

Державний вищий навчальний заклад
«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Кафедра методики музичного виховання та диригування

Новосядла І.С.

Основи формування фахових навичок у концертмейстерському класі

**Методичні рекомендації для організації самостійної роботи
студентів з навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас»
(ОКР «магістр»)**

галузь знань – **01 Освіта / Педагогіка**
напрямок підготовки **014 – Музичне мистецтво**
спеціальність **014 – Середня освіта (Музичне мистецтво за видами)**
Навчально-науковий інститут мистецтв

2017 рік

УДК 78.09::785
ББК 85.31

Затверджено та рекомендовано до друку Вченою радою Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 2 від 25.10.2017 р.).

Автор: Новосядла Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Рецензенти:

Серганюк Л.І. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Рудик М.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

«Основи формування фахових навичок у концертмейстерському класі». Методичні рекомендації для організації самостійної роботи студентів за напрямом підготовки 014 «Музичне мистецтво» з навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас» ухвалені відповідно до вимог підготовки фахівців, представлених у законодавчих та нормативних документах про вищу освіту.

1. Пояснювальна записка

Навчальна дисципліна «**Концертмейстерський клас**» базується на теорії і практиці професійного розвитку педагога-музиканта, що забезпечує процес художньо-педагогічної освіти **магістрів**, формує їх професійний розвиток, який є необхідним для майбутньої музично-педагогічної творчості. **Предметом** вивчення навчальної дисципліни є теоретичні засади вокально-інструментального мистецтва та методичні принципи формування практичних навиків діяльності концертмейстера.

Зміст дисципліни полягає в ознайомленні майбутніх фахівців із науково-теоретичними основами концертмейстерської діяльності як виду мистецтва; формуванні широкого художнього музичного світогляду майбутнього піаніста-концертмейстера; удосконаленні технічних навичок, набутих у процесі практичних індивідуальних занять; забезпеченні методичної підготовки, необхідної для професійної діяльності піаніста-концертмейстера; формуванні інтерпретаторських навичок у вивченні різнопланового навчально-художнього репертуару.

Мета викладання дисципліни «**Концертмейстерський клас**» полягає у формуванні виконавських засобів професійного розвитку у процесі фахової підготовки магістрів напряму підготовки «Музичне мистецтво»; вихованні кваліфікованих виконавців, здатних: акомпанувати солістам (співакам та інструменталістам), розучувати з солістом його сольний репертуар, а також партії в хорах і ансамблях різного складу (мати уявлення про теситуру голосів та відповідний репертуар), акомпанувати нескладні твори з листа і транспонувати.

Завдання:

- удосконалення комплексу навичок концертмейстерської гри;
- розвиток художнього смаку, відчуття стилю, широкого світогляду;
- виховання творчої волі, прагнення до самовдосконалення;
- виховання відчуття ансамблю, уміння створити всі умови для розкриття виконавських можливостей соліста;
- удосконалення навиків читання нот з листа та транспонування, а також ескізного опрацювання музичних творів;
- формування готовності до практичної діяльності піаніста-концертмейстера;

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

- **знати:** 1) сутність і соціальну значимість майбутньої професії, проявляти до неї стійкий інтерес; 2) методи і способи виконання професійних завдань, оцінювати їх ефективність і якість;

- **вміти :** 1) цілісно і грамотно виконувати музичні твори, самостійно вивчати сольний, оркестровий та ансамблевий репертуар; 2) здійснювати виконавську діяльність і репетиційну роботу в умовах концертної організації, в оркестрових, хорових і ансамблевих колективах; 3) освоювати сольний,

хоровий та оркестровий репертуар відповідно до програмних вимог; 4) виконувати теоретичний та виконавський аналіз музичного твору, застосовувати базові теоретичні знання в процесі пошуку інтерпретаторських рішень; 5) використовувати інформаційно-комунікативні технології для вдосконалення професійної діяльності; 6) самостійно визначати завдання професійного та особистого розвитку, займатись самоосвітою, усвідомлено планувати підвищення своєї кваліфікації.

2. Програма навчальної дисципліни

Змістовий модуль 1. Ознайомлення з репертуаром.

Тема 1. Читання нот з листа і транспонування.

Тема 2. Самостійне опрацювання творів з репертуару ДМШ.

Тема 3. Розвиток навичок ескізного опрацювання твору.

Змістовий модуль 2. Робота над дитячим пісенним репертуаром.

Тема 4. Особливості дитячого пісенного супроводу.

Тема 5. Розвиток імпровізаційних навичок акомпанементу.

Змістовий модуль 3. Робота над екзаменаційною програмою.

Тема 6. Робота над точністю виконання всіх текстових вказівок.

Тема 7. Опрацювання технічно складних фрагментів.

Тема 8. Досягнення естрадної готовності.

3. Самостійна робота

Самостійні заняття передбачають роботу над творами різних жанрів, форм і стилів. На цих заняттях вдосконалюються технічні можливості студентів. На домашніх заняттях студенти самостійно освоюють новий матеріал, тут формуються навички читання з нот.

Змістовий модуль 1. Ознайомлення з репертуаром Передбачає охоплення якомога більше нескладних творів, різноманітних за жанрами і стилями.

Тема 1. Читання нот з листа, транспонування. Це одна з найефективніших форм, яка розвиває весь комплекс музичних здібностей. Необхідно досягти тривалої концентрації уваги і плавної безперервності мислення, яке повинно йти попереду ігрових рухів, тим самим забезпечуючи цільність виконавського процесу. Треба вміти читати текст по горизонталі і вертикалі, охоплювати твір в цілому, звертати увагу на найсуттєвіше. Постійно має бути присутній слуховий контроль.

Мета даного виду роботи – знайомство студентів з новою музикою, оволодіння навичками цілісного сприйняття виконуваної вперше музики, вміння встигати слідкувати в нотах одночасно не лише за своєю партією, але й за партією партнера.

Тема 2. Самостійне опрацювання творів з репертуару ДМШ. Передбачає швидке вивчення нескладних п'єс. Студент повинен вміти передати характер виконуваного твору, його стильові особливості.

Тема 3. Розвиток навичок ескізного опрацювання твору. Ескізне опрацювання п'єси передбачає попереднє цілісне охоплення її образно-художнього змісту без детального опрацювання технічних моментів, без доведення виконання до досконалості.

Змістовий модуль 2. Робота над дитячим пісенним репертуаром.

Тема 4. Особливості дитячого пісенного супроводу. Супровід до виконання пісень дітьми вимагає від акомпаніатора завдань музичного керівника. Потрібно не лише виконувати всі динамічні й агогічні нюанси, а й дублювати мелодію, допомагаючи дітям вірно її відтворити. Крім того, акомпаніатор повинен підспівувати дітям, підказуючи таким чином слова пісні.

Важливо також з перших звуків супроводу створити відповідний настрій і характер твору, чітко і виразно відтворювати ритмічний малюнок.

