого. Дійсно, композиторська робота подібна до створення архітектурного проекту, виконавська і звукорежисерська - до його матеріального втілення, а синтезування звуків подібно до виробництва матеріалу, з якого це ціле будується.

В той же час ця послідовність відбиває рух в роботі з музичним матеріалом від вищих до усе більш низьких масштабно-тимчасових рівнів. Так, *композиторська робота* над електронним аранжуванням припускає звернення переважно до композиційного та синтаксичного рівнів; виконавська - головним чином, до синтаксичного і фонічного; звукорежисерська і робота над звуковим матеріалом - до фонічного.

Єдина спрямованість виразних засобів для створення яскравого музично-образного ладу визначає системність їх стосунків у рамках музичного цілого. Так, продукт композиторської діяльності - нотний текст того або іншого музичного твору зумовлює напрям визначення виконавських засобів. Вибір інструментальних засобів і особливості виконавської інтерпретації обумовлюють необхідність формування певної акустики. А акустика і синтезований користувачем оригінальний звуковий матеріал, у свою чергу, припускає суттєве переосмислення фактури.

Таким чином, коло замикається - єднальна нитка, що тягнеться від засобів великих масштабно-тимчасових рівнів організації музичного матеріалу до усе більш дрібних, знову звертається до початкових композиційних засобів. Система виразних засобів, з якими працює музикант-електронщик, аналогічна будові дерева. Мелодія, подібно до стовбура цього дерева, скріплює собою усі

елементи. Композиційна форма і ритмо-гармонійна організація, подібно до коренів, складає опору мелодійного розгортання. Засоби виконавської і звукорежисерської інтонації асоціюються з кроною цього дерева, що задає його індивідуальний вигляд, а звуковий матеріал, - з генетичною субклітинною системою, що визначає його родову основу.

Формування уявлень учнів про системну будову музичного цілого дуже важливе для успішного освоєння ними роботи з широким виразним потенціалом цифрових інструментів. Такого роду уявлення дозволяють тримати в полі зору усі доступні електроніці засоби виразності, розглядати кожен з них в контексті взаємодії з іншими, що відносяться до шаблів масштабно-тимчасової ієрархії, тісніше пов'язувати ці засоби з іншими в процесі формоутворення і тим самим досягати більш вражаючого образно-змістовного результату.

Освоєння цих засобів в усій їх різноманітності і системному взаємозв'язку ведуть до ускладнення процесу електронної музичної творчості. Разом з описаною вище поступальною ходою від загального до часткового в рішенні проблем музичного формоутворення в цьому процесі з'являється зустрічний рух - від часткового до загального. Внесення змін до нижніх рівнів масштабно-часової організації музичного цілого потребують перегляду вже намічених рішень у верхніх рівнях. Так, наприклад, важливий для створення характерного образу високий рівень реверберації може викликати необхідність уповільнення темпу, а насичення "подіями внутрішнього життя" створюваного звукового матеріалу - необхідність полегшення фактури.

Розглянемо *композиторські складові аранжування для електронних інструментів*. Робота над музичним твором на основі електронних інструментів, як зазначено вище, складається з аранжування і виконання (подоріжечного введення матеріалу в пам'ять інструменту). А перше включає елементи композиторської, звукорежисерської та "синтезаторної" діяльності.

Серед них найбільш значущою є композиторська діяльність. Вона охоплює операції з виразними засобами двох верхніх поверхів масштабно-

часової організації музики - композиційного і синтаксичного - і, відповідно, два найважливіші пласти інтонації - логічний і характеристичний. І якщо порівняти форму музичного твору з будовою дерева, то частка, яку в ній складають виразні засоби, що відносяться до цієї сфери, співвідносна одночасно з кореневою системою, стволом і значною частиною крони цього дерева.

Із створення проекту майбутньої композиції починається процес електронного аранжування. І особливості цього проекту багато в чому зумовлюють напрям пошуків в наступних виконавській, звукорежисерській та «синтезаторній» стадіях роботи.

У композиторську сферу діяльності музиканта-електронщика входить вибудовування композиційної форми, гармонії, фактури та інструменті. До останніх двох аспектів входять використання *паттерну* у роботі над фактурою, а також електронне інструментоведення,

Розглянемо детальніше кожен з цих складових, починаючи з першого аспекту.

Оскільки музична творчість виконавців на основі електронного інструментарію у більшості випадків припускає аранжування музичного твору, а не його створення, мова піде не про побудову композиційної форми з нуля, а про її "доведення" у відповідності із специфічними особливостями цього інструментарію та умовами озвучування твору.

Виступи співаків у концертах, як правило, не припускають виконання великих композицій. В той же час, концертний номер повинен мати достатню продовженість, щоб слухачі могли перейнятися образним ладом музики, що звучить, усвідомити логіку її розвитку.

У концертному репертуарі виконавця на синтезаторі та бібліотеках творів, створених на музичному комп'ютері, можуть бути присутніми перекладення найрізноманітніших за жанром і виконавським складом творів - аби ця музика була яскравою. Але, якщо це коротка мелодія народного танцювального награву, її потрібно розвинути - зробити декілька точних варіативних повторів, придумати зв'язки між ними, дати цю мелодію в

зіставленні з іншими і так далі. Якщо цей твір великої форми, наприклад опера або симфонія, то треба вибрати фрагмент, який міг би послужити основою концертної п'єси репертуару, і коректно закруглювати його електронне аранжування - ця творчість і отримуваний в процесі цієї діяльності конкретний варіант композиційної форми того або іншого твору визначається уявленнями аранжувальника про драматургію пошуку вирішення творчого завдання. Слід виявити, які і скільки музичних образів повинні лягти в основу цього рішення, який характер їх взаємодії, яка послідовність і структурна основа їх викладення. Короткий мотив в процесі рішення подібних проблем може перетворитися на чергу куплетів або варіацій. Можлива поява форм попури, фантазій, репризних і безрепризних контрастно складених побудов.

Ступінь свободи електронного аранжування може бути різним - від точного наслідування нотного тексту оригіналу до його авторизованої обробки. При цьому в роботі з творами класичної музики доречний прояв більшої суворості в наслідуванні авторського тексту - аж до повної автентичності звучання електронного аранжування. Зате при зверненні до сфери естрадної і особливо народної музики цілком дозволено дати волю своїй фантазії. В усіх випадках критерієм художньої якості формованої композиційної структури слугує логічність розгортання в її рамках музичної думки, рельєфність і в той же час єдність і цілісність цієї структури.

Композиційна форма тісно пов'язана з гармонією, фактурою і тембром. Так, її конкретна конфігурація завжди визначає тональний план композиції, місце розташування каденцій, відхилень і модуляцій. Перехід до нових розділів форми, як правило, підкреслюється зміною малюнка фактури і тембрового забарвлення її голосів. Часто зміна розділів композиційної форми виділяється за допомогою виконавських засобів - закруглення фраз, зміни темпа, динаміки, артикуляції. А іноді навіть - за допомогою звукорежисерських засобів, наприклад перестановки джерел звуку по панорамі і в просторовій перспективі.

Композиційну форму можна рахувати інтегрувальним чинником, що призводить до єдиного знаменника усі ці різноманітні засоби. І від того,

наскільки рельєфно за допомогою цих засобів вона "промальована", залежить виразність подачі кожного з них і яскравість художнього результату в цілому.

Наступним аспектом композиторської діяльності електронника виступає гармонізація мелодії. З цією проблемою доводиться стикатися при зверненні до *автоакомпанементу* *синтезатора* або комп'ютерної програми-*автоаранжувальника*, що припускає управління гармонійною основою музичної тканини за допомогою виконання акордів на синтезаторі або введення їх в програмний *секвенсор* з комп'ютерної клавіатури. На механічних інструментах цієї функції немає, і навіть хороші виконавці іноді не вміють гармонізувати мелодію. Синтезатор або програму-*автоаранжувальника* неможливо освоїти, не опанувавши ці уміння, оскільки звернення до них пов'язане з використанням *автоакомпанементу*. При цьому оригінал, як правило, не містить вказівки на необхідність взяття в партії акомпанементу тих або інших акордів. І тим більше немає можливості отримати такі відомості при грі по слуху і в процесі творення музики для синтезатора або музичного комп'ютера, що вимагає оволодіння мистецтвом гармонізації на високому рівні.

Знання і практичні навички по гармонії потрібні не тільки для гармонізації мелодії, але і для імпровізації, яку можна розглядати як антипод першої. Дійсно, якщо гармонізація мелодії є згортання мелодійної горизонталі у вертикаль акорду супроводу, то імпровізація, навпаки, розгортання ланцюжка акордів у спонтанно виникаючий мелодійний візерунок.

Гармонія на відміну від багатьох інших виразних засобів оперує найбільш специфічними і притаманними лише музичному мистецтву поняттями, до яких належить залучитися всім, хто навчається грати на електронних музичних інструментах (ЕМІ) . Це музичні інтервали і акорди, інтегруючи їх у своїй структурі, лад і функції ладів, тональність і тональні функції гармонії (Т - S- D), виконавець повинен освоїти досить солідну номенклатуру акордів - тризвуків і септакордів, побудованих на усіх ступенях ладу, і орієнтуватися в системі їх взаємозв'язків (їх спорідненості). Причому на рівні не простого ознайомлення, а практичного оволодіння, адже кожен з цих акордів в процесі музикування треба

уміти швидко знайти на клавіатурі.

Для виконання акордів на сучасному синтезаторі передбачено декілька режимів. Для початківців найбільш оптимальним є режим спрощеного взяття акордів (Casio Chord або Single Finger). Цей спосіб припускає взяття не усіх клавіш, що відповідають акордовим звукам, а лише басової клавіші і ще декількох інших, які умовно, програмними методами пов'язані з тими або іншими співзвуччями. Відповідно уявлення про акорд редукується до уявлення про бас і деякі гармонійні голоси, які надають йому те або інше, - світліше або темніше - забарвлення. Таким чином, при користуванні в цьому режимі акордами автоакомпанементу не обов'язково засвоювати їх інтервальну структуру, що складає значну складність для початківців учнів, і вони можуть включатися у багатоголосне музикування буквально на першому етапі навчання.

Режим спрощеного взяття акордів пов'язаний з двома основними методами програмного закріплення того або іншого виду акорду за певною комбінацією клавіш, і кожен з фірм-виробників клавішних синтезаторів наслідує одне з них:

1. Перший метод (Casio Chord) :

а) мажорний тризвук - взяття однієї клавіші, що відповідає основному тону цього тризвуку;

б) мінорний тризвук - взяття разом з клавішею, що відповідає основному тону тризвуку, будь-яку іншу, розташовану праворуч від неї;

в) малий мажорний септакорд - взяття разом з клавішею, що відповідає основному тону цього септакорду, будь-яких двох інших, розташованих праворуч від неї;

г) малий мінорний септакорд - взяття разом з клавішею, що відповідає основному тону цього септакорду, будь-яких трьох інших, розташованих праворуч від неї.

2. Другий метод (Single Finger) :

а) мажорний тризвук - взяття однієї клавіші, що відповідає основному

тону цього тризвуку;

б) мінорний тризвук - взяття разом з клавішею, відповідною основному тону тризвуку, найближчої розташованої ліворуч чорної клавіші;

в) малий мажорний септакорд - взяття разом з клавішею, відповідною основному тону цього септакорду, найближчої розташованої ліворуч білої клавіші;

г) малий мінорний септакорд - взяття разом з клавішею, що відповідає основному тону цього септакорду, найближчих розташованих ліворуч білої і чорної клавіш.

В обох випадках цей режим дозволяє виконувати тільки 4 види акордів : мажорний і мінорний тризвук, малий мажорний і малий мінорний септакорди.

Цього вистачає для озвучування нескладних творів дитячого репертуару, але для просування в музикуванні на синтезаторі треба освоювати інтервальну структуру акордів і режим їх звичайного взяття на клавіатурі (Fingered). З його допомогою доступною стає гра 13 і більше видів акордів, включаючи окрім згаданих тризвуки: збільшений і зменшений, з верхнім і нижнім затриманням до терції; септакорди: великий мажорний і великий мінорний, малий мажорний зі зменшеною квінтою і малий мінорний зі зменшеною квінтою, малий септакорд з низхідним затриманням до терцового тону й іноді деякі інші акорди.

На більшості синтезаторів цей спосіб узяття акордів дозволяє виконувати їх лише в основному виді. Їх звернення стають доступними за допомогою третього режиму - взяття акордів по усій клавіатурі (Full Range Chord або Full Keyboard). Як випливає з назви, автоакомпанемент ініціюється при взятті акорду у будь-якій частині клавіатури, а не тільки в її нижньому, призначеному для акомпануючих голосів регістрі, що також веде до збагачення звучання.

Знання основних музично-теоретичних понять гармонії і різних режимів виконання акордів при грі з автоакомпанементом допомагає вирішувати конкретні завдання по гармонізації мелодії. По рівню складності їх можна ранжувати на три основні типи.

Найпростіший з них пов'язаний з виконанням нотного тексту з цифрованим позначенням акордів супроводу. В цьому випадку в завдання виконавця входить лише розшифровка і виконання на синтезаторі вказаного цифрування. Щоб здійснити першу операцію, виконавець повинен вивчити прийняту в джазовій і популярній музиці систему цифрованих позначень акордів. Слід зазначити, що ця система відрізняється від вживаної на уроках сольфеджіо. Акорди позначаються:

а) великою буквою латинського алфавіту, що відповідає основному тону, - A, B, C, D, E, F, G (H - сі, а не сі бемоль);

б) знаком альтерації (#B), що йде за буквою, якщо основний тон акорду відповідає чорній клавіші;

в) маленькими буквами і складами, що йдуть за знаком основного тону, Позначають той або інший різновид акорду *m* - мінорний, *maj* - мажорний, *dim* - зменшений, *sus* - затриманий (зазвичай мається на увазі затримання від квартового тону до терції);

г) цифрами (інтервал від баса), що конкретизують різновид акорду : 7 - септаккорд, 9 - нонаккорд, 6 - тризвук з секстою;

д) знаками + і - перед цифрами, що означають альтерацію тих або інших звуків акордів (якщо цифра відсутня, цей знак відноситься до квінтового тону);

е) дробом, в чисельнику якої позначається акорд, а в знаменнику - басовий тон цього акорду (наприклад, у разі використання не основного виду акорду, а його обернення, або якщо у басу неакордовий звук).

