

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД
«ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО**

Кафедра музично-інструментальної підготовки

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
ДО ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ
З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ ПРАКТИКУМ
З ОСНОВАМИ ПЕРЕКЛАДУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ»**

*для здобувачів вищої освіти за першим
(бакалаврським) рівнем другого року навчання
спеціальності 025 Музичне мистецтво*

Одеса 2024

УДК 378 : 37.011.3-051 : 7(07)

Рекомендовано до друку вченою радою Університету Ушинського (протокол

№17 від 27 червня 2024 р.).

Рецензенти:

Демидова М. Г. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (м. Одеса).

Дашковський В. Я. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (м. Одеса).

Укладачі: Ашихміна Н. В., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (м. Одеса); **Новська О.Р.**, кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету музичної та хореографічної освіти Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (м. Одеса)

Методичні рекомендації до організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу музичних творів» для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем другого року навчання зі спеціальності 025 Музичне мистецтво: методичні рекомендації. Одеса : Університет Ушинського, 2024. 61 с.

У методичних рекомендаціях з організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу музичних творів» представлено загальну інформацію щодо змісту навчальної дисципліни, тематики практичних занять, сутність завдань із самостійної роботи та ІНТЗ; подано методичні поради щодо виконання здобувачами означених видів завдань у процесі їх підготовки, представлено критерії й шкалу оцінювання якості оволодіння здобувачів практичними навичками перекладу музичних творів в освітній практиці та в майбутній фаховій діяльності.

©Університет Ушинського, 2024
©Ашихміна Н.В., Новська О.Р.

ЗМІСТ

1. МЕТА ЗАВДАННЯ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ.....	4
2. МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ ЩОДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗА ЗМІСТОМ ДИСЦИПЛІНИ	8
2.1. Формування навичок зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури	8
2.2. Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури у вокальних та інструментальних творах	10
2.3. Музично-тематичний та художньо-виконавський аналіз партії акомпанементу	22
2.4. Інструменталізація фактури супроводу.....	24
2.5. Музично-інструментальна імпровізація: її сутність й особливості.....	26
2.6. Музична уява в імпровізації.....	31
2.7. Гра по слуху супроводу до мелодії, імпровізація вступу, інтермедій, варіювання.....	38
2.8. Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів.....	51
3. КОНТРОЛЬНІ ЗАСОБИ ОЦІНЮВАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ САМОСТІЙНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ.....	55
4. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	60

1. МЕТА ЗАВДАННЯ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ

Мета вивчення дисципліни полягає в удосконаленні в здобувачів здатності розв'язувати складні художньо-освітні задачі, що передбачає формування практичних знань, вмінь та навичок у галузі інструментального акомпанування, в обсязі, необхідному для подальшої діяльності компетентного фахівця-акомпаніатора, майбутнього керівника вокально-хорового ансамблю, здатного до трансформації здобутих професійних компетентностей в процесі організації музично-творчої діяльності учнів у спеціалізованих мистецьких навчальних і позанавчальних культурно-освітніх закладах.

Очікувані результати навчання дисципліни:

знати:

- засади виконавської культури акомпанування та ансамблевої гри
- теоретичні основи і зміст грамотного акомпанування та перекладу інструментальних або вокальних творів
- особливості діяльності концертмейстера в процесі акомпанування вокалістам, інструменталістам, хоровим колективам;
- засади читання акомпанементу з листа та його транспонування, а також специфіку навичок перекладу інструментальних або вокальних творів;
- особливості інструментування, перекладу музичних творів для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору).