Тема 5. Розвиток імпровізаційних навичок акомпаніменту. Передбачає обов'язковий вступ до пісень, програвання між куплетами і кінцівку. Тому в тих піснях, де ці музичні фрагменти відсутні, завдання акомпаніатора зімпровізувати. В дитячому пісенному репертуарі багато творів написано для акапельного виконання. У цьому випадку завдання акомпаніатора підібрати до мелодії гармонічний супровід, який фактурно і ритмічно повинен відповідати характеру і образному змісту пісні. В дитячих піснях, що містять елементи гри чи театралізації, бажано використати імпровізацію із постукуванням, плесканням, притопуванням чи з вигуками окремих слів.

Змістовий модуль 3. Робота над екзаменаційною програмою.

Тема 6. Робота над точністю виконання всіх текстових вказівок: відповідністю фразування, артикуляції; над звуковим і динамічним балансом; над педалізацією. Узгодженість художніх завдань.

Тема 7. Опрацювання технічно складних фрагментів: використання способів подолання технічних і метро-ритмічних труднощів.

Тема 8. Досягнення естрадної готовності: робота над цілісністю виконання і злагодженістю зі солістом, довершеністю передачі образного змісту.

4. Загальні методичні вказівки для самостійної роботи.

У процесі навчання велику роль відіграє самостійна робота магістра, в ході якої знання набувають особистого характеру, виховується творча ініціатива, самостійність, відповідність і організованість. Самостійна робота полягає в розумінні загальної логіки курсу, засвоєнні правил гри зі солістами,

грамотному розборі тексту, прослуховуванні аудіо- і перегляді відеоматеріалів.

Студенту-концертмейстеру необхідний попередній етап роботи над вокальним чи інструментальним твором. А саме: знання партії вокаліста чи інструменталіста, осмислення поетичного тексту, визначення жанру твору.

Важливо звернути увагу на ступінь використання педалі, застосування динаміки і артикуляції в партії фортепіано в залежності від теситури, сили і тембру голосу вокаліста чи специфіки інструментів.

Студент повинен вміти проаналізувати структуру твору, визначивши такі поняття як вступ, заключення, сольні епізоди в акомпанементі. В сольних епізодах важливо зберегти загальний емоційний настрій, не втрачаючи цілісності форми твору.

Необхідно зразу визначити основний темп твору, а також звернути увагу на темпові відхилення, фермати, цезури тощо. Подібні відхилення продиктовані стильовими вимогами і особливостями індивідуальної інтерпретації твору у кожного соліста.

Піаніст повинен підтримувати соліста, добиватися єдності руху, уникати відставання чи випередження його партії, досягти свободи виконання за рахунок прослуховування всієї фактури.

5. Основні вимоги до діяльності піаніста-концертмейстера та методичні рекомендації

Якими ж якостями і навичками повинен володіти музикант, щоб бути майстерним концертмейстером?

Перш за все, він повинен добре володіти інструментом як у технічному, так і в музичному плані. Слабкий виконавець ніколи не стане хорошим концертмейстером, як, втім, будь-який досвідчений піаніст не досягне великих результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, не відчуватиме єдності з партнером, не розумітиме нерозривність та взаємодію між партією соліста і партією акомпанементу.

Студентам необхідно дотримуватись послідовної роботи за наступним планом:

Теоретичний аналіз:

- знайомство з творчістю композитора, стильовими особливостями;
- визначення характеру та образного змісту музичного твору, термінології;
- аналіз форми;
- значення і функції кожної партії.

При індивідуальному вивченні своєї партії кожному з партнерів слід звернути увагу на:

- правильність виконання нотного запису;
- аплікатуру;
- штрихи;
- темп;

- агогіку;
- технічну свободу.

В спільній роботі над твором взяти до уваги:

- вступ – ауфтакт;
- узгодженість штрихів і метро-ритму;
- динамічний баланс;
- способи досягнення синхронності при взятті й знятті звуку;
- вміння чути партнера і допомагати у втіленні його виконавських намірів;
- пошук тембральних фарб, штрихових та динамічних ефектів;
- подолання труднощів поліритмії;
- точність педалізації.

Публічний (концертний) виступ передбачає:

- єдність в образно-художньому втіленні;
- злагодженість та цілісність виконання;
- узгодженість прийомів звуковидобування;
- динамічну рівновагу звучання партій;
- дотримання єдиного ритмічного пульсу;
- темпову відповідність;
- контроль виконання всіх художніх і технічних завдань.

Концертмейстерська сфера музикування включає в себе володіння як усім арсеналом піаністичної майстерності, так і безліччю додаткових умінь: навичками «зібрати» партитуру, «побудувати вертикаль», виявити індивідуальну красу голосу, який виконує соло, забезпечити живу пульсацію музичної тканини, дати диригентську сітку тощо.

Висококваліфікований концертмейстер повинен бути музично обдарованим, володіти добрим музичним слухом, уявою, умінням охопити образну суть і форму твору, артистизмом, здатністю образно, натхненно втілити задум автора в концертне виконання. Виконавська підготовка майбутнього викладача музики, зокрема концертмейстера, повинна бути на високому професійному рівні. Водночас вона неможлива без музично-історичних і теоретичних знань, без уміння розкрити художній образ твору на основі точного прочитання нотного тексту і власного виконавського досвіду.

У практичній роботі функції концертмейстера є досить широкими: педагогічні, психологічні, творчі. Необхідними є знання основ вокалу, володіння навичками імпровізації, вміння швидко визначити гармонійну основу твору. Читання з листа також є дуже важливим моментом майстерності акомпаніатора, при цьому потрібний попередній перегляд змісту літературного тексту, розкриття змістовної сторони твору, знаходження кульмінації, вміння завчасно звернути увагу на зміну знаків, темпу.

Концертмейстер повинен заздалегідь намітити план виконання і прийоми спрощення фактури. Мета концертмейстерства полягає у тому, щоб

допомогти виконавцеві в образно-емоційній формі виразити своє розуміння музичного твору.

Специфікою гри концертмейстера є також те, що він повинен знайти сенс і задоволення в тому, щоб бути не солістом, а одним із учасників музичної дії, причому учасником другорядним. Музикантові-солістові надається повна свобода виявлення творчої індивідуальності. Концертмейстерові ж доводиться пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери соліста. При цьому зберегти свою індивідуальність ще важче, але це є необхідним.

Перед майбутніми концертмейстерами постають такі **завдання**:

1. Оволодіння основами теорії і методики концертмейстерської майстерності.

2. Формування концертмейстерських умінь і навичок. Основою для цього можуть слугувати акомпанування солістам (вокалістам, інструменталістам), хору, ансамблю, колективам самодіяльності, артистам балету, вокально-інструментальним ансамблям; читання нотного тексту з листа, транспонування музичних творів, підбір на слух мелодій і акомпанементів, спів під власний акомпанемент, управління співом учнів при акомпануванні тощо.

3. Освоєння практики концертмейстерської роботи. У цьому випадку необхідно застосовувати два види практичної діяльності: по-перше, слід широко використовувати різноманітні форми виконавського мистецтва (концертмейстерська педагогічна практика, концерти, конкурси шкільної пісні, огляди художньої самодіяльності, театральні постановки); по-друге, необхідно якомога більше брати участь у різних формах навчального процесу з концертмейстерського класу, а саме: у роботі над шкільним пісенним репертуаром, спільній музично-виконавській діяльності, читанні з листа, підборі на слух, транспонуванні, імпровізації.