Нижче наводиться перелік літерно-цифрових позначень найбільш споживаних акордів від ноти "до": C - мажорний тризвук, Cm - мінорний тризвук, 3+ (3+5) - збільшений тризвук, C5 - зменшений тризвук, Csus - мажорний тризвук із затриманням, C6 - мажорний тризвук з секстою, C7 - малий мажорний септакорд, Cm7 - малий мінорний септакорд, Cmaj7 - великий мажорний септакорд, Cm7+ - великий мінорний септакорд, Cdim - зменшений септакорд, C7/-5 - малий мажорний септакорд зі зменшеною квінтою, Cm7/-5 - малий мінорний септакорд зі зменшеною квінтою, Csus7 - малий мажорний

септакорд із затриманням; C9 - нонаккорд, C/D- мажорний тризвук з неакордовим звуком *ре* у басу.

Застосування паттерну в роботі над фактурою

Серед охарактеризованих вище способів гри на синтезаторі найчастіше використовуваним і специфічним для цього інструменту є гра з автоакомпанементом. Він же покладений в основу роботи програми-автоаранжувальника. Робота з автоакомпанементом будується на маніпулюванні з фактурними заготівками - *паттернами*, на яких слід зупинитися детальніше.

Паттерн (Pattern- переводиться як зразок, приклад, модель, шаблон, малюнок, візерунок, стиль, характер) являє собою, як правило, двотактовий остинатний малюнок різномісних голосів супроводу, що припускає можливість управління його гармонійною основою з клавіатури інструменту при грі живцем або шляхом введення в комп'ютерну пам'ять цифрових позначень послідовності акордів. Оскільки призначенням паттерна є акомпанування мелодії, його голоси охоплюють усі функції фактури, за винятком мелодійної. У складі паттерну завжди можна знайти лінію баса, гармонійних голосів, ведучих ритмічну, гармонійну або мелодійну фігурацію, ритмічний візерунок ударних інструментів. Іноді також його фактура включає педаль і підголосок.

У наборі стилів автоакомпанементу основний елемент паттерну (Main) є сусідами зі своїми похідними: вступом (Intro), закінченням (Ending), заповненням (fill in) і варіацією (Variation). Прив'язані по малюнку фактури до основного елементу, вони в той же час дещо відрізняються від нього. Так, фактура вступу і закінчення містить в собі окрім акомпануючих голосів ще і мелодію. Для заповнення і варіації характерна активізація ритмічного малюнка, яскравіше звучання ударних, збагачення фактури за рахунок додавання педальних і контрапунктуючих голосів.

Темброва структура паттерну варіюється в залежності від стилю, до якого він відноситься. Проте та або інша фактурна ніша обмежує сферу вибору

інструментів для її заповнення. Так, для інструментовки басового голосу можуть бути використані інструменти з банку басів, наприклад, бас-гітара, акустичний бас (контрабас-піцікато), синтетичний бас, туба. Гармонійні голоси відтворюють акустична або електрогітара, фортепіано, акордеон, група духових інструментів. Функцію педалі можуть виконувати струнні інструменти з повільною атакою, електроорган, а підголоска - акордеон, струнні, духові.

Основу партії, що входить в паттерн ударних, складає ударна установка (Drum Set або Drums), кожен інструмент якої підкреслює ту або іншу функцію голосів фактури. Так, басовий барабан (Bass Drum) дублює або доповнює ритмічний малюнок баса, який в поп-музиці, як правило, відрізняється щільністю. Малий барабан (Snare), що у більшості випадків грає на слабких долях такту, і закрита тарілка (Hi - hat), що часто заповнює усі восьмі або шістнадцяті долі, підкріплюють лінію гармонійних голосів, а пасажі томів (Tom - toms) і яскраві поодинокі акценти відкритої тарілки (Cymbal) привертають увагу до зміни фактурного малюнка, наприклад, в ритмічних заповненнях при переході до варіації паттерну.

У паттерні також може бути використаний увесь інший тембровий набір ударних інструментів синтезатора (Percussions) і звукові ефекти з метою надання йому більшої стилістичної характерності. Так, якщо для озвучування рок- або поп-музики цілком достатнім може виявитися набір інструментів ударної установки, то в північноамериканському кантрі швидше за все знайдеться бубон, а в латиноамериканських паттернах - маракаси, чоколо, клавес, гуїро, бонги і інші характерні для цієї групи національних стилів інструменти.

Підтримка ударними інструментами різних фактурних пластів надає звучанню паттерну гостроту і об'ємність, що в загальному звучанні багато в чому компенсує інтонаційну млявість інших електронних голосів. Невипадково, в сучасній музиці масових жанрів, що спирається на електроніку, ударні інструменти грають дуже важливу роль. В той же час, пов'язаний з ними колорит має дуже конкретні стилістичні витoki народно-побутової, естрадної,

поп- чи рок музики. Тому при аранжуванні музичних творів, де такий колорит недоречний, наприклад, що відносяться до академічних жанрів, треба з обережністю відноситися до їх використання.

У пам'яті синтезатора або програми-автоаранжувальника, як правило, зберігається більше ста різних паттернів. Необхідно зорієнтуватися в такому достатку і знайти серед них потрібні для фактурного вирішення електронного аранжування.

Передусім, варто звернути увагу на банки, в яких об'єднуються стилістично споріднені патерни: Pop, Rock, Jazz, Latin, Country, European, Traditional та ін. Стиль багато в чому зумовлює фактурну конфігурацію і тембровий склад шаблонів акомпанементу. І, якщо необхідно відшукати шаблон, що відповідає тим або іншим фактурно-тембровим вимогам, то треба не перегортувати увесь їх список від початку до кінця, що приведе до невиправданих тимчасових витрат, а спершу визначити банк, до якого він може відноситися, а потім продовжити пошук вже усередині цього банку.

Іншим критерієм з класифікації паттернів може послужити метр. Найчастіше він дводольний, або чотиридольний – 2/4, 4/4. Паттернів на 3/4 і 6/8 в пам'яті синтезатора, як правило, значно менше - їх легко запам'ятати. І у разі необхідності вибрати один з них знову ж таки немає необхідності перегортати усі паттерни підряд.

Третім критерієм може стати характер ритмічного малюнка. У ньому можуть переважати восьмі (8 Beat) або шістнадцяті (16 Beat), фактури, що роблять малюнок більше насиченим; рівна тривалість або пунктирні (Swing, Shuffle), які вносять в нього джазовий відтінок. Іноді навіть він може включати синкопи.

Класифікувати паттерн можна і по тембровому складу, відносячи ті або інші з них до ординарних або екзотичних за колоритом, і за регістровим розташуванням, поділяючи їх на компактні або розкидисті (у другому випадку важливо знайти "вільне поле гри" для мелодійного голосу). Можна також розрізняти паттерни по наявності якої-небудь додаткової фактурної функції :

педалі, підголоска (наприклад, у вигляді джазового риффа).

І нарешті, темп також може стати орієнтиром в класифікації паттернів, які відрізняються швидшим або повільнішим рухом. Звичайно, в процесі роботи над аранжуванням його можна змінити, але при цьому слід мати на увазі, що пресетний, виставлений на фабриці темп якнайкраще відповідає особливостям фактурної організації цього паттерну і при значному його прискоренні або уповільненні завжди існує ризик отримати метушливе, карикатурне або, навпаки, в'яле звучання.

Аналіз паттерну за цими основними, пов'язаними з побудовою фактури напрямками: стилем, метром, ритмом, тембром, регістровим розташуванням і темпом потрібний для грамотного, художньо доцільного його використання в електронному аранжуванні. Головним завданням при цьому є досягнення гармонійної відповідності усіх перелічених складових паттерну з центральним елементом фактури - мелодією.

При підборі паттерну передусім слід звертати увагу на його відповідність мелодійному малюнку по метру - ясно, що в обох випадках має бути або дводольна, або тридольна основа. Не менш значущим є його відповідність по характеру ритмічного малюнка - мелодія з рівними восьмими не зіллється в часі зі свінгуючим супроводом, і навпаки. Бажано також при виборі паттерну орієнтуватися на найдрібнішу тривалість мелодійного малюнка. Якщо, скажімо, це восьмі, то вони ж повинні домінувати в паттерні (наприклад, 8 Beat), якщо це шістнадцяті, то краще і паттерн шукати на їх основі (16 Beat). Дисгармонія в цьому аспекті робить звучання акомпанементу або метушливим і набридливим, або в'ялим і невідповідним ритмічному тону мелодії.

Метроритмічна відповідність паттерну мелодії, що аранжується, - необхідна, але недостатня умова для того, щоб зупинити на ній свій вибір. Кожен з безлічі паттернів, відповідних для цієї мелодії за цією формальною ознакою, внесе в загальне звучання якийсь свій, особливий колорит, надасть йому ті або інші життєво-музичні асоціації. І важливо, щоб це працювало на музичний образ. Творчість аранжувальника на етапі підбору паттерну

починається з відповіді на питання доречності у супроводі цієї мелодії латиноамериканського колориту або колориту французької кафешантанної пісеньки, чи підійдуть для її акомпанементу джазові риффи або ритми клубної танцювальної музики.

Необхідно погоджувати використання різних елементів паттерну з формою твору, що аранжується. Так, вступ (Intro) зазвичай звучить на початку твору, закінчення (Ending) - у кінці, варіація (Variation) - в приспіві куплета або середньому розділі трьохчасної форми, а заповнення (Fillin) розділяють пропозиції періоду і частини композиційної форми. Таким чином, за допомогою цих елементів можна зробити більше рельєфним співвідношення композиційних розділів і тим самим підкреслити притаманну цьому твору логіку розгортання музичної думки.

В той же час, оскільки в шаблонах вступу і закінчення фактура представлена в повному об'ємі, використовувати їх треба з відомою обережністю. Потрібно стежити, чи відповідає характер мелодійного малюнка і гармонійних оборотів стилю основного розділу твору. І якщо ні, що нерідко трапляється при використанні автоакомпанементу в аранжуванні класичних творів, то краще від цих елементів відмовитися. Чи не занадто часто використовуються заповнення (типова помилка учнів, що уперше знайомляться з цим елементом), що замість пожвавлення може привнести до звучання акомпанементу монотонність, начебто цей елемент зовсім був відсутній.

Разом з пошуками відповідного для цієї мелодії паттерну у ряді випадків виникає зустрічний рух, обумовлений необхідністю підігнати мелодію під важливий з точки зору художнього рішення аранжування патерн. Так, іноді треба змінити регістрове положення мелодії, щоб вона змогла уміщатися в "вільному полі гри", що залишилося автоакомпанементом. Іноді треба змінити її ритмічний малюнок, - наприклад, рівні восьмі на пунктирні, якщо на останніх будується важливий в художньому плані акомпанемент. А якщо звучання мелодії на тлі вибраного паттерну стає в'ялим, має сенс її злегка підправити, - наприклад, заповнити ритмічним орнаментом довгі ноти у кінці

В процесі цієї діяльності музикант має справу з тембровим матеріалом, з якого він будує адекватні фактурі і формі музичного твору звукобарвні структури. Відповідно знання, що обслуговують цю діяльність, можна поділити на дві області.

Перша торкається систематизації тембрового матеріалу. По аналогії з традиційною музично-теоретичною дисципліною її можна назвати електронним інструментоведенням. Вона, відповідаючи на питання, що структурується, допомагає аранжувальнику знайти відповідний тембровий матеріал. Другу можна назвати електронною інструментовкою, і вона відповідає на питання, як здійснюється це структурування, на основі яких правил і закономірностей.

Почнемо з першої. У пам'яті звукової карти комп'ютера, клавішного синтезатора, робочої станції або семплера знаходяться сотні голосів різних інструментів, серед яких необхідно орієнтуватися. При аналізі тембрового матеріалу можливі два підходи: спираючись на його загальні акустичні властивості і виходячи з його подібності звучанню традиційних інструментів.

Якщо назва інструменту і забарвлення його звучання нічого не говорять, стає актуальним перший підхід. Він включає аналіз розгортання звуку в часі, яке має чотири фази: атаку (Attack), первинне коротке і неповне загасання (Decay), затримку (Sustain) і кінцеве згасання (Release) - ADSR.

Ці характеристики зумовлюють випадки застосування того або іншого віртуального інструменту. Так, для ведення мелодійного, басового голосу і акомпануючої фігурації прийнятніші інструменти з гострою атакою, а педалі - з повільною. Гострий, сухий тембр швидше підійде для швидкого пасажу, а м'який, такий, що триває - для кантিলени.

Другим компонентом аналізу загальних акустичних властивостей інструменту є світлотність його звучання. У цьому плані можна виділити інструменти з низькою формантою, які відрізняються темним забарвленням звучання, як при звучанні букви "О", інструменти з середньою формантою, звучні на кшталт букв "А" і "Е" і інструменти з високою формантою, що відрізняються світлим, іноді різким звучанням на кшталт букви "І" фраз і

речень. На відміну від виконання на традиційних інструментах, де діє принцип недоторканості авторського тексту, в музиченні на електронних інструментах, заснованому на аранжуванні цього тексту, такі дії цілком виправдані (зрозуміло, якщо вони спрямовані на досягнення яскравого художнього результату).