уміти:

- демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом на належному фаховому рівні під час виконавської діяльності;
- втілювати методику опанування навичками оркестрової та ансамблевої гри;
- здійснювати репетиційну роботу та підготовку до концертних виступів;
- застосовувати на практиці вміння здійснювати переклад музичних творів для

різних колективів (оркестру, ансамблю, хору);

- перекладати музичні твори для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору)

ТЕМИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

№	Тема заняття	Кількість годин
		Денна форма
3 семестр		
1.	<i>Вирішення практичних завдань «Навички зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури»</i>	2
2.	<i>Опрацювання вправ щодо формування навичок зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури</i>	4
3.	<i>Вирішення практичних завдань «Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури вокальних творів»</i>	4
4.	<i>Вирішення практичних завдань «Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури інструментальних творів»</i>	4
5.	<i>Вирішення практичних завдань «Музично-тематичний аналіз партії акомпанементу»</i>	4
6.	<i>Вирішення практичних завдань «Художньо-виконавський аналіз партії акомпанементу»</i>	4
7.	<i>Вирішення практичних завдань «Інструменталізація фактури акомпанементу вокального твору»</i>	4
8.	<i>Вирішення практичних завдань щодо перекладу інструментального твору</i>	4
	Всього за 3 семестр:	30
4 семестр		
9.	<i>Вирішення практичних завдань «Музично-інструментальна імпровізація: її сутність й особливості»</i>	2

10.	<i>Опрацювання вправ</i> щодо формування навичок музично-інструментальної імпровізації	4
11.	<i>Вирішення практичних завдань</i> «Музична уява в імпровізації»	4
12.	<i>Опрацювання вправ</i> щодо розвитку музичної уяви	4
13.	<i>Вирішення практичних завдань</i> щодо підбору акомпанементу до пісні, мелодії	4
14.	<i>Опрацювання вправ</i> щодо формування музично-імпровізаційних умінь та навичок варіювання	4
15.	<i>Вирішення практичних завдань</i> «Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів»	4
16.	<i>Опрацювання вправ</i> щодо формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів	4
Всього за 4 семестр:		30
ВСЬОГО ГОДИН:		60

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	Форма контролю
		Денна форма	
3 семестр			
1	Формування навичок зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури	14	Індивідуальна робота, перевірка практичних
2	Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури вокальних та інструментальних творів	12	
3	Музично-тематичний та художньо-виконавський	12	

	аналіз партії акомпанементу		завдань, академзвіт
4	Інструменталізація фактури акомпанементу	12	
Всього за 3 семестр:		50	
4 семестр			
5	Музично-інструментальна імпровізація: її сутність й особливості	14	Індивідуальна робота, перевірка практичних завдань, залік
6	Музична уява в імпровізації	12	
7	Підбір акомпанементу до пісні, мелодії, імпровізація вступу, варіювання	12	
8	Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів	12	
Всього за 4 семестр:		50	
ВСЬОГО ГОДИН:		100	

2. МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ ЩОДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗА ЗМІСТОМ ДИСЦИПЛІНИ

1. Формування навичок зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури

Формування навичок зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури є ключовими для ефективного навчання гри на клавішних інструментах. Ці навички сприяють швидкому та точному виконанню музичних творів, допомагають уникнути помилок та сприяють розумінню музичного матеріалу.

Зорове сприйняття нотного тексту

1. Ознайомлення з нотним станом і ключами:

- Вивчення основних елементів нотного стану: лінійки, проміжки, ключі (скрипковий, басовий).
- Регулярне читання нот для розвитку зорової пам'яті та швидкості розпізнавання нотних символів.

2. Інтервали та акорди:

- Вивчення інтервалів та акордів.
- Практика зорового визначення інтервалів та акордів в різних позиціях та тональностях.

3. Ритм та метр:

- Ознайомлення з різними ритмічними малюнками та музичними розмірами.
- Практика читання ритмічних вправ для розвитку музично-ритмічного почуття.

4. Фразування та артикуляція:

- Вивчення знаків фразування, динаміки та артикуляції.
- Аналіз музичних творів з метою розуміння логіки музичних фраз.

Фізичне відчуття клавіатури

1. Правильна посадка та положення рук:

- Вчити правильну посадку за інструментом, зберігаючи прямий хребет і розслаблені плечі.