Реалізація завдань концертмейстерства здійснюється шляхом використання таких **видів роботи піаніста-концертмейстера**:

1. Акомпанування, його різні типи:

- акомпанування солістові, хору;
- спів під власний акомпанемент;
- акомпанування з одночасним застосуванням диригентського жесту.

2. Гра в ансамблі.

3. Читання нот з листа й імпровізація.

4. Підбір на слух і транспонування.

Робота в концертмейстерському класі складається з:

1. Самостійного або під керівництвом викладача розбору музичного твору.

2. Вивчення (не напам'ять) партії супроводу.

3. Роботи з вокалістом або інструменталістом над звуком і текстом.

4. Визначення концертмейстерських завдань і виявлення труднощів акомпанементу.

5. Створення музично-художнього образу в ансамблі з солістом.

6. Виконавського трактування і публічного показу твору.

Розв'язання зазначених завдань буде неможливим без прищеплення молодим фахівцям **навичок самостійної творчої підготовки**, що сприятиме їх професійному зростанню у майбутньому.

Усіма світовими й пропонованими останнім часом національними стандартами основою навчання виділено самостійну творчу роботу того, хто навчається.

Самостійна робота студента передбачає оволодіння певними знаннями й навичками з метою творчого вирішення музично-педагогічних завдань, тому її складовими є безперервне професійне вдосконалення; вироблення свідомого ставлення студента до музичного мистецтва; розширення його світогляду, розвиток художньої індивідуальності; вдосконалення слухової уваги та самоконтролю, навчання раціональних методів роботи над музичним твором.

Уміння самостійно працювати у процесі музичної підготовки сприяє створенню власної інтерпретації музичного твору, вияву художньої ініціативи, музичного самоконтролю та оцінки виконання.

Формування й розвиток навичок самостійної роботи студентів факультетів мистецтв у процесі фортепіанної гри передбачає:

- оперування музично-слуховими уявами;
- розвиток самоконтролю та самооцінки;
- аналіз і синтез;
- творчий підхід до виконання музичних творів;
- активність, ініціативність, волю.

Специфіка роботи концертмейстера полягає в злагоджених діях із солістом, а саме: ритмічної узгодженості спільного процесу, слухової уваги, спільної редакції нотного тексту, регулювання моментів спільних вступу та закінчення, вивірення динамічного балансу партій, спільного фразування, артикуляції, штрихів, тембрів, темпоритму.

Найпершою умовою спільного виконавського процесу є *ритмічна дисципліна*, відсутність якої виявляється не лише у зміні темпів зі зміною динаміки, під час переходів зі *staccato* на *legato* (або навпаки), чергування музичних речень, періодів, змін фактури; а й у невитримуванні нот, пауз, фермат. Під синхронністю спільного виконання слід розуміти точність поєднання у часі сильних і слабких долей кожного такту, узгодженість дрібних вартостей та єдність у витримуванні пауз (за умови, що в тексті не існує певних розбіжностей у довжині, вказаних композитором).

Важливу роль у спільному виконавстві відіграє *слух*, який передбачає вміння чути не лише себе, а й партнера. Необхідність творчого контакту з партнером неминуче передбачає подвійну концентрацію та активність слухової уваги.

Важливим чинником узгодженого спільного виконання є і *грамотна редакція нотного тексту*, визначення єдиних виконавських ремарок.

Детальне вивчення твору з урахуванням авторських вказівок дисциплінує творче мислення виконавців і сприяє спільному розкриттю його художнього змісту. Разом з тим це не повинно обмежувати їх творчу фантазію.

Вагомого значення у спільному виконавстві набуває поняття „німої інтонації” – регулювання наступних моментів: як *почати* (якщо є спільний вступ) та *закінчити* разом. У концертмейстера і соліста має бути єдине слухове сприйняття вступу, хоча спосіб його досягнення у кожного свій – все залежить від знання законів володіння своїм інструментом (у цих ситуаціях важливо враховувати незбіг атаки звука на кожному з інструментів).

Вирішального значення тут набуває ауфтакт (спільний „вдих”) і момент атаки (початок звучання). На допомогу має прийти умовний жест: кивок голови концертмейстера, що складається з двох моментів: ледь помітного руху вгору (ауфтакт, вдих), а далі – чіткого руху вниз (видих); або ж лічення: „і”↑ – „раз”↓.

Якщо вступ знаходиться у баяніста – то це відрух його корпусу та правої руки.

У виконавців на струнних інструментах – жест правої руки донизу з попереднім ауфтактом догори у характері вступу.

У виконавців на духових інструментах, вокалістів, хоровиків – рух голови з прелімінарним набором дихання. У хореографічних класах – активність руху певних частин тіла.

Здебільшого саме піаніст-концертмейстер виконує роль своєрідного диригента. Поняття „німої інтонації” застосовується і в агогічно-темпових змінах у тексті.

У спільному виконавському процесі постає й питання одночасного закінчення фраз, твору або його окремих частин, оскільки через відсутність узгодженості зникають змістовні цезури, не дотримуються фермати, паузи. У багатьох випадках їх міра, як і довжина закінчень, також диктує синхронність виконання. У межах завершального сегменту існують два можливі варіанти закінчення. Перший – останній акорд (чи нота) мають певну довжину – у такому випадку синхронність досягається за рахунок точної витримки довжини, кожен з учасників ансамблю відлічує про себе метричні долі та знімає точно у часі. Другий – коли над акордом (нотую) стоїть фермата, тоді передбачається обумовлення довжини акорду: якщо останній акорд (нота) довжиною у три чвертки, його знімають на рахунок „один, два, три, чотири, п’ять, шість”.

Зняття акорду (ноти) припускається і з менш подовженим захопленням останньої долі. У спільному закінченні береться до уваги специфіка кожного інструмента: вміння вчасно „згасити” звук – у струнних народних, зупинка міху – у баяністів (акордеоністів), довжина смичка – у струнних смичкових, можливості дихання – у вокалістів, виконавців на духових інструментах, хористів. У хореографічних класах одночасне закінчення з концертмейстером, як і синхронність вступу, пов’язано з активністю та кількістю рухів, що припадають на закінчення.

Розповсюдженою помилкою концертмейстерів у таких моментах стає і відсутність узгодженості у знятті педалі та рук з фортепіано, що також може впливає на синхронність закінчення з солістом.

Ще одним технологічним моментом роботи концертмейстера є *перегортання нот*. Необхідно піаністові привчати себе до перегортання сторінок. З метою „безаварійного” перегортання слід переглянути останні такти кожної сторінки і перші такти наступної та зазначити найбільш зручні місця для перегортання – це можуть бути паузи в одній чи обох руках, або ж упускання неважливих елементів тексту. Цей момент може з’явитися не безпосередньо на перевероті, а до чи після, у такому разі варто запам’ятати цю частину тексту.

Концертмейстер працює з різними виконавцями, тому важливо, щоб кожен з них почувався зручно, щоб творчий стан соліста був вчасно підтриманий, передбачені його наміри. Стосунки музикантів будуються на творчій співдружності та узгодженості виконавського плану.

Окрему багатовимірну проблему становлять ті компоненти творчої лабораторії музикантів, які потребують спільних скоординованих рішень, а це: фразування, артикуляція, штрихи, тембр, фактура динаміка, темпоритм.