До творчих дій при роботі з паттерном слід також віднести коригування його фактури. Найпростішим способом цього коригування є редукція. Будь-які комп'ютерні програми-автоаранжувальники і більшість синтезаторів допускають можливість вимкнення інструментів, що беруть участь в озвучуванні паттерну, і, якщо, скажімо, зняти один-два з них, то результат, можливо, буде не таким гладким і урівноваженим як оригінал, зате цей його спрощений варіант більшою мірою відповідатиме характеру мелодії дитячої пісеньки.

Можна також підправити тембровий склад паттерну, змінюючи його колорит відповідно до стилю мелодії. Наприклад, клавесин в акомпанементі буде співзвучний бахівській мелодії, а гітара - мелодії старовинного романсу.

Можна піти ще далі і створити власний паттерн на основі якого-небудь наявного в пам'яті синтезатора або "з нуля", тим самим розширюючи стилістичне амплуа автосупроводу, наприклад, за рахунок старовинних танців: гавота, сарабанди, менуету, жиги - або індивідуалізуючи його звучання відповідно до інших художніх завдань. Таким чином, в роботі з паттерном стає досяжним не лише його органічна взаємодія з мелодією, але і оригінальність формованої фактури і музичного образу в цілому.

Окрім освоєння основних понять, пов'язаних з фактурою, і способів втілення її різних конфігурацій, обумовлених з різними режимами гри на синтезаторі або можливостями тієї або іншої комп'ютерної програми, учень в роботі з нею повинен навчитися грамотно вибудовувати свої дії. Порядок їх визначається рухом від загальних завдань побудови фактури до усе більш приватних.

Так, спершу треба проаналізувати форму твору, що аранжується, і

виділити в ній розділи, на протязі яких та або інша фактура зберігається у відносно незмінному вигляді. Як правило, це буде композиційна побудова, або твір цілком, або його частини, що охоплює, наприклад, заспів і приспів, окремі варіації, експозицію, середину і репризу.

Потім треба підібрати режим гри на синтезаторі або музично-комп'ютерну програму, відповідний втіленню фактури кожного з розділів. Якщо більш переважним виявляється режим без використання автоакомпанементу, треба підібрати тембри для голосів фактури і уточнити їх регістрове положення. Наприклад, у деяких випадках доцільним виявиться додавання нижньої октави для баса і верхньої для мелодії. При цьому іноді потрібно скоректувати голосоведіння - прибрати непотрібні перехресчування, надмірно глибокі басы і різкі верхи.

Якщо вибір зроблений на автоакомпанементі, потрібно знайти відповідний паттерн або створити свій, визначити місця включення його допоміжних елементів, при необхідності редагувати його і мелодійну партію з метою досягнення їх органічної взаємодії у фактурі.

При грі живцем в обох випадках можна подумати про збагачення фактури за допомогою мультипанелі - включення в загальне звучання заздалегідь записаних на фабриці або користувачем музичних фраз або шумових ефектів.

Електронне інструментоведення.

Забарвлення звучання того або іншого інструменту само по собі досить нейтральне в художньо-образному плані. Також абстрактно виглядає нотний текст без вказівки на призначені для нього темброві засоби. Але, якщо вони гармоніюють один з одним, виникає дивний ефект одухотворення інструментального тембру і одночасно барвистого втілення музичної думки. Навчити учня бачити шляхи досягнення цієї гармонії і є ключова проблема навчання інструментовці музики для електронних інструментів.

Світліше забарвлення робить інструмент помітніше на тлі інших, тому виконання соло - їх переважне призначення. І відповідно для підголосків і фонових партій краще пристосовані інструменти з більш низькою формантою,

хоча своєрідність їх колориту обумовлює їх незамінність і в соло.

У особливу підгрупу можна виділити інструменти з ковзаючою формантою. Їх своєрідність полягає як би в артикуляції послідовності голосних букв "А-У", "О-У", "О-І", а звучання викликає химерні асоціації і притягує до себе увагу, навіть якщо їх партія складається з однієї ноти, що довго витримується.

І нарешті, третій, найбільш складний компонент аналізу - фактура звучання інструменту, з якою пов'язані різноманітні сінестетичні відчуття. Такими є відчуття маси і об'єму - деякі інструменти сприймаються як сольні, а деякі - як ансамблеві. До таких може відноситися ілюзія матеріальності віртуального інструменту, створеного як би з дерева, метала чи скла; що має певну форму - пряму або спіралевидну, специфічним способом звуковидобування, будь то удар, тертя-ковзання, биття язичка дерев'яного духового інструмента або вібрація губ виконавця на мідному духовому інструменті.

Другий підхід до аналізу тембрів звукового модуля пов'язаний з подібністю багатьох з них звучанню традиційних інструментів. Слід зазначити, що тут не може йтися про повну відповідність. Якою б досконалою не була техніка семплерування, з її допомогою неможливе відтворити усе багатство відтінків живого виконання, оскільки останнє є продукт м'язових зусиль музиканта - його інтонації, що безперервно змінюється у часі і передає нескінченну множину смислових і колористичних відтінків. Саме це обумовлює виражальну універсальність механічних інструментів, їх здатність "пристосовуватися до настрою мелодії" (М. Римський-Корсаков). Традиції застосування цих інструментів, закріплення упродовж віків за багатьма з них певних художньо-образних амплуа можуть послужити цінним орієнтиром при використанні їх електронних "двійників" в інструментовці творів для цифрових інструментів.

Значну частину їх звукового потенціалу складають голоси, створені на базі інструментів симфонічного оркестру. Ансамбль струнних смичкових є його

головним елементом. Композитори-класики відмічали такі властивості струнних смичкових, як найбільшу силу експресії і неповторну звукову різноманітність (Г. Берліоз), здатність до яскравого втілення мелодії (М. Глінка), теплоту, м'якість і благородство тембру (М. Римський-Корсаков).

Їх електронні аналоги - інструменти групи Strings теж звучать м'яко і благородно, але у відсутності живих виконавців - не так гнучко і різноманітно. При інструментовці різних пластів фактури слід звертати увагу на характер атаки електронних струнних. Вона гостріша у тремолоючих струнних (Tremolo Strings) і струнних ансамблів 1 (String Ensemble 1 і Synth Strings 1), і м'якша у струнних ансамблів 2 (String Ensemble 2 і Synth Strings 2). Ведення мелодії і підголоска краще доручити першим, а функцію педалі - другим.

У наборі електронних голосів є також сольні струнні: скрипка (Violin), альт (Viola), віолончель (Cello) і контрабас (Contrabass). Проте їх звучання помітно відрізняється від акустичних прототипів своєю грубуватістю, оскільки в них відсутній дуже важливий елемент тембру цих прототипів - нюанси сольної виконавської інтонації. Тому в ліричному амплуа їх звучання може зробити дещо карикатурне враження. Зате в дитячій пісеньці, де казковий персонаж "тирликає на скрипці", воно буде на своєму місці.

На відміну від сольних струнних, представлені в електронному наборі тембрів дерев'яно-духові інструменти, як правило, відрізняються набагато більшою реалістичністю звучання, його близькістю до акустичних оригіналів. Це дозволяє в цьому новому форматі краще виявити яскраву індивідуальність, властиву кожному з них.

Як у оркестрі, так і в електронних банках ці інструменти діляться на дві підгрупи: язичкові (Reed) і лабіальні, флейтові (Pipe). Першим властива більш темне, як би носового відтінку забарвлення звучання, особливо інструментам з подвійним язичком - гобою, англійському ріжку і фаготу. Вони по перевазі призначені для ведення мелодійної лінії. Другі відрізняються світлішою звучністю і більшою мірою тяжіють до рухливості і віртуозності.

Своєрідність звучання кожного з цих інструментів зумовило закріплення

за ними в оркестрі певних образних типажів. Так, тембр флейти (Flute) характеризується як холодний, найбільш відповідний до мелодій граційного і легковажного характеру в мажорі - і з відтінком зверхневого смутку в мінорі (М. Римський-Корсаков). Вона не здатна до вираження поетичної пристрасності, але надзвичайно зручна для зображення голосів природи (Ф. Геварт). З гобоєм (Oboe) зв'язується пасторальна сфера: його тембр, простодушно-веселий в мажорних, і зворушливо-сумний в мінорних мелодіях (М. Римський-Корсаков), придатний для окреслення настроїв сільських веселощів (А. Модр); лірична сфера: гобой хороший для передачі почуттів покірної печалі і любовного томління (А. Модр), блищить променем надії серед хмар скорботи (А. Гретрі). Не чужі йому і комічні образи: гобой, з його густими, як би чванливими низами і, навпаки, гострими, пронизливо-тонкими верхами, дуже хороший для гумористичних ситуацій, для карикатури (Р. Штраус). М'який відтінок звучання гобоя і його різновиду англійського ріжка (English Horn), близький східним інструментам - зурні, замру, дозволяє з їх допомогою зануритися в атмосферу східної казки.

Кларнет (Clarinet) по забарвленню свого звучання є щось середнє між флейтою і гобоєм - воно повніше і компактніше, ніж у флейти, але м'якше, ніж у гобоя. Його різні регістри по характеру свого звучання значно відрізняються один від одного. Так, низький регістр гучні звуки, що гудуть, з металевим відтінком, а верхній - чисті і кристалічні (М. Чулак).

З його тембром зв'язується найширший круг образів: ліричні і епічні, пасторальні і релігійно-умиротворені. Цей інструмент відрізняється особливою виразною гнучкістю: при правильному використанні регістрів, належному веденні мелодійної лінії і поєднанні з відповідними інструментами інших груп кларнет передає усі відтінки почуттів (Р. Штраус).

Звучання фагота (Bassoon), навпаки, вписується у визначений образний типаж. Його тембр, насмішливий в мажорі і хворобливо сумний в мінорі (М. Римський-Корсаков), має схильність до гротеску (Г. Берліоз). Його навіть називали клоуном оркестру (Э. Праут).

Саксофони представлені в електронному тембровому наборі групою, що включає їх сопрановий (Soprano Sax), альтовий (Alto Sax), теноровий (Tenor Sax) і баритоновий різновиди (Baritone Sax). По своєму звучанню вони займають проміжне положення між групою дерев'яних і мідних духових інструментів. Їх тембри відрізняються надзвичайною повнотою, потужністю і співучістю (М. І. Чулак). Вібруючий звук і можливість виконувати глісандо при переході від одного тону до іншого робить ці інструменти придатними не лише для зображення веселощів, але і для передачі сентиментального настрою і безнадійного трагізму (А. Модр).

Яскраво виражена індивідуальність звучання кожного з електронних замінювачів дерев'яно-духових інструментів зумовлює їх використання у фактурі у мелодійній функції. Їх тембр також надасть своєрідність звучанню підголоска або заповнення, наприклад - джазового риффа у викладі акордами саксофонів.

Мідні духові (Brass), що становлять окремий банк інструментів, по забарвленню звучання не так сильно відрізняються один від одного, як дерев'яно-духові, хоча і не складають єдиного тембрового моноліту, подібно до ансамблю струнних смичкових. Класична традиція зв'язує застосування цих інструментів з пафосними і драматичними образами.

Так, тембр труби (Trumpet), що відрізняється ясною і дещо різкою звучністю (М. Римський-Корсаков), хороший у войовничих образах, в крику люті і помсти, як і в урочистих гімнах; він здатний виражати усе сильне, горде, величне; йому доступна більша частина трагічних відтінків (Г. Берліоз)

Із звучанням тромбону (Trombone) пов'язується вираз героїчної урочистості, величавості, гордості (Г. Берліоз), а туби (Tuba) - суворості (М. Римський-Корсаков). Дещо обособлено стоїть валторна (French Horn): незважаючи на так часто використовувані веселі мисливські фанфари, валторна - інструмент благородний і меланхолічний (Г. Берліоз), він має поетично-красивий і м'який тембр.

Головне призначення електронної міді в силу яскравості, різкості і

напруженості її звучання, яке виділяється серед інших, - вести мелодію. Вона також може бути використана для підкреслення лінії підголоска, у ритмічному або мелодійному заповненні. З обережністю слід підходити до використання міді в акомпануючих голосах, оскільки звучання в цілому починає нагадувати духовий оркестр.

Дуже широко в тембровому наборі сучасного електронного інструменту представлені ударні інструменти. По декілька десятків вони групуються у банки, кожен з яких пов'язаний з певним жанром або стилем музики: оркестровою, джазовою, танцювальною, техно, хіп-хопом та ін. І кількість таких банків навіть на недорогому клавішному синтезаторі може доходити до шістнадцяти. Крім того, вони складають ще три банки обов'язкового набору синтезаторних голосів формату GM: фортепіано (Piano), хроматичні ударні (Chromatic Percussion) і ударні (Percussive).

Зорієнтуватися в цьому різноманітті можна, спираючись на традиційну класифікацію ударних інструментів. Вони діляться на мембрафони, в яких звучним тілом являється натягнута на обруч шкіряна мембрана, і ідіофони, тобто самозвучні, такі, що відрізняються однорідністю звучного тіла. У кожній з цих груп, у свою чергу, можливо виділити інструменти з визначеною і невизначеною висотою звуку.

Так, до мембрафонів з певною висотою звуку відносяться літаври (Timpani), що становлять групу з тринадцяти налагоджених по півтонах котлів (від фа великої до фа малої октави), а з невизначеною - басовий барабан (Bass Drum), малий барабан (Snare), бубон (Tambourine), там-тами (Toms) - шість що розрізняються по регістрах глухо звучних барабанів, доповнюючі їх у вищому регістрі два бонги (Bongos), три конги (Congos) та ін.