- Сформувати правильне положення рук і пальців, забезпечуючи їхню природну кривизну.
- 2. Основні технічні вправи:**
- Виконання гам та арпеджіо в різних тональностях для розвитку моторики пальців.
 - Використання технічних вправ, таких як етюди та скерцо, для покращення координації та швидкості.
- 3. Розвиток відчуття клавіатури:**
- Вправи для гри всліпу (заплющені очі або з зав'язаними очима), щоб покращити відчуття клавіш під пальцями.
 - Виконання вправ на різні види атак і артикуляції для розвитку чутливості пальців.
- 4. Синхронізація зорового сприйняття та фізичного виконання:**
- Практика повільного читання нотного тексту з одночасним виконанням на клавіатурі.
 - Виконання музичних творів з поступовим збільшенням темпу, зосереджуючись на точності виконання.

Рекомендовані вправи та завдання

- 1. Щоденне читання нот з аркуша:**
- Присвячувати 10-15 хвилин щодня читанню нотного тексту з нових творів.
- 2. Технічні вправи:**
- Виконання гам та арпеджіо в усіх тональностях.
 - Використання збірників технічних вправ та етюдів тощо.
- 3. Імпровізація та транспозиція:**
- Розвиток навичок імпровізації та транспозиції для покращення орієнтації на клавіатурі.
- 4. Слухові вправи:**
- Виконання вправ на розвиток музичного слуху, таких як впізнавання інтервалів, акордів та ритмічних малюнків.

Формування навичок зорового сприйняття нотного тексту та фізичного відчуття клавіатури є важливим аспектом навчання гри на клавішних інструментах. Регулярна практика, поєднана з систематичним підходом до розвитку цих навичок, сприяє підвищенню майстерності музиканта та його здатності до виразного та технічно досконалого виконання музичних творів.

2. Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури вокальних та інструментальних творів

У процесі роботи з вокалістами концертмейстеру, перш за все, слід урахувати, що в творах для голосу (або хору) і музичного інструмента кордони музичної образності значно розширюються за рахунок тексту, котрий іде паралельно, доповнює та «витлумачує» художню інформацію.

У вокальній музиці, на відміну від інструментальної, завдяки словесному тексту, задум композитора знаходить художнє мотивування. Це зумовлює конкретність музичного образу і вказує на шляхи його реалізації. Однак, як не парадоксально на перший погляд, музичний образ не є власне музичним у чистому вигляді.

Існуючі художні зв'язки через чуттєві асоціації і мову, як дійсність свідомості, забезпечують рух музичного образу від чуттєвої відособленості до цілісного мислення в процесі сприйняття музики.

Очевидно, що словесна сторона вокальних творів не вичерпується тільки мовою, так як містить у собі художнє, образне мислення. Але не викликає сумнівів також і те, що існування поетичного тексту надає творам додаткові можливості впливу на слухацьку аудиторію не тільки за допомогою музичних або літературних образів, але і за допомогою вербальних понять.

Концертмейстеру в роботі з вокалістами слід урахувати глибокий органічний зв'язок музики з мовою, оскільки є очевидним визначальне значення інтонацій людських голосів в утворенні музичних інтонацій як художньо-виразного засобу, що емоційно впливає на слухачів.

Передбачати художній задум творів концертмейстерові допомагає загальне охоплення музичного тексту. Під час акомпанування він повинен бачити весь матеріал, диригувати виконанням, задавати темп, характер твору й виходити з того, що й сама інструментальна партія є настільки ж значущою, як і партія соліста. Акомпанемент у значній мірі сприяє розкриттю змісту твору, саме в ньому сконцентований комплекс музично-виразних засобів, що дозволяють солістам реалізувати певний емоційно-смісловий сенс вокальної партії.

Концертмейстеру важливо знати, що характер і роль акомпанементу знаходяться в залежності від кожної даної культурно-історичної епохи, національної приналежності музики та її стилю.

Одночасно, інструменталіст-аккомпаніатор повинен урахувати, що кінцева мета колективної художньої творчості полягає в досягненні ансамблевої єдності, що сприяє розкриттю естетичного змісту музичного твору. Отже, в коло основних завдань концертмейстера входить: координація своїх виконавських дій із вокалістом; знання орфоепічних норм вимови приголосних звуків, наголосів; своєчасна підготовка взяття дихання і цезур; ритмічна підтримка дрібних агогічних відхилень тощо.