При аналізі *фразування* першочерговим завданням постає усвідомлення логіки побудови твору. Будь-який музичний твір асоціативно можна уявити собі у вигляді архітектурної споруди, що вирізняється певною пропорційністю її складових частин. Перед виконавцями постає завдання поєднати ці частини у єдине художнє ціле, логічно побудувавши архітектоніку всього твору. Важлива роль тут належить фразуванню як виразній вимові музичного тексту, що пов’язане не лише з його логічним членуванням на мотиви, фрази, речення, частини, а й наскрізним розвитком усього твору. Під час виразного виконання, як і в людському мовленні, виявляється емоційний стан соліста та концертмейстера, розкривається змістовне розуміння твору.

Принагідно зазначимо, що у спільному виконавському процесі музичне фразування має певні закономірності, серед яких – підкреслення основних виражальних елементів кожної будови через відповідний змістовний поділ музичного твору. Основою виразного фразування стає розкриття змісту музичної думки, в якій існує тяжіння до логічного центру, інтонаційної вершини – процес, який відбувається у середині кожного мотиву, фрази, речення, частини чи цілого твору та потребує їх грамотної вимови як з точки зору метричної організації, так і динамічної. Тобто обов’язково опорна точка має бути сильною, а інша частина – слабшою. Крім того, та частина мотиву (фрази, речення, частини твору), яка знаходиться перед опорною точкою, є динамічно висхідною, а наступна за нею – нисхідною. Саме такий динамічний рух у мотивах, фразах, реченнях сприяє виразному виконанню, а у частинах – створює другорядні кульмінації, сполучення яких складається у певну „ієрархію” та веде до кінцевого пункту – основної кульмінації (найвищого моменту напруги), тим самим визначаючи наскрізний розвиток художнього образу твору в цілому. Відтак важливою умовою вірного

розкриття художнього змісту твору постає відчуття міри у побудові основної та побічних (другорядних) кульмінацій.

Композиція твору визначається не лише сполученням кульмінацій, динамічним співвідношенням частин, а й логікою, системою цезур, кожна з яких має свій зміст, а відповідно – значущість. У постійному прагненні до виразного музичного фразування необхідно досягати природного логічного членування саме з допомогою цезур, ритм яких у кожному творі свій.

Якщо розділові знаки покликані підкреслити змістовне значення мови, то цезура – зміст музичної фрази. Виконавське дихання не лише щільно пов'язане з музичним фразуванням, а й повністю йому підпорядковане, та найбільш виразно окресленими ознаками цезури є: паузи (у момент паузи зручніше змінити дихання, рух міху та смичка); відносна довжина звуків; мелодико-ритмічні повторення, а слабо вираженими ознаками цезури стають зміна гармонічних функцій і зміна динаміки. Не рекомендується робити зміну дихання: у момент затримання, перед прохідним звуком чи після нього, перед допоміжним звуком, у момент предйому та після ввідного тону.

Якщо цезура не зазначена у тексті, але є необхідною, вона виконується за рахунок скорочення вартості попереднього звука (особливо у швидких темпах) або ж за рахунок пізнішої появи першого звука наступної фрази.

Щоправда у цьому випадку слід застерегти виконавців від поспішності, що може виникнути при скороченні довжини звука та невитримуванні цезури.

Передчасний початок нової фрази може порушити метроритмічну структуру і призвести до прискорення темпу.

У контексті цієї думки слід окреслити і момент епізодичного чергування окремих фраз, які потребують вміння вчасно „підхопити” фразу партнера, або вступити разом, підпорядковуючись інерції загального руху чи передати мелодію від одного голосу до іншого. З метою позбавлення люфтів, необхідно до кінця витримувати останній звук виконуваного інструментом або голосом відрізка мелодії, який не повинен згасати раніше, ніж мелодія буде підхоплена іншим.

Отже, виправдане використання цезур, вміння музикантів встановити момент цезури, логічне чергування фраз, дотримання правил побудови кульмінації дозволяє досягти усвідомленого та виразного фразування.

Слід зважати ще на один момент фразування. Ліга свідчить про зв'язність звуків фрази, проте вона не може бути перешкодою для зміни дихання. Тому соліст має знайти момент її переривання, не порушуючи логіки музичної будови, а концертмейстер непомітно це завуалювати. Зазначене стосується, насамперед, інструменталістів, у мистецтві яких це пов'язане зі зміною смичка (у виконавців на струнних інструментах), зі зміною міху (баяністи, акордеоністи), та абсолютно не припускається у співі, оскільки пов'язане зі словом, логікою фрази та загального тексту, переривання якого руйнує його зміст та відповідність сприйняття.

Фразування щільно пов'язане з такими виразовими засобами, як *артикуляція та штрихи*.

Артикуляція як засіб виразної вимови сприяє виявленню змісту музичної фрази та її існування та функціонування представляється значним фактором, який об'єднує всі засоби впливу виконавців на початок, становлення та закінчення кожного звука у межах фрази. Саме цей процес дозволяє сприймати фразу як відповідну музичну думку. Артикуляція пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Щоправда, слід розрізняти артикуляційні зміни звучності та загальний динамічний план твору.

Палітра артикуляційних засобів, розташованих у межах одного штриха, вельми різноманітна, та не завжди може бути повністю позначена у тексті.

Безумовно, існують терміни, що вказують на різну міру даного штриха – до прикладу, зв'язне звучання позначається *legatissimo*, *legato*, *poco legato*, *non troppo legato*. Натомість ці позначення не мають достатньої гнучкості для втілення усього багатства артикуляції у межах одного штриха.

Ще раз наголосимо: співати та грати без артикуляції неможливо, оскільки будь-яка гра чи спів слухом сприймається лише через певний штриховий прийом. Тому кожне виконання передбачає відповідну артикуляційну організованість. Питання лише у тому – чи є вона доцільною чи ні, грамотною чи неграмотною, оскільки помилки в артикуляції часом спотворюють певні жанрові форми.

Ретельність, з якою деякі композитори (Г. Вольф, Е. Гріг, М. Мусоргський, С. Рахманінов, В. Барвінський, С. Людкевич) визначали виконавські штрихи, засвідчує те, якого великого значення вони надавали найтоншим нюансам артикуляції.

Конкретне їхнє розмаїття залежить від розуміння виконавцями жанрових законів і відповідного рівня їх майстерності.

Розглядаючи виразу та технологічну сутність виконавських штрихів, можна зрозуміти, що їх змістовне значення, на відміну від технологічного, є загальним і незмінним для всіх музичних інструментів і голосів. Саме ця якість робить виконавські штрихи єдиним загальномузичним поняттям – як по відношенню до темпу, динаміки, так і до характеру штрихів, і кожен виконавець має право на своє рішення. Проте не можна обмежуватися лише індивідуальним смаком чи інтуїцією. Відповідне рішення має спиратися на комплекс знань, на ерудицію виконавців, широту їх художніх асоціацій, відомості про стиль, епоху, в якій творив композитор. До прикладу, трактування штрихів у творах Й.С. Баха буде вирізнятися від виконавського рішення цієї проблеми у музиці романтичного спрямування; штрихи у концертах чи вокальних творах В.А. Моцарта не будуть ідентичними сучасним творам.