У групу ідіофонів з певною висотою звуку входять усім добре відоме фортепіано (Piano), представлене цілим банком своїх різновидів, а також челеста (Celesta), дзвіночки (Glockenspiel), музична шкатулка (Music Box), вібрафон (Vibraphone), маримба (Marimba), ксилофон (Xylophone), дзвони (Tubular Bells), цимбали (Dulcimer), що також утворюють окремий банк

хроматичних ударних інструментів. А групу ідіофонів з невизначеною висотою звуку складають тарілки - багатьма своїми різновидами: акцентований удар (Crash Cymbal 1 і Crash Cymbal 2), хеті - відкритий, закритий і педальний (Open High Hat, Closed High Hat, Pedal High Hat), китайська тарілка (Chinese Cymbal) та ін., трикутники - відкритий і закритий (Open Triangle і Mute Triangle), дерев'яні коробочки (Hi Wood Block, Low Wood Block), кастаньєти (Castanets), коров'ячий дзвоник (Cowbell), шейкер (Shaker), бубонці (Jingle Bells), підгрупа латиноамериканських інструментів : клавес (Claves), маракас (Maracas), кабаса (Cabasa), гуїро - короткий і довгий (Short Guiro, Long Guiro) та ін.

Роль ударних в інструментовці двояка. З їх допомогою можна підкреслити ритмо-динамічну структуру музики. Дублюючи або доповнюючи ритмічний малюнок баса і гармонійних голосів, вони здатні значно оживити звучання, посилити закладене в ній танцювальний або маршевий початок. Такий спосіб використання ударних характерний для класичної і сучасної популярної музики. Так, наприклад, в інструментальних складах останньої вони складають обов'язковий компонент ритм-групи.

Інший спосіб їх використання - без прив'язки до акомпанементу - характерний для сучасної музики академічних жанрів. У цій музиці ударним частенько доручають партії соло. У останньому випадку акцент переноситься з динаміки звучання ударного інструменту на притаманний йому колорит, який окрім конструктивних особливостей багато в чому визначається етнічним походженням того або іншого інструменту.

Окрему групу складають щипкові інструменти: арфа (Orchestral Harp), що відрізняється ніжно-поетичним тембром (М. Римський-Корсаков), і піццікато струнних (Pizzicato Strings), у тому числі - контрабас-піццікато (Acoustic Bass). їх переважне призначення - використання акомпануючих акордів або їх фігурації. Ефектно на арфі звучить і глісандо.

До щипкової групи, що входить в електронний набір тембрів, відносяться і багато народних інструментів, які епізодично з'являються у складі симфонічного оркестру, але досить часто є присутніми в ансамблях, що

виконують музику народних і масових жанрів : гітара (Guitar), банджо (Banjo), індійська лютня - ситара (Sitar), японські лютня – koto (Koto) і цитра - сямисен (Shamisen).

Серед цих інструментів найбільша увага приділена гітарі. Її різновиди, як правило, займають декілька банків (Guitar) і переважають у банку - баси (Bass). Тут є як голоси акустичних гітар з нейлоновими і сталевими струнами (Acoustic Guitar-nylon, Acoustic Guitar-steel), так і голоси електрогітар : джазовою (Electric Guitar-jazz), соло (Electric Guitar-clean), приглушеною (Electric Guitar-muted), із спотвореннями (Overdriven Guitar, Distortion Guitar) та ін. Цілий банк відведений і під електрогітари-соло з використанням різних ефектів (Synth Lead). До електрифікованих відносяться і усі бас-гітари: бас-гітара з пальцьовим щипком (Electric Bass-finger) і використанням медіатора (Electric Bass-pick), безладова бас-гітара (Fretless Bass), з акцентованим щипком (Slap Bass) та ін.

Така увага до гітар не випадкова, оскільки їх електрифіковані різновиди багато в чому визначають обличчя сучасної музики масових жанрів. Притому їх звучання охоплює не лише акомпанемент, але і мелодійну лінію, що може послужити орієнтиром в інструментовці музики цих жанрів.

Серед інших знайомих на слух віртуальних голосів слід відмітити голоси органних інструментів (Organ), куди входять як класичні органи, наприклад механічний (Drawbar Organ), церковний (Church Organ), язичковий (Reed Organ), так і їх електронні різновиди: рок-орган (Rock Organ), з перкуссією (Percussive Organ) та ін. В цей же банк входять ручні гармоніки: акордеон (Accordion), танго-акордеон (Tango Accordion) і губна гармоніка (Harmonica). Якщо тембри старовинних інструментів викликають яскраві асоціації з класичною органною музикою, то тембри електронних органів - з джазовою, рок- і поп-музикою, де вони найчастіше заповнюють середні голоси. Приблизно така ж роль і у акордеона - тільки в малих ансамблях естрадної музики. Своєрідність забарвлення звучання цих інструментів, таким чином, і закріплює за ними певні ніші в електронній інструментовці музики.

Зі знайомих тембрів традиційних інструментів у пам'яті цифрових інструментів є також вокальні - реалістичніші, наприклад хор, що співає на "А" (Choir Aahs), і голос, що співає на "О" (Voice Oohs), і з штучним відтінком, наприклад електронна накладка - хор (Pad4-choir) і синтетичний голос (Synth Voice). Їх м'яке, об'ємне звучання красиво вписується у фактуру у фоновій функції. Іноді ці голоси виступають і в якості мелодії, як би зігріваючи її своїм диханням.

У банку віртуальних етнічних інструментів (Ethnic) є близькі за звучанням інструментам симфонічного оркестру : вулична скрипка (Fiddle), гобой, що нагадує різкіший і грубуватий санай (Shanai), колорит яких доречний в інструментовці простих народних мелодій. Те ж можна сказати і про волинку (Bagpipe).

Ну і, нарешті, назви інструментів з банку звукових ефектів (SoundEffects) самі говорять про асоціації, які викликають їх звучання : морський берег (Seashore), пташиний свист (Bird Tweet), телефонний дзвінок (Telephone Ring), оплески (Applause) та ін. Їх застосування надає музичному образу характер предметної конкретності.

Отже, ми в цілому охарактеризували електронний звуковий матеріал, визначили способи його аналізу і класифікації, а також традиції застосування того або іншого віртуального традиційного інструменту, що склалися в класичній і сучасній музиці. Ці знання потрібні для музичного формування цього матеріалу - діяльності, яку по аналогії з її традиційним видом можна назвати електронною інструментовкою.

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО АКОМПАНеМЕНТУ У РОБОТІ З ВИКОНАВСЬКИМИ КОЛЕКТИВАМИ

3.1. Концертмейстер у хоровому класі

Серед концертмейстерських спеціалізацій діяльність концертмейстера хору є найбільш трудомісткою, оскільки робота над хоровим акомпанементом має свою специфіку. Концертмейстер хору працює і з солістами, і з групами, і з усім колективом. У процесі роботи з вокальними колективами перед слухом концертмейстера постають нові завдання та труднощі. Досконале знання партій кожного голосу, створення ясного слухового уявлення загальної звучності всіх голосів потребують від піаніста постійного тренування та зміцнення внутрішніх слухових уявлень.

Насамперед потрібно відпрацювати навички гри за рукою диригента. Підпорядкування диригентському жестові потребує складної форми уваги. Читаючи нотний текст потрібно навчитися слідкувати за рухом руки диригента, точно виконувати будь-які зміни в темпі, динаміці, акцентуванні тощо. На початковому етапі роботи, працюючи з версією клавіру оркестрової партії, можна зробити спрощення фактури, але зберегти основний зміст твору. Це відноситься до творів, які написані для хору та оркестру, тому що з точки зору фортепіанної техніки, такі акомпанементи бувають дуже незручними, а іноді й неможливими для виконання, тому потрібно мати навички «коректного спрощення» фактури.

Концертмейстер хору має справу з хоровою партитурою, де кількість рядків іноді доходить до восьми і більше, при цьому голоси внаслідок включення транспонуючого голосу (тенора) перехрещуються, а нотні штирі пістрявляють змінами вокального і інструментального вигляду.

Виконання фортепіанної партії підпорядковане не стільки ансамблевим установкам та власним художнім знахідкам, скільки волі третьої особи - диригента-хормейстера, мануальну мову якого концертмейстер повинен

розуміти як свою власну. Ми спробуємо в загальних рисах схарактеризувати роботу концертмейстера хору та її специфіку.

Серед безлічі труднощів роботи концертмейстера у хоровому класі необхідно виокремити проблему співпраці піаніста і диригента. Ця проблема включає декілька труднощів. Одна з них - уміння грати «під руку», тобто здатність розуміти диригентські жести і наміри, знати основи диригентської техніки, трансформувати звучання інструменту залежно від диригентського жесту. Для цього концертмейстеру необхідно ознайомитись з основними прийомами техніки диригування – знати поняття «ауфтакт», «точка», «зняття звуку», основні 2-х, 3-х, 4-х дольні сітки, а також жести, якими зображаються основні штрихи та динамічні нюанси. В цілому це називається здатністю концертмейстера розуміти диригентські жести та наміри. Слід також враховувати, що показ динамічних нюансів, штрихів та інших виразних засобів залежать від індивідуальності диригента, наприклад, одні показують *forte* широким розмахистим жестом, а інші – жестом з невеликою амплітудою, але дуже енергійним.

Диригентську мову жестів можна розділити на умовні і безумовні (за термінологією В. Соколова) [71, с.25]. *Безумовні жести* поділяються на виразні (емоції) і образотворчі (ігрові рухи, засоби звуковидобування). Умовні жести - це власне техніка диригента - сукупність прийомів, ґрунтованих на загальноприйнятих правилах. Функції правої і лівої руки в диригуванні розмежовуються. Це розмежування досить умовне, оскільки для посилення значення важливого в даний момент елементу і для більшої дохідливості застосовуються обидві руки у паралельному русі. Найважливіший елемент диригентського жесту - попередження. значення попередження також важливе, «як і думка, що упереджує слово, як розгін перед стрибком, як замах руки перед ударом», зазначає В.Соколов [71, с. 48]. Основою техніки диригування є сукупність і взаємозв'язок попереджувальних і основних жестів. У музичній термінології попереджувальний жест називається «ауфтакт», або замах.

Функції диригентського жесту в значенні «ненотної складової» концертмейстерського тексту наступні: 1) показ розміру, в якому написаний музичний твір; 2) показ початку співу або вступ концертмейстера; 3) показ закінчення співу, зняття; 4) управління темпом виконання. показ нюансів і характеру звуковедення; 5) вказівка щодо ладу. Кожна функція виражена по-різному, тому ми вважаємо доцільним деталізувати їх зміст.

Показ розміру – це змальована в повітрі диригентська схема, що відмічає кількість долей у такті. Рух руки за диригентською схемою відбиває дужеважливий елемент музики – чергування сильних та слабких долей. Перша, як найсильніша – супроводжується рухом руки вниз, остання, як найслабкіша – рухом руки вгору. Ці долі існують у просторі на різних рівнях. Поміжні долі можуть бути на одному рівні і розташовуватися праворуч і ліворуч від вертикального руху руки, що відмічає першу (сильну) долю. У диригентському жесті існують чотири моменти, які також семантизуються концертмейстером: замах, падіння, точка, відображення або відштовхування (інерція). Сукупність і взаємозв'язок попереджувальних і основних жестів виражається ще й у тому, що відображення від попередньої точки плавно переходить в замах до наступної.

Показ початку співу, або вступ концертмейстера. У жесті диригента, що вказує на початок співу слід розрізнати три елементи:

- *1-й елемент* – коли піднята рука «збирає» увагу співаків і концертмейстера. Це дуже важливий момент, оскільки концертмейстер не бачить усіх співаків і тільки дивлячись на жест диригента може зрозуміти, що хор вже зосереджений на виконанні;

- *2-й елемент* – показ моменту вдиху, який організовує співаків зробити одномоментний вдих повітря вд якого, в свою чергу, залежить одночасний вступ хору Концертмейстер повинен зробити свій «замах», як і диригент, і для досягнення повного ансамблю з першої ж ноти і для того, щоб зрозуміти, буде темп, бо подовженість жесту дихання рівне за тривалістю одній долі такту.

- 3-й елемент – вступ – втілює в собі темп, нюанса характер твору і йде у напрямку тієї долі на яку вступає хор. Наприклад, хор, у разі вступу на другій половині такту, бере дихання на першій його половині, тож жест диригента на цю частку виконує дві функції – і дихання, і вступ. Жест диригента повинен бути енергійним та ясним і концертмейстерові слід відповідно до жесту організувати своє «туше», адже від нього залежатиме і одночасність вступу, і тембровий анасамбль.

Показ вступу партії хору – дуже складний момент, особливо в поліфонічних творах супроводжується поступовою напругою усього диригентського апарату, а *diminuendo*- поступовим пом'якшенням.

Різкий швидкий помах руки на дихання вимагає від хору і концертмейстера *forte* і співу/гри в швидкому темпі, широкий і м'який помах – *piano* в повільному темпі. Штрих *legato* видно хору і концертмейстерові за м'якою, злегка відстаючою від руху зап'ястка, кисті, а *staccato* пізнається по пружинистих, гострих помахках кисті. Специфічні жести диригента-хормейстера, сприяючи поліпшенню ладу, корекції важких в інтонаційному відношенні місць, що вимагають необхідного підвищення або пониження інтонації, іноді в партитурі такі місця, небезпечні тенденцією до заниження і завищення, відмічені відповідними стрілками вгору або вниз.

Природа музично-виконавської техніки має універсальність, що передусім виражається в диханні. У співацькому, ігровому або диригентському диханні, як у фокусі сходяться усі елементи музичного виконання: темпоритм і агогіка звуковедення, динаміка, характер атаки (туше) і артикуляція, темброво-регістрове і емоційне забарвлення. Якщо виконавець, почувши це внутрішнім слухом, знайшов відповідне дихання, значить, він знайшов головне. Дихання виконавця - це не лише вдих, але і видих, яким, відповідно, здійснюється звуковидобування та звуковедення. Ведення смичка, дотик до клавіатури, видих при грі на духових інструментах - усе це, як і співацький видих, фізична, рухова, іноді зрима і завжди м'язова дія, що пов'язана із слуховими уявленнями. У цьому сенсі звуко рух диригента - це по-різному *організований і*

забарвлений вдих і видих, адекватний вдиху або видиху оркестру. Природний зв'язок ігрових і загальнотілесних рухових відчуттів відзначається ученими і музикантами. Цей зв'язок, зрозуміло, не гарантує легкості і швидкості досягнення шуканого результату художньої ідентифікації «концертмейстер-диригент». Використання цього зв'язку припускає попереднє оволодіння диригентом і концертмейстером хору співацькими навичками (диханням, опорою, звуковеденням) і внутрішнім слухом.