Для того, щоб певні відхилення від установленого темпу не сприймалися концертмейстером як художньо необґрунтовані, йому слід урахувати індивідуальні можливості дихання соліста. Відомо, що запас дихання у вокаліста не може бути однаковим, так як знаходиться в залежності від його фізичного і психологічного стану. Крім того, різні за характером твори вимагають використання різних прийомів співочого дихання. Зокрема, в піснях Ф. Шуберта дихання витрачається в меншій мірі, ніж у камерно-вокальних творах П. Чайковського або С. Рахманінова.

Як показує практика, значні труднощі в плані досягнення ансамблевої синхронності найчастіше виникають під час виконання камерно-вокальних творів, написаних у швидкому темпі з відсутністю пауз у партії соліста. У подібних творах аккомпаніатор, не перериваючи рух в інструментальній партії, повинен надати солістові можливість непомітно перевести подих.

Ретельна увага, як правило, вимагається від концертмейстера під час зміни вокального дихання, коли передбачається особлива виразність, відповідна членуванню мови. Знання таких характерних особливостей вокального виконавства, як виразна промова словесного тексту і правильне виконання вокалістом вдиху-видиху в процесі співу, допомагають концертмейстерові передбачати та відчувати агогічні відхилення.

Окрім розуміння динамічних співвідношень соло голосу й акомпанементу, концертмейстер завжди повинен пам'ятати про особливості гучності звучання різних голосів, теситури, а також індивідуальних, зокрема психологічних, особливостей партнерів.

Досягнення безперервності та інструментальної рівності виконання гармонічного фону надзвичайно активізує слух концертмейстера, так як вимагає постійного самоконтролю над плавністю звучання фігурацій, підпорядкованістю динамічних пластів в інструментальній і вокальній партіях тощо. Ці складні завдання реалізуються тільки в разі активізації уваги концертмейстера і розвиненості вміння розподіляти його на одночасне виконання декількох дій.

Особливої уваги потребує вирішення проблеми виконання вступу і завершення в партії акомпанементу, в процесі виконання яких концертмейстер виступає в ролі соліста-інструменталіста. За допомогою цих сольних елементів акомпаніатором задається емоційний тон музичного твору. Слід пам'ятати, що від якості виконання вступного розділу багато в чому залежить емоційна підготовка не тільки партнера для успішної реалізації художнього задуму, а й слухачів для його адекватного сприйняття. Інструментальному висновку надається аналогічний сенс. Він є затвердженням, посиленням основного емоційного стану або його ослабленням, логічним завершенням музичного твору.

Особливих зусиль від концертмейстера вимагає самостійне вивчення інструментальної партії, зокрема фортепіанної, в клавірах опер, інструментальних концертів тощо. Цю роботу акомпаніатору слід проводити в кілька етапів, починаючи з прослуховування оркестрового звучання всього твору. Після виконання цього завдання концертмейстер повинен подумки сформулювати

своєрідну «карту звучання». Всередині певних меж колористичні можливості інструментального звуку нескінченні і незчисленні. Наприклад, звучання фортепіано, не може конкретно передати оркестрові фарби, однак під час грамотного звуковидобування створюється ілюзія оркестрового звучання. На роялі можна зберегти всю фактуру викладення, призначеного для групи інших інструментів, а акомпаніатор, виконуючи оркестрове перекладення, має можливість продемонструвати багаті тембральні можливості фортепіано як інструмента-оркестру. Є. Шендерович звертав увагу на той факт, що найбільш складним є втілення на фортепіано специфіки звучності струнних смичкових інструментів, тому дотик до клавіатури має здійснюватися без жорсткої фіксації пальців і кисті, а скоріше способом «плавного торкання» клавіш, м'якості під час виконання мелодичних та гармонічних оборотів, що належать струнній групі оркестру. У процесі виконання акордів, властивих групі дерев'яних духових інструментів, фіксація пальців і кисті руки є, мало не першою, необхідністю, тому вирівняність пальців під час взяття акорду створює ілюзію необхідної грамотної звучності.