Ще одним комплексом мотивацій *спільного виконавського процесу виступає досконале володіння технікою штрихів*. Відтак зупинимося на цьому детальніше. В основі єдиного розуміння та організації їх звучання лежить сам звук (атака, ведення, зняття), а також поєднання з наступним звуком. У залежності від специфіки звуковидобування на кожному інструменті, що звучить (струни – на фортепіано, у струнних інструментів;

металевої пластини – у баяністів (акордеоністів); від засобу збудження (пальцем чи медіатором на щипкових, потоком повітря у виконавців на духових інструментах, вокалістів) – різні фази звука на кожному інструменті будуть різними.

Існує кілька варіантів використання штрихів: застосування однакових штрихів, що використовуються на певному інструменті (чи у вокальній партії) у супроводі фортепіано для досягнення ідентичності звучання; одночасне використання різних штрихів.

Акцентуємо увагу на використанні штриха *legato*. Для кожного інструмента чи голосу ліги мають свого індивідуального значення: у струнних вони визначають довжину смичка, у духових і вокалістів – кордони можливого дихання, у баяністів (акордеоністів) – зміну руху міху, у грі на фортепіано ліги не обмежені. Усі вищезазначені ліги називаються технічними. Приведення до єдиного трактування технічних ліг у партії соліста та фортепіанній партії не є обов'язковим, хоча часом може виявитися доцільним. Щоправда існують випадки, коли композитори проставляти інструментальні (технічні) ліги й у фортепіанних партіях творів для спільного виконання. Проте така штрихова уніфікація не повинна провокувати концертмейстера до використання щоразового зняття руки по закінченню кожної ліги. Інша справа – змістовні (фразувальні) ліги, які визначають побудову музичної мови, поділ на фрази, мотиви та мають співпадати у всіх партіях. Виняток становить ситуація, в якій різне штрихове позначення однакових фраз є свідомим задумом композитора, а відповідно стати керунком до дії для виконавців.

Вищеокреслений ряд важливих детермінант спільного виконання продовжує *тембр* як персоніфікація звука, його забарвлення, завдяки якому звучання одного інструмента чи голосу різниться від іншого. Тембр, який визначається у момент зародження звука, підтримує створення загального слухового враження багатства, різноманітності барв музичної тканини та застосовується з образно-емоційною метою. Механізм утворення темброво-регістрових формант у спільному виконавському тандемі складається з різних фактурних комбінацій фортепіано та інструмента (чи голосу) та набуває вирішального значення під час тотожності музичного викладу партій (тобто унісону) – тоді створюється або якісно новий тембр, або посилюється загальне звучання твору. Все це закладено у творі самим композитором, а ось міра цього поєднання залежить від виконавців.

Отож виконавська співпраця удвох потребує постійної диференціації звукових планів, які у поєднанні з різноманітною динамікою та штрихами сприяють збагаченню художнього образу твору.

Для музикантів, які грають разом, важливо володіти тонким відчуттям забарвлення звука свого інструмента чи голосу, та різноманітними видами звукової атаки. Культура звуковидобування досягається за рахунок розвитку тембрального слуху, який дозволяє чітко уявити собі те, що хочеш почути, як це повинно звучати, тобто мати певні звукові заготовки.

У творчій лабораторії обох виконавців суттєвого значення набуває і *фактура* як будова музичної тканини, певна кількість голосів, що її створюють.

Вона формується на рівні горизонталі та вертикалі, де будь-яка фактурна вертикаль одночасно постає складовою горизонталі. Властивості фактури фортепіанного супроводу з її здатністю до звукового розшарування та мобільності темброво-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстеру диференціювати рельєф, фон, лінії окремих голосів для підтримки партії соліста і разом з його партією утворювати тришарову музично-просторову тканину. Саме такі явища як вертикаль і горизонталь збагачують уяву про просторові можливості фактури та стають основою багатоплановості її структури.

Як відомо, до фактурних компонентів належать конструктивні (мелодія, гармонія, ритм) та характеристичні (темп, динаміка, артикуляція, агогіка, штрихи, педаль). У творах для спільного виконання – це ще функції кожної партії у загальному звучанні. Усі фактурні компоненти поєднуються і виявляють себе саме на рівні горизонталі та вертикалі. До прикладу, динаміка.

Сприймаючи її у горизонтальному розвитку, треба розуміти, що вона існує і у часі (мить), тобто вертикально – як раптовий динамічний контраст: акцент, *sf* тощо. Скеровуючи увагу на розвиток фактури у горизонтальному та вертикальному напрямках, на найбільш повне використання виразових можливостей кожної партії у спільному звучанні, можна зрозуміти відповідну організацію музичного матеріалу виконуваного твору. Це допоможе музикантам систематизувати свої уявлення про те, чому композитор надавав переваги сфері горизонталі чи галузі вертикальних зв'язків, та дозволить створити яскраве, багатобарвне звучання твору для спільного виконання.

До основних компонентів музичної виразності належить й *динаміка*, грамотне застосування якої допомагає розкрити загальний характер, емоційний зміст, визначити конструктивні особливості форми твору. Музика, яка позбавлена динамічної різноманітності, перетворюється на монотонний малозмістовний набір звуків. Динамічні барви необхідні й для підкреслення кульмінацій окремих музичних фраз, характеру співвідношення декількох фраз або частин музичного твору. У випадках, коли фраза повторюється, зазвичай, застосовують прийом динамічного протиставлення: перша фраза – яскравіша, друга – тихіша. (або ж навпаки). Цей прийом є одним з виконавських принципів інтерпретації старовинної музики. Використовуючи динамічні відтінки певної сили звучання, виконавцям слід звертати увагу на їх відповідну градацію: різницю між "*f*" та "*ff*"; "*p*" та "*pp*"; "*mp*" (як проміжний відтінок між "*p*" та "*mf*").

Динамічні відтінки поступового характеру (*crescendo* та *diminuendo*), які втілюють розвиток музичного образу, його рух, також несуть різне семантичне забарвлення:

- можуть означати невелику зміну звучності у межах основного відтінку (< >);
- відігравати роль сполучних відтінків, переходів від однієї міри гучності до іншої.

Отож застосування *crescendo* й *diminuendo* зобов'язує до точного контролю з боку виконавців з рівномірним розподілом наростання й послаблення звука та урахуванням тривалості поступового переходу. Необхідно прагнути до того, щоб *crescendo* не виявлялося яскравішим за кульмінацію, до якої спрямовано, а *diminuendo* передчасно не призводило до найслабшого рівня звучності.

У спільному виконавстві важливою постає і синхронність динамічних відтінків з урахуванням загального балансу звучання твору, оскільки інструменти володіють різними динамічними можливостями, отож і відповідним неспівпадінням як загального діапазону їхнього звучання, так і мірою інтенсивності у різних регістрах. Ось чому виконавський динамічний план завжди залежить від узгодженості темброво-регістрових і фактурних диференціацій обох партій.

Праця над звуковим балансом твору передбачає врахування не лише можливостей інструмента чи голосу, технології їх поєднання, а й загального характеру твору, розуміння закладеного у ньому змісту, а також змістовного навантаження тієї чи іншої його частини.