Художня необхідність встановлення зв'язку між диригентським, піаністичним і вокально-хоровим апаратом припускає наявність у концертмейстера і диригента не сильного, але обов'язково вірно поставленого голосу.

Попутно зазначимо, що робота концертмейстера включає участь в художній інтеракції не лише з диригентом, але і з групами хору і солістами. При розучуванні партії з окремою групою хору концертмейстер повинен уміти усе інше зіграти. При цьому йому важливо пам'ятати, що інтонаційні погіршеності у співаків відбуваються не через поганий слух, а через недосконалу вокалізацію, порушення закономірностей звуковедення при форсуванні дихання або, навпаки, при слабкості його, при невмінні зберегти єдину вокальну форму в голосних, що змінюються, буквах, при недостатньо тренуваних переходах голосу з одного регістра в інший — особливо у жіночих голосів. Концертмейстер повинен уміти швидко встановити першопричину утруднень і допомогти здолати її. Психологічно тут недоречні негативні форми оцінки, головне — правильно формулювати ті або інші цілі.

Розучуючи партії, концертмейстер хору покликаний не лише формально навчити мелодійній лінії або тексту, але і *внести у виконання виразність, що реалізовує диригентське прочитання*.

Працюючи з диригентом, концертмейстер повинен прагнути здійснити психологічне підстроювання і прийти до згоди. Психологічно стратегія зорової семантизації диригентської експресії — «ненотного тексту» концертмейстера — не обмежується ланками ВАК (візуальне — аудіальне — кінестетичне), але і

тягнеться в *глибину особи*. Чуйне копіювання диригентських інтонацій, а точніше, мовний переклад, який здійснює концертмейстера з мови жесту на мову фортепіано, включає *експресивну, афективну*. Вже не може йтися просто про *вірне* прочитання динамічного або агогічного нюансу в жесті диригента. Тут потрібна *ідентичність душевного і тілесного стану* в цілому, що досягається завдяки включенню-таким психологічних механізмів і здібностей як *емпатія* (співпереживання) та *ідентифікація*. Проте досягається це включення, це вище досягнення художньої комунікації Я -Ти не інакше як через інтонаційно-пластичне, семантичне наслідування, тобто копіювання, повторення, вбирання в почуття Я-концертмейстера почуття Я-диригента [60, с. 54-67].

Концертмейстер відразу відчуває *велику різницю між оркестровим і хоровим диригуванням*. Вона полягає в тому, що головним завданням оркестрового диригента є точний і ясний показ вступів усім інструментам, чіткий рахунок і управління динамікою. А тому і жести симфонічного диригента мають бути більшими, простішими і зрозумілішими будь-якому музикантові. Хоровий же диригент, передусім, відповідає за якість звуку, він бере участь в його формуванні, а “інструмент” (це голосові зв'язки співаків) аж надто делікатний, і жести диригента мають бути обережнішими, особливо у момент народження звуку на *piano*. У цих випадках “точка” у диригента іноді буває абсолютно не помітна, і концертмейстерам доводиться покладатися на свою інтуїцію, буквально вгадувати, коли повинен виникнути звук. Чим вище клас диригента, тим менше він дотримується сітки, частенько зовсім не зважає на неї - він управляє звуком. Причому, справжній майстер управляє непомітно і з боку здається, що взагалі не диригує, а лише слухає звук. Концертмейстерам доводиться зосереджувати усю свою музичну чуйність, а саме: концертмейстер + диригент + хор повинні скласти злагоджений ансамбль.

Уміння слухати, грати з партнером (в даному випадку з диригентом + хор) - дуже важлива деталь професійної майстерності піаніста, який з дитинства звик до індивідуального зайняття як єдино можливої форми роботи. Тому

далеко не усі хороші солісти здатні також успішно грати в ансамблі. При спільному музичному виконанні потрібне однаковою мірою як уміння захопити партнера своїм задумом, так і уміння захопитися задумом партнера, зрозуміти його намір і прийняти їх; випробовувати під час виконання не лише творче переживання, але і творче співпереживання, що зовсім не одно і те ж. Природне співпереживання виникає як результат безперервного контакту партнерів, їх взаєморозуміння і згоди.

Вище вже було сказано, що хоровий диригент відповідає, передусім, за якість звуку. Концертмейстер хорового колективу дуже часто відчуватиме розбіжність між *жестами диригента і фортепіанним звучанням*. Це відбувається через те, що природа звуку вокального діаметрально протилежна до фортепіанного. Звук, народжений голосом, здатний до розвитку, тоді як фортепіанний, виниклий в результаті удару молоточка об струну, приречений на згасання. Компенсувати ці неминучі втрати концертмейстер може, лише постійно старіючи долати молоточкову, ударну природу фортепіанного звуку, наслідуючи голос, спів, і не якийсь абстрактний голос, а конкретну партію, звучну в даний момент в партитурі. Наприклад, партія баса повинна виконуватися густим «оксамитовим» звуком, обов'язково багатим обертонами. Партія сопрано - легким «ширяючим» звуком, партія меццо-сопрано або альтів - темнішим; партія тенора - яскравішим, дзвінкішим. Так що це завдання наскільки важке, настільки ж почесне: уміння «проспівати» на фортепіано мелодію є свідченням майстерності, а здатність виконати кожен партію хору своїм, тільки цій партії властивим тембром залежить від міри уяви концертмейстера і, не в останню чергу, від його любові до голосів, до хору.

Концертмейстерові також необхідно знати, що до однієї з перших навичок виконання *хорових партитур на фортепіано* відноситься уміння грати хорові акорди 4х голосного гармонійного складу з дотриманням рівної сили звучання усіх 4х голосів. Концертмейстер повинен навчитися грати подібну партитуру так, щоб кожен акорд звучав повно і рівно, щоб звучання усіх голосів в акорді було рівномірним по силі звуку. Якщо що і треба підкреслити,

виділити в такій партитурі, то не *верхній голос*, як звук кожен піаніст, а мелодію баса, що пов'язано з тембровими особливостями голосів в хоровому звучанні, які дозволяють чути басову партію як стійку основу хорового акорду ясніше, ніж у фортепіанному звучанні.

Працюючи концертмейстером в хоровому, оркестровому класі, піаніст постійно знайомиться з новими творами. Концертмейстерові необхідно мати хороші навички *читання з листа*. Необхідно також підкреслити, що при читанні з листа фортепіанної партії оркестрових творів концертмейстер опиняється в дуже нелегкому положенні. Частенько композитори, що створили чудову оркестрову партитуру, в роботі над клавiром не врахували технічні зручності піаніста, перенасичивши фортепіанну фактуру значними складнощами. Це виражається в перебільшеному діапазоні акордів і у кількості звуків в акорді і в раптовій зміні далеких регістрів і в швидких акордових пасажах. Тому головне завдання концертмейстера при грі хорових і оркестрових партитур адаптувати текст, пристосовувати його до рук, так би мовити «на ходу», в процесі гри. Підтвердження цьому знаходимо в статті О. Островської: “Виконання клавiрів оркестрових творів часто виявляється пов'язаним з непосильними труднощами: акомпаніаторові в цих випадках немовби доводиться робити ще одну, власну транскрипцію фортепіанних перекладень. І ось тут виникає проблема: що випустити, що залишити. На що хочеться звернути увагу початкуючих концертмейстерів: краще великим пожертвувати, але не дати собі “зав'язнути” у фактурі, порушивши тим самим темп і метро-ритм твору, а в той же час і форму” [49; с. 13].

Концертмейстери не повинні забувати, що музика - мистецтво, що існує і розвивається в часі, тому темп і метро-ритм творів - його головні формотворні елементи. Один з аспектів роботи концертмейстера хору полягає в чому, що у своїй повсякденній практиці він працює також з солістами, хоровими ансамблями, групами партій, при цьому він має справу з *трьома видами нотного тексту*, а саме - текстами для хору *a capella*; текстами творів, написаних для хору і фортепіано; текстами перекладень

творів для хору з оркестром - тобто з клавiрами.

У основi виконавського плану концертмейстера хору, як i кожного музиканта, знаходиться ретельне вивчення тексту. В умовах хорового мистецтва текст піаніста-концертмейстера є інструментальною складовою загального ансамблю, на взаємодію з яким націлений піаніст. При цьому свідомість піаніста орієнтована на види ансамблевої взаємодії, яка здійснює концертмейстера хору внаслідок поєднання у своєму обличчі двох функцій, - ансамбліста(1) і акомпаніатора-капельмейстера (2). Таких видів можна виділити *чотири*. Спробуємо їх позначити, одночасно простежуючи пріоритет тієї або іншої функції.

1. Найбільш очевидний вид загального ансамблю відкривається піаністові з нотним текстом твору, призначеного *для хору і фортепіано*. Тут на перший план виступає перша функція, тобто піаніст-ансамбліст. Назвемо його *ансамбль першого роду*. Слух піаніста узгоджується з особливостями хорового ладу і звучанням хору.

2. Нотний текст твору *для хору a capella* не містить фортепіанної партії, але припускає участь піаніста на етапі вивчення твору. Тут переважає друга функція концертмейстера хору - акомпаніатор-капельмейстер. На відміну від ансамблю першого роду, назвемо його нульовий ансамбль (оскільки партія групи хору виступає в роботі піаніста як його власна). Слух піаніста ідентифікується із слухом тих, хто співає.

3. Нотний текст твору *для хору і оркестру в перекладенні клавiру*. В цьому випадку фортепіанне перекладення покликане імітувати оркестрові тембри і в той же час відповідати фортепіанній специфіці. Відповідно, піаніст, про що вже було сказано раніше, пропускає через себе оркестрові звучності, налаштовуючись на символічну ансамблеву взаємодію хор/оркестр через темброві здібності фортепіано. Такий двошаровий ансамбль назвемо *ансамблем другого роду*. Тут передбачається участь групи/груп хору і фортепіано як виразника групи/груп оркестру.

4. Ретельне вивчення і виконання тексту, з яким працює піаніст, включає

ще одну складову, про те це не ноти - *це виконавський план диригента*.

Піаніст дивиться не лише в ноти, але і на диригентську інтерпретацію. Це вимагає від нього розуміння мови диригента, схоплювання його смислових спрямувань, аж до досягнення концепції. На етапі розучування тексту такого роду вирішальне значення має орієнтація в системі руху рук, умовній жестикуляції в керівництві хором. Через розуміння цього, спочатку зовнішнього рівня сприйняття диригентської мови, лежить шлях до досягнення концертмейстером хору виконавського задуму диригента. Не концертмейстер хору і не хор, але диригент є в хоровому мистецтві фундаментальною семантичною постаттю. Виконавський план концертмейстера хору є втілення піаністом виконавського плану диригента згідно фортепіанному внеску в загальному ансамблі учасників. Це четвертий структурний рівень ансамблю, який назвемо *повним ансамблем*, оскільки тут у свідомості піаніста включаються одночасно все *раніше розглянуті текстові взаємодії*, що підлягають, не тільки нотній, але й жестово-мовній складовій музично-художнього тексту. На цьому рівні в тісній взаємодії у свідомості піаніста працюють обидві концертмейстерські функції - і функція ансамбліста, і функція акомпаніатора-капельмейстера. Тут стають очевидними і нові сенсорні специфікації концертмейстера хору (разом з вказаним раніше розвитком темброво-хорового слуху, оркестрового слуху), пов'язані, у тому числі, із зоровою рецепцією. Концертмейстер хору повинен мати надзвичайно високу техніку зорових перемикачів - дивитися то на нотний текст, то на диригента, перемикач здійснюється миттєво і є постійним чинником. Разом з ними сприйняття піаніста направлено і на звучання хорових голосів, на якість ансамблю.

Музичні образи, які чує концертмейстер внутрішнім слухом, він якоюсь мірою робить видимими. Невірний рух голови або будь-який інший необґрунтований жест акомпаніатора може викликати помилку в звучанні хору: невірний вступ голосів, помилковий динамічний нюанс, неточне узяття дихання, ритмічне коливання та ін. Стриманість і виразність рухів

концертмейстера під час виконання впливає і на сприйняття слухачів залу, в якому виступає хоровий колектив під час концерту.

Участь концертмейстера в повсякденній роботі хорового колективу вимагає від нього добре розвиненого гармонійного слуху і комплексного музичного мислення. Від нього потрібно уміння грати багаторядкові партитури. Тому вже при першому побіжному, але уважному погляді на партитуру він повинен бачити увесь об'єм фактури, миттєво сприймати і оцінювати логіку гармонійного, тембрового і ритмічного змісту твору, передбачати рух музичного матеріалу.

Підсумувавши вказане вище, ми сформулювали визначення поняття *діяльності концертмейстера хору як виду музичного виконавського концертмейстерського мистецтва, здійснюваного піаністом в процесі підготовки і під час публічного виступу хорового колективу музикантів під управлінням диригента-хормейстера*. Концертмейстер хору - піаніст, що допомагає групам хору і солістам розучувати партії і що акомпанує їм на репетиціях і в концертах, що здійснюються під керівництвом диригента. З огляду на специфіку роботи з хоровим колективом можна зробити висновок про те, що концертмейстер повинен мати воістину універсальні якості: бути хорошим піаністом і ансамблістом, повинен сам мати диригентські якості (уміти підкорятися і підпорядковувати собі) і образне музичне мислення (уявляти собі тембри інструментів симфонічного оркестру, тембри голосів хору і передавати їх своєю грою).