Виразові можливості динаміки, як засобу музичного фразування, найповніше проявляються у тісній „співдружності” з *темпоритмом*. Під час сольної гри діапазон припустимих відхилень метроритмічного порядку ширше, ніж у спільному виконавстві, де свої суб'єктивні відчуття концертмейстер постійно узгоджує із солістом. Вірно обраний темп сприятиме точному втіленню характеру музики, невірний – спотворюватиме. Не зважаючи на те, що існують авторські вказівки темпу, часом навіть із зазначенням швидкості руху за метрономом, слід пам'ятати, що він передусім обумовлений характером музики, її стильовими особливостями, змістом її художніх образів. Певною мірою темп залежить й від індивідуальності виконавців, їх психологічної організації. Визначити правильний темп виконавцю допомагає їх музикальність, художня чуйність – саме на це покладається композитор, окреслюючи характер руху музики умовними термінами. Безумовно, зустрічаються приклади визначення темпу, які не співпадають із встановленими традиціями виконання та значно відрізняються від авторського чи редакторського.

Значна роль у спільному виконавстві належить *агогіці* – невеликим відхиленням у темпі при виконанні музичного твору, які не призводять до його зміни та зазвичай вказуються у тексті. Щоправда існують і такі агогічні зрушення, котрі не позначаються чи регламентуються, а лише сприяють природному і виразному музичному мовленню. Зокрема, підкреслення високої ноти, кульмінації фрази (твору) чи відповідне до змісту фрази невелике прискорення або ж сповільнення. Тому у будь-яких агогічних відхиленнях має бути збережена єдність виконання обома музикантами,

оскільки кожен з них може відчувати ці зрушення по-різному та міра яких обумовлюється розумінням стилю, форми твору, культурою, смаком, емоційністю виконавців та знаннями специфіки агогічних відхилень.

Найбільш розповсюдженим прийомом темпового відхилення у виконавстві є *rubato* („вільний темп”), який втілює живе дихання музичної думки та органічно поєднує ритмічну точність з ледь помітними агогічними відхиленнями. Під час спільного виконання *rubato* необхідно не лише відчуття художньої міри та його відповідність стилю твору, а й спільність цих відчуттів в обох виконавців, яке досягається опрацюванням цих епізодів на репетиціях.

6. Індивідуальні завдання

Індивідуальні завдання полягають в опрацюванні творів з індивідуально вибраного репертуару. Студент повинен продемонструвати грамотне прочитання нотного тексту та розвинути навички концертмейстерської роботи під час виконання творів із солістом (вокалістом чи інструменталістом).

7. Методи контролю

Упродовж курсу навчання з дисципліни «Концертмейстерський клас» студенти повинні зіграти до 8–10 творів, різних за стилями і жанрами, серед яких: 3 – 4 твори з вокального репертуару, 3 – 4 твори з інструментального репертуару, 2 – 3 твори з дитячого пісенного репертуару.

Перевірка знань проводиться у вигляді проміжного контрольного уроку, на якому студентам належить виконати 2–3 твори. Також на контрольних уроках проводиться перевірка навичок читання нот з листа і транспонування. В кінці курсу навчання проводиться *екзамен*.

8. Програмові вимоги до курсу навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас»

V курс

I-й семестр

Упродовж семестру студент **повинен:**

- вивчити 4-6 різнохарактерних творів, в тому числі декілька в порядку ознайомлення;
- читати з листа акомпанемент з поступовим його ускладненням;
- транспонувати нескладний акомпанемент на інтервал секунди;
- вміти інтонувати голосом вокальну партію або виразно грати на фортепіано партію соліста-інструменталіста;
- самостійно опрацювати 1-2 твори з репертуару ДМШ.

II-й семестр

Упродовж семестру студент **повинен:**

- вивчити 4 різнохарактерні твори з дитячого пісенного репертуару;
- читати з листа незнайомий твір;
- транспонувати нескладний акомпанемент на інтервал секунди і терції.

В кінці навчального року проводиться контрольний урок, на якому студент **повинен:**

- виконати 2 твори з солістом (вокалістом чи інструменталістом);
- продемонструвати самостійне ескізне опрацювання акомпанементу твору з репертуару ДМШ;
- прочитати з листа нескладний акомпанемент;
- транспонувати нескладний акомпанемент на інтервал секунди чи терції.

VI курс

I-й семестр

Упродовж семестру студент **повинен:**

- підготувати до концертного виконання 2 твори (романс і арію з солістом-вокалістом або 2 різножанрові твори з інструменталістом);
- читати з листа і перетранспонувати акомпанемент, запропонований педагогом;
- вміти розказати про зміст виконуваного твору.

В кінці семестру проводиться **екзамен**, на якому студент повинен виконати 2 твори (романс і арію з солістом-вокалістом або 2 різножанрові твори з інструменталістом).

ОРІЄНТОВНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ПРОВЕДЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ

Вокальні твори

Фортепіанний супровід до арій:

- Белліні В. Речитатив і романс Джульєти з опери «Капулетті і Монтеккі»;
- Верді Дж. Аріозо Жермона з опери «Травіата», Пісенька Герцога Мантуанського з опери «Ріголетто»;
- Гендель Г. Арія Альміри з опери «Ринальдо»;
- Даргомижський О. Аріозо Наталі з опери «Русалка»;
- Лисенко М. Арія Наталки з опери «Наталка-Полтавка»;
- Монтеверді К. Плач Аріадни з опери «Аріадна»;
- Моцарт В. Арія Барбарини з опери «Весілля Фігаро»;
- Моцарт В. Арія Зароastro (з хором) з опери «Чарівна флейта»;
- Пазієлло Дж. Арієта Мірошниці з опери «Чарівна мірошниця»;
- Перселл Г. Острів щастя з опери «Король Артур»;

Римський-Корсаков М. Пісня Варязького гостя з опери «Садко»;
Чайковський П. Пісня Вакули з опери «Черевички».

Фортепіанний супровід до українських народних пісень:

«Не щечечи, соловейку» (обр. М. Глінки);
«Дивлюсь я на небо» (обр. В. Заремби);
«Баламуте» (обр. В. Косенка);
«Грицю, Грицю, до роботи» (обр. В. Косенка);
«Взяв би я бандуру» (обр. В. Косенка);
«Удовицю я любив» (обр. В. Косенка);
«Казав мені батько» (обр. М. Лисенка);
«Там, де Ятрань круто в'ється» (обр. М. Лисенка);
«Ой і не стелися, хрещатий барвінку» (обр. М. Лисенка);
«Ой не світи, місяченьку» (обр. М. Лисенка);
«Ой пушу я кониченька» (обр. М. Лисенка);
«Ой ти, дівчино, зарученая» (обр. С. Людкевича);
«Чия ж то хатина?» (обр. Г. Майбороди);
«У вишневому садочку» (обр. А. Омельченка);
«Стоїть гора високая» (обр. Н. Скоробагатька);
«Дощик» (обр. Ю. Соколовського);
«І шумить, і гуде» (обр. Ю. Соколовського);
«Лугом іду, коня веду» (обр. Ю. Соколовського);
«Місяць на небі» (обр. Ю. Соколовського);
«Тече річка невеличка» (обр. Ю. Соколовського);
«Ой, за гаєм, гаєм» (обр. Ю. Щуровського);
«Ой, ходила дівчина бережком» (обр. Ю. Щуровського);
«Тиха вода» (обр. В. Войта);
«Ой вийду я на вулицю» (обр. В. Войта);
«Глибока кирниця» (обр. В. Войта).

Фортепіанний супровід до романсів та пісень:

«Якби я вмiла вишивать (муз. Н. Андрiєвської, сл. Л. Рєви);
«Впали роси на покоси» (муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка);
«Колокольчики мои» (муз. П. Булахова, сл. О. Толстого);
«Красный сарафан» (муз. О. Варламова, сл. М. Циганова);
«В крови горит огонь желанья» (муз. М. Глінки, сл. О. Пушкіна);
«Жаворонок» (муз. М. Глінки, сл. М. Кукольника);
«Не искушай меня без нужды» (муз. М. Глінки, сл. Є. Баратинського);
«Сомнение» (муз. М. Глінки, сл. М. Кукольника);
«Юноша и дева» (муз. О. Даргомижського, сл. О. Пушкіна);
«Я вас любил» (муз. О. Даргомижського, сл. О. Пушкіна);
«Ой ти дівчино, з горіха зерня» (муз. А. Кос-Анатольського, сл. І. Франка);
«Утоптала стежечку» (муз. Я. Степового, сл. Т. Шевченка);
«Вечірня пісня» (муз. К. Стеценка, сл. В. Самійленка);
«Ночь светла» (муз. М. Шишкіна, сл. М. Язикова);

Ф. Шуберт «Ave, Maria»;
 Ф. Шопен «Бажання»;
 Р. Шуман «Я не сержусь».

Фортепіанний супровід до творів композиторів-класиків для дітей:

Й. Брамс «Колискова», «Ластівка»;
 М. Глінка «Не щебечи, соловейко», «Гуде вітер вельми в полі»;
 Е. Гріг «Захід сонця», «Дитяча пісенька»;
 К. Данькевич «Колискова»;
 В. Косенко «Колискова»;
 Ц. Кюї «Весняна пісенька», «Кицька»;
 С. Монюшко «Золота рибка»;
 В. Моцарт «Весняна», «Колискова»;
 П. Чайковський «Мій садочок»;
 Ф. Шуберт «Форель», «Розочка на поле»
 А. Філіпенко «Веселий музикант», «Збираємо врожай», «Колискова»;
 Б. Фільц «Ялинка», «Дощик», «Ой вишеньки-черешеньки», «Кролику
 пухнатий», «Танок сорок».

Камерно-інструментальні твори

Скрипка

Бакланова Н. Мазурка
 Бах Й. Арія
 Бетховен Л. Два народні танці
 Боккеріні Л. Менует
 Вебер К. Вальс, Хор мисливців з опери «Чарівний стрілець»
 Гайдн Й. Угорське рондо
 Гріг Е. Норвезький танець
 Марчелло Б. Адажіо
 Прокоф'єв С. Марш
 Телеман Ф. Буре
 Фібих З. Поема
 Шостакович Д. Гавот

Кларнет

Барток Б. Вечір в селі
 Бортнянський Д. Соната До мажор
 Вебер К. Хор мисливців з опери «Чарівний стрілець»
 Дебюссі К. Маленький пастух
 Лядов А. Прелюдія
 Пешетті Дж. Престо
 Франк С. Повільний танець
 Чайковський П. Підсніжник, Мазурка
 Шостакович Д. Романс

9. Розподіл балів, які отримують студенти

Поточне тестування та самостійна робота								Екзамен	Сума
ЗМ 1			ЗМ 2		ЗМ 3			90	100
T 1	T 2	T 3	T4	T 5	T6	T7	T8		
5		5							

10. Критерії оцінювання рівня якостей знань студента

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для заліку
90 – 100	A	відмінно	зараховано
80 – 89	B	добре	
70 – 79	C		
60 – 69	D	задовільно	
50 – 59	E		
26 – 49	FX	незадовільно з можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
0-25	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

«ВІДМІННО» (90 – 100 балів) виставляється студенту, що показав:

- високий професійний рівень володіння навичками акомпанементу;
- якісний рівень навиків читки з листа та транспонування;
- вміння самостійно опрацювати твір;
- прагнення до підвищення рівня виконавської майстерності;
- високу технічну майстерність, володіння різними засобами музичної виразності – звуковидобуванням, динамічними відтінками, штриховою палітрою;
- знання основних стильових напрямів;
- вміння передати на інструменті виразність музичних образів, художнього змісту;
- високий ступень розвиненості музично-естетичної свідомості і смаку;
- знання музично-теоретичної структури твору (форми, тематизму, жанрових витоків, взаємозв'язку музичної ритмо-інтонації, тонально-гармонічного плану);
- високий рівень психологічної підготовки до сценічного виступу й якісне концертне виконання програми.

«ДОБРЕ» (70 – 89 балів) виставляється студентам, які;

- представили в повному обсязі програму (при відсутності індивідуально-творчого ставлення до виконуваних творів);
- продемонстрували професійний рівень володіння навичками акомпанементу;
- показали достатній рівень навиків читки з листа та транспонування;
- показали добре володіння інструментом (при відсутності яскравості у виконанні артикуляційних і динамічних відтінків та наявності технічної скутості);
- припустили деякі помилкові дії у виконанні (не завжди була злагоджена гра з солістом). Можна допустити випадковий зрив за умови відповідальної ретельної підготовки.

«ЗАДОВІЛЬНО» (50 – 69 балів) виставляється студентам, котрі:

- продемонстрували низький рівень володіння акомпанементу;
- показали недостатній рівень навиків читки з листа та транспонування;
- спотворювали низькою якістю виконання композиторський задум;
- не зуміли передати художні образи, зміст музичного твору;
- продемонстрували низький технічний рівень, посереднє володіння засобами музичної виразності;
- була відсутня злагодженість у грі з солістом;
- допущені помилки у виконанні нотного тексту, часті зупинки, викликані психологічною та технічною невідповідністю студента.

«НЕЗАДОВІЛЬНО» отримують студенти, які:

- слабо володіють навичками акомпанементу;
- не змогли прочитати твір чи перетранспонувати його;
- не здатні передати виконавську концепцію музичного твору;
- виконали програму невпевнено, з помилками, зупинками, зумовленими безвідповідальною слабкою підготовкою до проміжної або підсумкової атестації.

11. Методичне забезпечення

1. Методичні вказівки та рекомендації до самостійної роботи студентів
2. Науково-методична та нотна література
3. Аудіо- та відеозаписи творів.