3.2. Акомпаніаторська робота у класі хореографії

Мистецтво танцю без музики існувати не може. Тому на занятті в хореографічних класах з дітьми працюють два педагоги - хореограф і музикант (концертмейстер). Діти отримують не лише фізичний, а й музичний розвиток.

Успіх роботи з дітьми багато в чому залежить від того, наскільки правильно, виразно і художньо піаніст виконує музику, доносить її зміст до дітей. Ясне фразування, яскраві динамічні контрасти допомагають дітям почути музику і відбити її в танцювальних рухах. Музика і танець у своїй гармонійній єдності - прекрасний засіб розвитку емоційної сфери дітей, основа їх естетичного виховання.

Уроки хореографії від початку і до кінця будуються на музичному матеріалі. Поклони, при переході від одних вправ до інших мають бути музично оформлені, щоб учні звикли організовувати свої рухи згідно з музикою. Музичне оформлення уроку повинне прищеплювати учням усвідомлене відношення до музичного твору - уміння чути музичну фразу, орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку, динаміці. Вслухуючись в музику, дитина порівнює фрази по схожості і контрасту, пізнає їх виразне значення, стежить за розвитком музичних образів, складає загальне уявлення про структуру твору, визначає його характер та на основі цього формує первинні естетичні оцінки. На занятті хореографії учні залучаються до кращих зразків народної класичної і сучасної музики, і таким чином формується їх музична культура, розвивається їх музичний слух і образне мислення, які допомагають при постановочній роботі сприймати музику і хореографію в єдності. Концертмейстер ненав'язливо учить дітей відрізняти твори різних епох, стилів, жанрів. Концертмейстер повинен надбанням танцюристів ту музику, яку створили великі композитори-хореографи : М Глінка, П. Чайковський, Г.Глазунов, І.Штраус, Р.Глієр, С.Прокоф'єв, А.Хачатурян, Р. Щедрій та інші.

Рухи повинні розкривати зміст музики, відповідати їй по композиції, характеру, динаміці, темпу, метроритму. Музика викликає рухові реакції і поглиблює їх, не просто супроводжує рухи, а визначає їх суть. Таким чином, завданням концертмейстера є розвиток “музичності” танцювальних рухів.

В процесі навчання хореографії здійснюються наступні завдання музичного виховання :

- 1) розвиток музичного сприйняття метроритму;
- 2) ритмічне виконання рухів під музику, уміння сприймати їх в єдності;
- 3) уміння погоджувати характер руху з характером музики;
- 4) розвиток уяви, художньо-мистецьких здібностей;
- 5) підвищення інтересу учнів до музики, розвиток уміння емоційний сприймати її;
- б) розширення музичного кругозору дітей.

У роботі концертмейстера завжди є об'єктивні складнощі. Йому доводиться працювати з дітьми різного віку (від школярів-початківців до випускників), з педагогами різних танцювальних напрямів - народної хореографії, класичного і сучасного танцю. Наповнити музикою кожне заняття, відповідно до віку танцюристів, репертуару цієї вікової категорії і танцювального напрямку, не просто. Шлях один - постійне вдосконалення, серйозний творчий підхід до роботи.

У обов'язки концертмейстера хореографічних класів входить:

- 1) репертуарний підбір музичних творів для занять, постійне розширення музичного багажу і знань про природу танцю, його характерних особливостей;
- 2) вивчення досвіду роботи по естетичному вихованню дітей в хореографічних колективах, зокрема, по музичному розвитку;
- 3) знайомство з новими методиками “руху під музику”;
- 4) систематична робота над музичним розвитком танцюристів, тому що музично освічені діти набагато виразніші в танцювальному мистецтві.

Результативна робота в хореографічних класах можлива тільки в співдружності педагога-хореографа і музиканта. І тут можна говорити про суб'єктивну позицію, тому що не малу роль відіграють психологічна сумісність, особові якості концертмейстера і хореографа. Для справжньої творчості потрібна атмосфера дружелюбності невимушеності, взаєморозуміння. Важливо щоб концертмейстер був другом і партнером. Тільки з позиції творчого підходу

можна здійснити усі задуми, мати високу результативність у виконавській діяльності хореографічних класів.

Програмує і планує роботу в хореографічних класах педагог-хореограф. Концертмейстерові часто доводиться працювати з декількома педагогами, і найчастіше концертмейстер приходить вже на готову хореографічну програму. Тематичне планування учбового матеріалу по хореографії теж робить педагог. Концертмейстер зобов'язаний знати і програму, і план кожного року навчання, і план кожного заняття. Співтворчість педагога-хореографа і концертмейстера потрібна в усіх сферах (планування, реалізація програм учбової і постановочної роботи). Від концертмейстера не залежить побудова занять, це вирішує хореограф. А ось яка буде віддача, на якому емоційному рівні вони пройдуть, багато в чому залежить від музиканта, від підібраної і запропонованої ним музики.

Технологія добору музичних творів базується на глибоких знаннях концертмейстера системно-хореографічної освіти і припускає:

- 1) знання шкіл і напрямів танцювального мистецтва;
- 2) знання традиційних форм і етапів навчання дітей хореографії;
- 3) знання форм побудови заняття, обов'язкових імпровізаційних моментів;
- 4) знання хореографічної термінології (зокрема, французькою мовою);

До вибору музичних фрагментів пред'являються вимоги за наступними критеріями: характер; темп; метро-ритм (розмір, акценти і ритмічний малюнок); форма музичного твору (одночастинна, двочастинна, тричастинна, вступ тощо);

Музику для супроводу танцювальних вправ необхідно постійно поповнювати і різноманітити, керуючись естетичними критеріями, почуттям художньої міри. Постійне звучання на уроках одного і того ж маршу або вальсу веде до механічного, не емоційного виконання вправ танцюючими. Не бажана й інша крайність: занадто часта зміна супроводів розсіює увагу учнів, не сприяє засвоєнню і запам'ятовуванню ними рухів.

Музичний розвиток на уроках хореографії здійснюється за допомогою певних методів і прийомів. Першоджерелом отримання знань є сама музика, тільки вона будить “музичні” почуття людини. На початку йде робота по накопиченню досвіду слухання музики. Другим джерелом отримання знань - являється слово педагога і концертмейстера, яке призводить до розуміння і сприйняття музичного образу конкретних музичних творів. Третім джерелом є безпосередньо музично-танцювальна діяльність самих дітей.

Для розвитку “музичності” виконання танцювального руху застосовуються наступні методи роботи :

- 1) наочно-слуховий(слухання музики під час показу рухів педагогом);
- 2) словесний (педагог допомагає зрозуміти зміст музичного твору, спонукає уяву, сприяє прояву творчої активності);
- 3) практичний (конкретна діяльність у вигляді систематичних вправ)/

В процесі занять і в паузах між ними концертмейстер знайомить дітей з новими і новими музичними творами, накопичує їх слухацький досвід. У концертмейстера немає спеціальних уроків, але завжди є невеликі паузи, які можна заповнити музикою, притягнути увагу дітей. Розвиваючи дитячу уяву, сприйняття, фантазію, корисно застосовувати метод прослуховування фрагмента або твору класичної музики з подальшою короткою бесідою. Метод не новий, але він виправдовує себе. Результат цієї роботи завжди позитивний: рухи дітей поступово стають виразнішими, тобто відбувається зближення музично-слухових форм сприйняття із зорово-руховими. Діти вчаться контролювати свої рухи і робити їх гармонійними.

У плані музичного виховання концертмейстер має можливість навчити дітей наступному: виділяти в музиці головне; передавати рухом різний інтонаційний сенс (ритмічний, мелодійний, динамічний початок).

Це можна робити на будь-яких етапах зайняття: і у вправах, і в танцювальних етюдах.

Головна музична думка, закладена в творі, - це мелодія, основа музики. Найважливіший елемент музики - ритм. Так само характерна особливість -

чергування важких звуків з легшими - це поняття метра в музиці. Темп як швидкість в основі своїй і в музиці і в танці єдиний. Усі ці характеристики танцюючі діти повинні знати, розуміти, визначати. А це вже основи музичної грамоти. Ритм, мелодія, метр, гармонія, тембр - в сукупності складають мову музики, і концертмейстер учить дітей розуміти його. Тонке почуття сприйняття музики розвивається у дітей під час органічного з'єднання руху і музичної фрази(почало і закінчення). Концертмейстер учить виконанню «команд» : початок мелодії - початок руху, закінчення мелодії - закінчення руху. Виховується уміння укладатися в музичну фразу.

Розглянемо основні етапи ознайомлення дітей з музичним супроводом на уроках класичного і народно-сценічного екзерсису.

Перший етап - первинне знайомство з музичним твором. Тут ставляться завдання: ознайомити учнів з музичними фрагментами, навчити вслухуватися і емоційно відгукуватися на виражені в них почуття, уміти точно виконувати preparation під час вступу.

В процесі освоєння нового музичного матеріалу беруть участь слуховою, зоровий і руховий аналізатори. Тому матеріал дається в цілісному виді, а не роздроблено. Педагог-хореограф показує рухи під музичний супровід (перший етап - одне-два заняття).

Другий етап - формування умінь в площині музичного виконання рухів, сприйняття музичного супроводу в єдності з рухами. Тут передбачається: уміння виконувати рухи відповідно до характеру музики, поглиблене сприйняття і передача настрою музики в русі, координація слуху і характеру рухів. На цьому етапі виявляються усі неточності у виконанні, виправляються помилки, поступово виробляються оптимальні прийоми виконання хореографічних завдань. Цей етап триває тривалий час. Йде ретельний відбір музичного матеріалу для кожного руху класичного і народно-сценічного екзерсису відповідно до вимог (квадратність, ритмічний малюнок, характер мелодії, наявність затакту, метроритмічні особливості, темп, розмір), що пред'являються.

Третій етап - формування і закріплення навичок, тобто автоматизація способів виконання завдань в точній відповідності з характером, темпом, ритмічним малюнком музичного фрагмента. Він ставить наступні завдання: емоційно-виразне виконання вправ екзерсису, розвиток самостійної творчої активності дітей. На цьому етапі закріплюється все те, що відпрацьовувалося в процесі навчання на другому етапі. Слуховий і зоровий контроль підкріплюється руховим. Автоматизується спосіб виконання завдання. Учні свідомо вирішують поставлені перед ними завдання, спираючись на набуті навички слухання і танцю. В процесі систематичної роботи, учні придбавають уміння слухати музику, запам'ятовувати і упізнавати її. Вони переймаються змістом твору, красою форми, образів. У дітей розвивається інтерес і любов до музики. Через музичні образи діти пізнають прекрасне в навколишній дійсності.

Провідними дисциплінами в хореографії є класичний і народно-сценічний ганець. Вивчення класичного танцю зазвичай розпочинається з розучування класичного екзерсису, саме він займає основну частину уроку (екзерсис біля палиці, на середині залу і *allegro*). Вивчення народно-сценічного танцю так само розпочинається з вивчення екзерсису біля палиці і на середині залу. Підбір музичного матеріалу на занятті з хореографії проводиться: концертмейстером відповідно до програмних вимог хореографа. Екзерсис біля палиці складається з конкретних вправ, до кожної з яких пред'являються певні музичні вимоги. На першому-другому році навчання діти займаються загальнодоступною хореографією. У цей момент виробляється правильна координація рухів, постановка корпусу, голови, рук, розвивається мускулатура ніг. В процесі цих занять вони отримують знання про ритмічну організацію, розміри, музичні образи, які вони втілюють в танцях, етюдах.

В процесі роботи відбувається знайомство з музикою і ритмічний малюнком маршу, польки, вальсу, мазурки, полонезу, на не складних музичних прикладах. Для розвитку образного мислення підбираються невеликі і нескладні для сприйняття музичні приклади, але дуже яскраві за характером

музичним забарвленням, завдяки чому діти, прослухавши цей фрагмент, могли б створити міні-етюд, або втілити конкретний образ під конкретно задану музику (наприклад, “Мавпи”, “Море хвилюється” тощо).

На наступному етапі навчання діти на уроках знову стикаються з цими танцями або рухами, але вже на складнішому музичному матеріалі. На третьому році навчання хореографії вводиться класичний танець, який надалі є основою усього процесі хореографічної підготовки.

На першому році навчання класичному танцю дітям даються основи початкові уявлення про нього. На початковому етапі це робиться на знайомому або не складному музичному матеріалі, щоб учнем було легше організувати свої рухи відповідно до музики. Далі комбінації ускладнюються, ускладнюється музичний матеріал. Це можна простежити на конкретних прикладах: марш під музику використовується на уроці для розвитку почуття ритму і узгодженості рухів з музикою. На початку вправи йдуть в єдиному темпі, а по мірі засвоєння - в різних темпах: з прискоренням або уповільненням, з паузами, з різною ритмічною організацією. Ріше на початковому етапі виконується на музичний розмір 4/4, потім на 3/4.

Музичний супровід уроків танцю має бути дуже точним, чітко і якісно організованим, оскільки від цього залежить музичний розвиток учнів. Концертмейстер повинен визначити для себе завдання кожного року навчання (як на уроках народно-сценічного, так і на уроках класичного танцю), а також проявити індивідуально-творчий підхід в доборі музичного оформлення уроків.

Зупинимось на принципах підходу концертмейстера до вибору музичних фрагментів для уроків класичного екзерсису біля палиці. Класичний екзерсис упродовж усього навчання має певний набір елементів, які вивчаються з року в рік, але, по мірі засвоєння, постійно ускладнюються, комбінуються. Музичне оформлення уроків класичного танцю має бути дуже різноманітно як по мелодиці, так і ритму. Характер ритмів часто змінюється в ході уроку. Коли вивчається новий рух або його окремі елементи, ритм має бути простим,

мелодія - доступною. Потім, в процесі роботи, музичний матеріал ускладнюється, ускладнюється ритмічний малюнок усередині такту, змінюється форма і розмір музичного фрагмента, особливо в стрибках, або при з'єднанні різних вправ в єдину комбінацію. Окрім використання нотного матеріалу, можливі і бажані музичні імпровізації піаніста.

Музичні фрагменти для класичного екзерсису, повинні мати наступні властивості:

1. *Квадратність.* На початковому етапі дуже важливо, щоб твір можна було розбити на квадрати. Це означає, що один рух робиться 4 рази: хрестом-вперед, убік, назад, убік. Квадрат складається з тактів у розмірі 2/4 або 4/4. Надалі, у міру надбання танцювальної техніки, темп прискорюється, але квадратність залишається. Складається, наприклад, комбінація з двох рухів по квадрату - це дорівнює фразі з восьми тактів: один рух - 1 такт, або три рухи по квадрату дорівнюють 12 тактам. На третьому році навчання класикою ця властивість вже не має такої-о значення, як на першому, року, оскільки діти вивчають вправи в чистому вигляді, а створювані комбінації стають складнішими, і в них рухи можуть змінюватися не по квадрату. Тут беруться складніші розміри: 3/4 6/8 і використовується швидший темп.

2. *Певний ритмічний малюнок і темп.* Для виконання таких рухів, як Adagio, tendus, Rond de jambe, par terre, ритмічний малюнок не має особливого значення, але має значення темп. Він має бути повільним і мелодія має бути ліричною, оскільки рухи виконуються плавно і повільно. Для виконання руху battements tendus- потрібний чіткий ритмічний малюнок, а також присутність ритму, що синкопує. Виконання цих рухів йде в швидкому темпі восьмими нотами, в музичних фрагментах має бути присутньою шістнадцята і восьма тривалість(розмір 2/4 або 4/4 при повільному виконанні).

3. *Наявність затактів.* Будь-який затакт має важливе значення у виконанні руху, крім того, він визначає темп усієї вправи. На початковому етапі, коли рух розучується і виконується на сильну долю, затакт не грає вирішальної ролі, оскільки рухи на цьому етапі виконуються в повільному

темпі по квадратах на сильну долю (*battements tendus, battements tendus jetes, battements frappe*). Надалі ж ця якість грає важливу роль. Будь-який затакт, окрім того, що визначає темп вправи, робить музичний фрагмент чіткішим, активізує вправи, акцентуючи слабку долю. Затакт може бути використаний в усіх вправах, оскільки з нього легше почати виконувати рух.

4. *Темпові і метричні особливості.* Розмір 2/4 може вживатися для різних вправ. Але темп виконання і сама техніка завжди різні. *Battements tendus, battements tendus jetes, battements frappes* можуть виконуватися у розмірі 2/4 в темпах *allegro, moderato*. А вправи *battements fondues, plie, passe par terre* - у розмірі 2/4 в темпах *adagio, lento*. *Rond de jamb par terre* може виконуватися в розмірі 3/4, тобто, один рух на 1 такт. Таким чином, темп сповільнюється до *adagio* (або один рух повне коло - на 4 такти). Те ж саме відбувається і з розміром 4/4. Темп в цьому розмірі може на різних рухах варіюватися від *lento* до *andantino*.

5. *Метроритмічні особливості.* На початковому етапі дрібна тривалість може виконуватися в 2 рази довше, але при цьому характер мелодії не повинен спотворюватися. По мірі вивчення рухів темп прискорюється. На початковому етапі, коли йде розучування руху, концертмейстер грає в повільному темпі, у міру виучки темп прискорюється. Те ж саме відбувається з *preparation*і при внесенні в комбінацію поз.

Розглянемо конкретно, за якими ознаками відбувається відбір музичних фрагментів для основних вправ класичного екзерсису біля палиці.

Plie - розмір 4/4; музика плавна, темп – *moderato* або *adagio*. Фрагмент має бути квадратним, наявність парного ритмічного малюнка не має значення. Бажана наявність затакту. Ритмічне розкладання до довшої тривалості не потрібно, оскільки у розмірі 4/4 один рух робиться на 1 такт. На цю вправу підбирається музичний фрагмент на 4/4 в повільному темпі.

Battements tendus- розмір 2/4; характер музики чіткий, бадьорий, темп *allegro* або *allegretto*. Для музичного фрагмента бажана квадратність. Велике значення має ритмічний малюнок. Крім того, має значення можливість

метроритмічного розкладання. На початковому етапі рух робиться на 2/4 і 4/4 в повільному темпі, потім на 2/4 в швидкому темпі. Так само велике значення має затакт і його акцентування для точності виконання і передачі характеру руху.

Battements tendus jetes- розмір 2/4; темп - allegro, чіткий ритмічний малюнок (по можливості, синкопований), наголос на слабку долю. На початковому етапі має значення квадратність, чіткий ритм з акцентом на "і". Наявність затакту погрібна з початкового моменту вивчення. Можливе метроритмічне розкладання до четверті. На початковому етапі темп у розмірі 2/4 повільний, потім швидкий.

Rondde jambe parterre - розмір 2/4, 4/4, 3/4; характер мелодії - плавний, темп andante. Метроритмічне розкладання потрібно лише на початковому етапі, якщо дається розмір 2/4 (якщо 4/4 ~ не обов'язково). Один рух робиться в цьому випадку на 1 такт, таким чином, сповільнюється темп. Якщо підібраний фрагмент на 2/4, то темп має бути повільним, а якщо розмір 3/4- швидшим.

Battements fondues- розмір 2/4 і 4/4; характер мелодії плавний, темпи - adagio, largoi andante. На початковому етапі потрібно квадратність, певний ритмічний малюнок не має значення, можливий затакт. Метроритмічне розкладання потрібно на початковому етапі, якщо дається розмір 2/4 (якщо 4/4 - ні); в цьому випадку один рух робиться на 1 такт, таким чином, сповільнюється темп.

Battements frappes- розмір 2/4; темп - allegro, чіткий і дрібний ритм. Квадратність має значення лише на початковому етапі. Ритмічний малюнок бажаний з дрібної тривалості, краще на staccato. Можлива наявність затакту. Розкладання ритмічно потрібно більше на початковому етапі, коли темп повільний, чим тоді, коли рух вже «вироблений».

Adagio - розмір 4/4, 3/4; характер музики плавний, спокійний. Темп виконання повільний. Ця вправа включається в екзерсис на четвертому році навчання замість developpe. Квадратність не має вирішального значення, так само як і ритмічний малюнок. Наявність затакту можлива, але не обов'язково.

Метроритмічне розкладання не потрібно. У розмірі 3/4 темп виконання музичного фрагмента швидший, ніж у розмірі 4/4.

Anler - розмір 4/4, 2/4, 3/4 характер музики - плавний, темп - *adagio*. На початковому етапі велике значення має квадратність. Ритмічний малюнок не важливий. Можлива наявність затакту. Розкладання на довшу тривалість не вимагаються із-за повільного темпу виконання руху. У розмірі 3/4 темп виконання мелодії прискорюється, а характер стає більше легким та рухливим (у розмірі 2/4 - все навпаки).

Battements developpes- розмір 4/4, 3/4; характер музики - плавний, спокійний, темп *adagio*, *lento*. Оскільки цей рух передує *adagio*, то для кращого засвоєння слід підбирати квадратні музичні фрагменти. Ритмічний малюнок не має значення. Можливо початок руху із затакту. Метроритмічне розкладання музичного матеріалу не вимагається. Темп виконання повільний.

Grant battements jetes- розмір 2/4 3/4; характер музичного фрагмента - бадьорий, енергійний; темп від *allegretto* до *allegromoderato*. На початковому етапі потрібний чіткий квадрат. Ритмічний малюнок грає важливу роль. Потрібні акценти на сильну долю. У розмірі 3/4 потрібна присутність затакту. Розкладання на більшу тривалість можливі на початковому етапі навчання темп варіюється залежно від технічної "просунутості" учнів - від повільного до швидкого.

Виходячи зі сказаного вище, можна сформулювати принципи, якими керується концертмейстер при виборі музичних фрагментів до вправ екзерсису біля палиці.

1. На початковому етапі розучування вправи виконуються в повільному темпі (один рух на 1 такт).
2. Усі рухи класичного екзерсису діляться на повільні і швидкі, : чітким ритмом, і що плавно ковзають. І музичні фрагменти вибираються за цим же принципом: повільні (у розмірах 4/4, 2/4); з ритмом (у розмірах 2/4, 3/4, 4/4) що синкопує; у помірному темпі (на 2/4 і 3/4).
3. На початковому етапі слід звернути увагу на імпровізаційні музичні

переходи(зв'язки) після кожних чотирьох тактів (у вигляді двох або чотирьох акордів), які використовуються для зміни позиції.

1. Необхідно пам'ятати про квадратність, тобто один рух виконується хрестом на 4 такт, потім іде зміна. Музичний фрагмент ділиться на фрази кожна з яких складається з чотирьох тактів. Повна комбінація складає 4 музичних фрази, і, таким чином, виходить закінчена музична побудова з 32 тактів. Коли темп збільшується і один рух робиться на кожную частку, то фраза скорочується до 16 тактів, але при цьому вона має бути музично закінченою.

2. Вступ до кожної вправи, на яку «відкриваються» руки, називається *preparation* (приготування). На початковому етапі навчання цей розділ може бути розгорнутим (8 тактів і більше), а потім коротким (2 такти і 4 такти).

3. На початковому етапі вправи розучуються на сильну долю. А в міру їх запам'ятовування потрібний затакт, особливо для вправ *battements tendus*, *battements tendus jetes*, *battements frappes*, *petit battements*. Тому відразу слід підбирати для них два варіанти музики, з акцентом на сильну і слабку частку, з дрібним ритмічним малюнком(можна на *staccato*).

4. До рухів, в яких акцентується викид ноги, підбираються музичні фрагменти з акцентом на першу частку, або самостійно можна її акцентувати в процесі гри. Це відноситься в першу чергу до *grand battements jetes*.

5. На початковому етапі навчання, коли береться музичний фрагмент на 2/4 з дрібним ритмом, має значення розкладання його до більшої тривалості, але при цьому характер музики не повинен змінитися.

6. Темпи підібраних музичних фрагментів повинні варіюватися в різних розмірах - по різному. Наприклад, 2/4 - в *allegro*, *andante*, *largo*; 3/4 - в *adagio*, *andantino*; 4/4 - *lento*, *andante*, *vivo*.

7. Часто темп прискорюється за рахунок того, що на початку один рух робиться на цілий такт, потім тільки на сильні долі. Таким чином, під один і той же музичний фрагмент рух може бути виконаний як швидко, так і в повільному темпі.

8. На прості комбінації слід давати прості музичні фрагменти з ясною

мелодією, в простому розмірі, з нескладним ритмічним малюнком. У тих випадках, коли використовуються складніші розміри, комбінація по квадратах виконується на 3/4, прискорюється темп, але характер музики відповідає рухам (плавний, ліричний або гострий).

9. Музичний матеріал на кожному році навчання поступово ускладнюється. На пізнішому етапі навчання, коли для вивчення пропонуються складніші варіанти комбінації, концертмейстерові слід звернутися увага на те, що комбінації можуть з'єднуватися. Наприклад, *battements tendus* об'єднується з *battements tendus jetes* -- і музичний фрагмент повинен складатися з двох частин, причому друга частина - з чіткішим ритмом. Якщо *battements fondues* об'єднується з *battements frappes*, то перший рух плавний(на 4/4), а другий - з чіткими різкими акцентами(на 2/4). Існує багато варіантів подібних об'єднань, і завдання концертмейстера - точно підібрати фрагмент, щоб в ньому музично відчувалася зміна руху. Для цього необхідно пам'ятати про квадратність, про темп, розмір, затакт, ритмічний малюнок.

У вправи можуть включатися пози. Якщо музичний фрагмент виконувався в повільному темпі, то це не грає істотної ролі, особливо якщо поза приєднується у кінці. Якщо ж вона в середині, то "розширюється" музичний квадрат. Якщо музичний фрагмент був швидким, то у момент пози він повинен перейти на плавну ліричну мелодію в повільному темпі. Коли будь-яка вправа закінчена, схід з початковою позицією відбувається на 2 додаткових завершальних акорди. Слід обумовити, що усі основні вправи класичного екзерсису біля палиці виконуються так само і на середині залу(але в спрощеному варіанті); надалі до них додається *allegro*.

ПІСЛЯМОВА

1. Робота концертмейстера поєднує в собі творчу (художню), і педагогічну діяльність. Музично-творчі аспекти проявляються в роботі з учнями чи студентами будь-яких спеціальностей. Педагогічна сторона діяльності особливо виразно виявляється в роботі з учнями вокального і хореографічного класів, а також до певної міри передбачається в роботі з виконавцями на струнних смичкових інструментах.

2. Поняття “акомпаніатор” і “концертмейстер”, котрі застосовуються для визначення діяльності не є синонімами за своєю суттю, оскільки передбачають виконання різних художньо-творчих завдань: діяльність акомпаніатора передбачає як правило передбачає лише концертну роботу, котра спрямовується на ритмічну, гармонічну та художньо-образну підтримку супроводом виступів соліста(солістів) на естраді; діяльність концертмейстера об'єднує педагогічні, психологічні, творчі функції.

3. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона вимагає від піаніста не лише величезного артистизму, але і різнобічних музично-виконавських обдарувань, володіння ансамблевою технікою, знання основ вокального мистецтва, особливостей гри на різних інструментах, також відмінного музичного слуху, спеціальних музичних навичок по читанню і транспонуванню різних партитур, по імпровізаційному аранжуванню на фортепіано.

4. Компетентності концертмейстера, необхідні для успішної професійної діяльності, які повинен опанувати студент-піаніст в процесі концертмейстерського навчання це: а) високий рівень піаністичної майстерності, що передбачає, віртуозне володіння роялем, - як в технічному, так і в музичному плані.; б) уміння охопити образну суть і форму твору, утілити задум ангора в концертному виконанні; в) вміння освоювати музичний текст, охоплюючи комплексно трьохрядкову і багаторядкову партитуру і відразу відрізняючи істотне від менш важливого.