12. Рекомендована література

Базова

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. К.: Музична Україна, 1974. – 161 с.
2. Баренбойм Л. А. Школа игры на фортепиано: путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – М. ; Л : Сов. композитор, 1980. – Вып. 2. – 270 с.
3. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития / Ф. Брянская // Вопросы фортепианной педагогики. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 46–62.
4. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 134.
5. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность : сб. статей ; [сост. М.А. Смирнов]. – М. : Музыка, 1988. – С.156–178.
6. Винокур Л.И. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента: учеб.-метод. пособие [в 2-х ч.]. – М. : Изд-во МГПИ, 1978. – Ч. 1. – 46 с.
7. Волкова Н.П. Професійно-педагогічна комунікація : навч. посіб. / Н.П. Волкова. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 256 с.
8. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – [4-е изд., доп.]. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
9. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 96 с.
10. Економова Є.К. Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Є. К. Економова. – Одеса, 2002. – 20 с.
11. Карнаухова Т.И. Развитие навыков подбора по слуху и транспонирования / Т.И. Карнаухова // Инструментальная подготовка учителя музыки. – М. : Изд-во МГПИ, 1986. – С.111 – 117.
12. Клименко Ж.А. Работа над основными навыками ансамблевого виконання. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки, 2006. – 16 с.
13. Концертмейстерський клас і ансамбль : програма для музично-педагогічних факультетів та факультетів підготовки вчителів початкових класів і музики педагогічних інститутів; [укл. А.Г. Болгарський, М.А. Моїсєєва]. – К. : УДПУ, 1997. – 23 с.
14. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность / Е. И. Кубанцева // Музыка в школе. – 2001. – № 2. – С. 38–40.
15. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера / Е. И. Кубанцева // Музыка в школе. – 2001. – № 4. – С. 52–55.

- 16.Крюкова И. А. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки / И. А. Крюкова // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980. – С. 124–131.
- 17.Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н.А. Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.
- 18.Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы / А.П. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
- 19.Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 85 с.
- 20.Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах / И. Михайлов // О мастерстве ансамблиста; сб. науч. Трудов; [отв. ред. Т. Воронина]. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 59–73.
- 21.Моїсеєва М.А. Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей учителя музики (на матеріалі концертмейстерського класу) : дис... канд. пед. наук. : спец. 13.00.02. – К., 1998. – 248 с.
- 22.Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник [2-е вид. доп. перер.] / Т.О.Молчанова. – Львів: ДМА, 2007. – 216 с.
- 23.О работе концертмейстера : сб. ст. / ред.-сост. М.А. Смирнов. – М. : Музыка, 1974. – 160 с.
- 24.Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа / В.В. Подольская // О работе концертмейстера; [ред.-сост. М. Смирнов]. – М. : Музыка, 1974. – С. 88 – 110.
- 25.Пустовит В.И. Концертмейстерская подготовка студентов музыкально-педагогического факультета : метод. пособие. – Минск : Минский гос. пед. институт, 1985. – 42 с.
- 26.Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом // О мастерстве ансамблиста : сб. науч. труд. / И. Радина. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73 – 83.
- 27.Рафалович О. Транспортирование в классе фортепиано / О. Рафалович. – Л.: Музгиз, 1963. – 36 с.
- 28.Урываев С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ / С. Урываев // О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. ; [отв. ред. Воронина Т.А.]– Л. : Изд. ЛОЛГК, 1986. – С. 84 – 91.
- 29.Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович – М.: Музыка, 1996. – 207 с.
- 30.Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора.— 2-е изд., испр. и доп. / Е.М. Шендерович — М.: Музыка, 1987.— 60 с., нот.
- 31.Юцевич Ю.Є. Музыка : словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

Допоміжна

1. Абт Ф. Школа пения : избранные упражнения для низких голосов в сопровождении фортепиано / Ф. Абт. – М. : Музыка, 1985. – 31 с.
2. Арії, романси та пісні з репертуару Анатолія Кочерги. – К. : Муз. Україна, 1987. – 68 с.
3. Варламов А. Романсы и песни / А. Варламов // Полное собрание – том 4. – М., Музыка, 1976. – 240 с.
4. Виардо П. Упражнения для женского голоса в сопровождении фортепиано / П. Виардо. – М. : Музыка, 1967. – 40 с.
5. Вілінська І. Вокалізи для середнього голосу: учб. репертуар / І. Вілінська. – К. : Музична Україна, 1989.
6. Вокализы зарубежных композиторов: для высокого голоса в сопровождении фортепиано / Сост. А. Мишутин. – М. : Музыка, 1989. – 50 с.
7. Глинка М. Романсы и песни / М.И. Глинка. – М., Музыка, 1978. – 86 с.
8. Григ Э. Романсы и песни / Э. Григ. – М., Музыка, 1968. – 180 с.
9. Дуэты и трио русских и зарубежных композиторов (для женских и мужских голосов в сопровождении фортепиано). – М. : Музыка, 1987. – 48 с.
10. Зачарування звуків ніжних: українські романси / [упоряд. В. Макаров, Л. Макарова]. – Вінниця: Нова книга, 2013. – 96 с.: ноти.
11. Избранные вокализы для высокого голоса в сопровождении фортепиано / составитель Г. Тиц. – М. : Музыка, 1977. – 39 с.
12. Моцарт В. Вибрані арії з опер / В.А. Моцарт. – К.: Муз. Україна, 1989. – 124 с.
13. Ой летіла зозуленька: українські народні пісні для голосу в супроводі бандури. – К. : Муз. Україна, 1993. – 40 с.
14. Песни, романсы, дуэты в сопровождении фортепиано. . – М. : Музыка, 1991.– 50 с.
15. Рахманинов С. Романсы / С. Рахманинов. – М., Музыка, 1977. – 80 с.
16. Романси та українські народні пісні з репертуару Бориса Гмирі. – К. : Муз. Україна, 2003. – 96 с.
17. Скорик М. Твори для скрипки і фортепіано / М. Скорик. – К.: Муз. Україна, 2012. – 296 с.
18. Сучасні романси та романси з кінофільмів : хрестоматія / упоряд. Р. Шаповалова, А. Хлопотова. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. – 224 с.
19. Українські старовинні ліричні дуети. – К. : Музична Україна, 1993. – 40 с.
20. Чайковский П. Романсы / П.И. Чайковский Романсы. – М., Музыка, 1978. – 120 с.
21. Шуберт Ф. Песни на стихи Гете / Ф. Шуберт. – М., Музыка, 1961. – 180 с.
22. Шуман Р. Песни / Р. Шуман. – М., Музыка, 1969. – 200 с.

13. Інформаційні ресурси

1. www.classic-online.ru
2. www.imslp.org
3. <http://www.freesheetmusicguide.com/classical.htm>
4. <http://notes.tarakanov.net/voksolo.htm>
5. <http://notes.tarakanov.net/violin.htm>
6. <http://www.sheet>
7. <http://www.music.spb.ru>
8. <http://www.classicmusic.ru>
9. <http://intoclassics.net/>

ЗМІСТ

1. Пояснювальна записка.....	3
2. Програма навчальної дисципліни.....	4
3. Самостійна робота.....	4
4. Загальні методичні вказівки для самостійної роботи.....	5
5. Основні вимоги до діяльності піаніста-концертмейстера та методичні рекомендації.....	6
6. Індивідуальні завдання.....	17
7. Методи контролю.....	17
8. Програмові вимоги.....	17
9. Розподіл балів.....	21
10.Критерії оцінювання.....	21
11.Методичне забезпечення.....	22
12.Рекомендована література.....	23
13.Інформаційні ресурси.....	26

ДЛЯ НОТАТОК