5. До способів інтенсифікації концертмейстерської підготовки відносяться: розуміння діяльності концертмейстера як багатофункціонального процесу, який об'єднує педагогічні, психологічні, творчі функції; оволодіння баченням виконавської перспективи (уміння не лише контролювати виконавця, але і підказати правильний шлях до виправлення тих або інших недоліків); розвиток необхідних професійних якостей студента-піаніста в концертмейстерській підготовці: володіння елементами акомпаніаторської роботи з солістом; вміння працювати з піснями шкільного репертуару та виконувати їх під власний акомпанемент; володіння алгоритмами дій читання з листа, транспонування та підбору по слуху; готовність до концертно-сценічної діяльності.

6. Діяльність концертмейстера вимагає від піаніста застосування багатосторонніх знань і умінь по курсах гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної і хорової літератури, педагогіки - в їх взаємозв'язках.

7. Повноцінна професійна діяльність концертмейстера потребує розвиненого комплексу психологічних якостей особи, таких як великий об'єм уваги і пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції і винахідливість в несподіваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і чуйність.

8. Диференціація завдань робота концертмейстера із солістами обумовлена специфікою вокальною або інструментального сольного виконавства, з метою побудови цілісної художньої інтерпретації та її втілення у концертному виконанні.

9. Концертмейстерська діяльність в хоровому колективі є особливим видом музичного-виконавського концертмейстерського мистецтва, здійснюваного піаністом в процесі підготовки і під час публічного виступу хорового колективу музикантів під управлінням диригента-хормейстера. Діяльність концертмейстера в хореографічному класі має об'єктивні складнощі, обумовлені: а) необхідністю роботи з дітьми різного віку; б) професійною співпрацею з педагогами різних танцювальних напрямів - народної хореографії,

класичного і сучасного танцю; вимогами до постійного вдосконалення виконавської майстерності, добору музичного супроводу та знань основ хореографічного мистецтва.

10. Технологія добору музичних творів базується на глибоких знаннях концертмейстера системно-хореографічної освіти, шкіл і напрямів танцювального мистецтва; традиційних форм і етапів навчання дітей хореографії; форм побудови зайняття, обов'язкових імпровізаційних моментів; хореографічної термінології (зокрема, французькою мовою).

11. 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 листа, транспонування та підбору по слуху; готовність до концертно-сценічної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева Л.М. Методика преподавания хорового дирижирования: учеб. пособие / Л.М. Андреева. — М.: Музыка, 1969. —120 с.
2. Аксельруд И.Э. Теоретико-практические основы художественного исполнения на фортепиано: [учебно-методическое пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов высших педагогических учебных заведений]. / И.Э Аксельруд – Сумы, 1996. – 100 с.
3. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: [хрестоматия]/ А.Д.Алексеев – К.: Музычна Украина, 1974. – 164с.
4. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю. Барсов. — Л: Музыка, 1968. — 64 с.
5. Безбородова Л.А. Дирижирование /Л. А. Безбородова . - М., Просвещение, 1985.- 86 с.
6. Белик Н.А. Вопросы специфики работы оперного хормейстера (в помощь студентам V курсов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов) Н.А. Белик // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов / ХГУИ им. И.П. Котляревского. — Харьков, 1994. — [Вып.1]. — С. 1-4.
7. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман.— М: Музыка, 1972.—148 с.
8. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века / В.А. Васина-Гроссман. — М., 1956. —315 с.
9. Васина-Гроссман В.А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков / В.А. Васина-Гроссман // Музыка и современность. — М., 1975. — [Вып.9] —С. 131-160.
10. Визная И., Геталова О. Аккомпанемент / И. Визная, О.Геталова - СПб: Композитор, 2009 - 118 с.
11. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов

- музыкальных вузов / Ред.-сост. и автор предисловия М.Смирнов. – М.: Музыка, 1974.– С.111-134.
12. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. –С. 156-178.
 13. Виноградова А.А. Формирование и развитие исполнительских и концертмейстерских навыков и умений [методические рекомендации]. – электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.allbest.ru/>
 14. Винокур Л. Аккомпанемент как искусство и профессия. - М.: Музыка.- 1978.- 48 с.
 15. Горощенко О. Работа Б.Л. Яворского с вокалистами / О. Горощенко // Яворский Б.: Статьи, воспоминания, переписка.— М.: Сов. композитор, 1972. — Т.1. —711с.
 16. Готлиб А. Заметки о чтении с листа / А. Готлиб. – М.: Сов. музыка, 1958.— № 3. – С. 104-106.
 17. Джеймс Т., Шепард Д. Мастерство презентации / Т. Джеймс, Д. Шепард. - М., 2008. - 240 с.
 18. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М., 1963. — 674 с.
 19. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище / Л. М. Живов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966.– С. 329-346.
 20. Жижина М. В. Психолого-педагогические условия и факторы формирования исполнительского внимания музыканта:[монография] / М.В. Жижина - Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2002. -138 с.
 21. Економова Е. К. Організація співтворчості: [навч. посібник для концертмейстера і співака] / Еліна Костянтинівна Економова. – Одеса, 2003. – 208 с.
 22. Инюточкина Н.В. О проблемном содержании педагогического этапа концертмейстера с певцом / Н. В. Инюточкина // Проблеми взаємодії

- мистецтва, педагогіки та теорії у практики освіти.— [Вип.11]. —Харків, 2003.
- 23.Инюточкина Н. В. Феномен пианиста-концертмейстера / Н. В. Инюточкина., Харьков. - 2010.- 67 с.
 - 24.Кирнарская Д.К. и др. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика.- М., 2003.- 368 с
 - 25.Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. - М.: Таланты XXI век, 2004. -496с.
 - 26.Кононенко В. А. Искусство концертмейстерства в профессиональном образовании учителя музыки: автореф. дисс. ... канд.. пед. наук / Кононенко Владимир Алексеевич. - специальность 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. - Москва РАО «Институт художественного образования», 2008 . – 24 с.
 - 27.Кононенко В.А. Овладение профессией «Концертмейстер» на современном этапе: проблемы и перспективы /Под ред. Е.Д.Критской, М.С.Красильниковой. – М., 2004. – С. 200-207.
 - 28.Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика /Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка.- Львів: Сполом, 2005.- 108 с.
 - 29.Концертмейстерский класс: Метод. Разработка по курсу/ Моск.ин-т культуры. /Сост. Курасова Т.И., Норинская Л.Д.- М.,1993. – 44 с.
 - 30.Красильников И.М. Школа игры на синтезаторе / И.М. Красильников, А.А.Алемская, И.Л. Клип, / под ред И.М. Красильникова. - М.: ВЛАДОС, 2005. - 208 с.
 - 31.Красильников И.М. Синтезатор и компьютер в музыкальном образовании. проблемы педагогики электронного музыкального творчества / И. М. Красильников. - М., Библиотека журнала «Искусство в школе». - Вып 8. - 2-е изд.,2004. - 92 с.
 - 32.Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. — Л., 1961.— 79 с.

33. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. – М., 2002. – 192 с.
34. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе. 2001.- №2. - С. 38-40.
35. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста - концертмейстера. Музыка в школе. 2001. - №4. - С.41-45
36. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. - С. 67-74.
37. Лидская С. Педагогические заметки об искусстве аккомпанемента / С. Лидская // Уральская государственная консерватория: Научно-методические заметки. — Свердловск, 1972. — Вып. 7. — С. 326-349.
38. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А. Люблинский. — Л., 1972. — 80 с. (Разделы № 2, 3, 5).
39. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского / Г. Машевский. — Л., 1976. — 63 с.
40. Мирлас Ю.Г. Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре: Автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ю. Г. Мирлас.— Екатеринбург, 2002.—19с.
41. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. - Вып. 1 / сост. И.Климкович, В Малашева. - М.: Музыка, 1969. - 134 с.
42. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. - Вып. 2 / Сост. И.Климкович, В Малашева. - М.: Музыка, 1971. - 128 с.
43. Музыкальная хрестоматия современного бального танца/Сост. Л. Ладыгин, А.Школьников. - М.: «Сов.композитор», 1979. - 230 с.
44. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. – М.: Радуга, 1987. – 429 с.
45. Мусин И.А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. - Л., Музыка, 1967. - 352с.

46. Мюнш Ш.Я – дирижер / Пер. с франц. / Ш. Мюнш. – 3-е изд. – М., 1982. – 63 с.
47. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. - М., 1988
48. Назайкинский Е. О. психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. - М., 1972.
49. Нікітська Є. С. Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні / Є. С. Нікітська // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство / ХІМ. – Харків, 2000. – С. 183-189.
50. Никитская Е. С. Влияние эстетических взглядов на формирование категорий «исполнительский стиль», «тип исполнителя» / Е. С. Никитская // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и учебного процесса: Науч.-метод. сб. / ХИИ. – Харьков, 1995. – Вып. 1. – С. 16-19.
51. Нікітська Є. С. Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі / Є. С. Нікітська // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. – Харьков, 1995. – Вып. 3. – С. 33-36.
52. Никитская Е. С. К проблеме работы в классе концертмейстерского мастерства (сцены из опер П.И.Чайковского) / Е. С. Никитская // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах. – Харків: Принт-Дизайн, 2003. – С. 144-154.
53. Никитская Е. С. Кафедра концертмейстерского мастерства / Е. С. Никитская // Харьковский институт искусств им. И. П.Котляревского 1917-1992: Очерки. – Харьков, 1992. – С. 133-144.
54. Нікітська Є. С. Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавирів в класі концертмейстерської майстерності / Є. С. Нікітська // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах / Луганський державний інститут культури і мистецтв. – Харків: Принт-Дизайн, 2003. – С. 73-87.

55. Никитская Е. С. Проблема эмоционального и рационального в исполнительском искусстве / Е. С. Никитская // Пианизм как искусство / Харьковский государственный институт искусств им. И.П.Котляревского. – Харьков, 1989. – С. 43-55.
56. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе / Е. С. Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов / Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 1990. – 37 с.
57. Никитская Е. С. Чтение с листа в концертмейстерском классе / Е. С. Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов / Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 1990. – 28 с.
58. Нікітська Є.С. У дуєті з фортепіано: кафедра концертмейстерської майстерності / Є.С. Нікітська // ProDomoMea: Нариси: До 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2007. – С. 136-143.
59. О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / Ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 160 с.
60. Обухова О. В. концертмейстерском классе / О. Обухова. – М., 1980. – 123 с.
61. Овчинников М. Творцы русского романса / М. Овчинников. — М., 1988. — 159 с.
62. Островская Е. Психологические основы концертмейстерского искусства. Генезис и эволюция: [научно-методический очерк].- Саратов: АЛЬФА, 2005. - 52 с.
63. Пазовский А. Записки дирижера / Общ. ред. В. Кухарского / А. Пазовский – М.: Музыка, 1966. – 560 с.
64. Пешняк В. Курс игры на синтезаторе: [учеб. пособие для детских музыкальных школ] / В.Пешняк. -М.: Композитор, 2000.- 200 с.
65. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера / І. Полян – ХІМ: Музика, 1975. – № 4. – 14 с.

- 66.Пустовит В.И. Концертмейстерская подготовка студентов музыкально-педагогического факультета: [метод. пособие] / В. И. Пустовит. Минск: МГПИ, 1985.
- 67.Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: [Навч. посібник]/ О.П.Рудницька – Тернопіль: Навчальна книга. - Богдан, 2005. - 357 с.
- 68.Савари С. Становление аккомпанемента как профессии //Аккомпанемент как профессия и искусство. - Харьков. -1993. -С. 4 – 24.
- 69.Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету УРСР / Передмова К. Данькевича / Н. Скоробагатько. – К.: Музична Україна, 1973. – 331 с.
- 70.Смирнов М.А. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных музыкантов / М.А. Смирнов // Ребенок за роялем. — М., 1981. — С. 215 -221.
- 71.Соколов В.Л. Работа с хором / В.Л. Соколов. - М., Музыка. - 1967. - 227 с.
- 72.Ульянич В.С. Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: Дисс. ... кандидата искусствоведения. 19.00.07/ В.С.Ульянич. - Москва: МПГУ, 1997. - 170 с.
- 73.Цукерман В. Выразительные средства лирики Чайковского / В. Цуккерман. — М.: Музыка, 1971. —245 с.
- 74.Чачава В. Искусство концертмейстерства / В.Чачава СП.б:Композитор, 2007. - 215 с.
- 75.Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. — М.: Музыка, 1996. — 206 с.
- 76.Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. — Л.: Музыка, 1972, — 48 с.
- 77.Шендерович Е.М. Памяти выдающихся аккомпаниаторов / Е. М. Шендерович // Музыка и жизнь.. — М.; Л.: Сов. композитор, 1975. — Вып. 3 — С. 118 — 132.
- 78.Шендерович Е.М. С певцом на концертной эстраде / Е. М. Шендерович. — Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997.— 250 с.

- 79.Шендерович Е. М. Фортепьянная партия в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) / Е. М. Шендерович // Музыкальное исполнительство / Сост. и общ. ред.: В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. — М., 1983. — Вып. 11 — С.181-203.
- 80.Якупова О. О работе над романсами С В. Рахманинова в концертмейстерском классе / О. Якупова. — Магнитогорск, 1999. — 26 с

Надруковано з оригіналів макетів видавця

Підписано до друку 04.07.2018. Формат 60x84 1/16

Наклад 100 примірників

Заказ №189

Виготовлювач ПП Верескун ВМ.

Видавничо-поліграфічний центр «Люкс»

М. Мелітополь, вул.. М. Грушевського, 10, тел.:(0619) 44-45-17

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

До Державного реєстру видавців виробника

і розповсюджувачів видавничої продукції від 11.06.2002 р. серія ДК № 1125