У процесі роботи над артикуляцією концертмейстерові слід урахувати той факт, що в різних музичних інструментів один і той самий штрих, означений у нотах, може звучати зовсім по-різному. Крім того, редактори нотних видань нерідко захоплюються механічним перенесенням штрихових позначень із партитури до клавіру. Внаслідок у клавір переносяться вказівки штрихів, котрі є необхідними для виконавців на оркестрових інструментах й означають зміну смичка або взяття дихання. Такі вказівки є технологічними та їх не слід розглядати під час роботи над фразуванням. У цілому вміння втілити на роялі різні темброві і штрихові особливості оркестрових інструментів залежить багато в чому від музичної обдарованості концертмейстера, розвиненості його внутрішнього слуху і можливості почути та уявити необхідне звучання.

Під час роботи з різними клавірами часто великого значення набуває вільне володіння прийомом спрощення фактурного викладення партії акомпанементу. Спрощення фортепіанної партії клавіру (перекладення оркестрової партитури), що

не порушує художній задум твору, в значній мірі сприяє підвищенню швидкості охоплення (сприйняття) музичного тексту, так як у процесі його інтерпретації використовуються виключно головні фактурні елементи, а другорядні – спрощуються. Це дозволяє акомпаніатору в короткі терміни ознайомитися з новим твором і, що особливо важливо, більш виразно його виконати.

Фактурні спрощення партії акомпанементу є не тільки допоміжним засобом для реалізації вузькотехнічних завдань у процесі виконання музичного твору, але і створюють сприятливі умови для яскравого та рельєфного звучання голосу партнера. В цьому випадку спрощення музичного тексту дозволяють не тільки знизити рівень динаміки звучання фортепіано, а й звільнитися від зайвої щільності, фактурної «перевантаженості».

Лаконічний, але всебічний розбір камерно-вокального твору є необхідною умовою для успішної реалізації його художнього задуму. Він зумовлює визначення стилістичних особливостей, виявлення технічних труднощів, освоєння літературного і нотного тексту, «вибудовування» художнього образу і пошук адекватних виконавських засобів для його втілення.

У процесі акомпанування вокалістам концертмейстеру, окрім володіння вокальним репертуаром, слід оперувати загальними і фаховими знаннями з питань синтезу музики і слова, формоутворення, звуковисотного «будування», гармонічного змісту, драматургії виконуваного твору тощо.

Акомпанування в класі струнно-смичкових інструментів має свою специфіку. Воно ґрунтується на рівноправному прояві творчої волі й на «поліфонії» в реалізації творчих намірів композитора різними музикантами. Гра концертмейстера разом із виконавцями на струнно-смичкових інструментах передбачає ансамблеву взаємодію, в процесі якої умовні кордони між камерним і концертмейстерським музикуванням практично зникають.

Особливості виконання фортепіанної партії в ансамблі зі струнниками полягає не тільки в необхідності додаткової творчої активності піаніста, а й в усвідомленому поєднанні цієї якості з проявом особливої творчої діалогової взаємодії.

Гучність фортепіанної партії, багатогранність віддзеркалення в ній композиторського задуму – все це може зумовити відчуття звукового і смислового дисбалансу по відношенню до звучання іншого інструмента. Так, наприклад, особливу складність у цьому сенсі є акомпанування контрабасу. Звучання цього інструмента в низькому регістрі знаходиться на межі можливості слухової диференціації і вимагає від піаніста обережного виконання басових нот.

Концертмейстер спрямовує творчу свободу соліста-інструменталіста в русло «розумної необхідності». Зокрема, стримування акомпаніатором «зайвої свободи» інструменталіста під час виконання *rubato* сприяє знаходженню більш тонких, ледь відчутних найдрібніших відтінків і градацій, що є значущою цінністю у виконавському мистецтві.

Або концертмейстер-піаніст, враховуючи звучання струнних інструментів у так званих, «невдячних» для них регістрах повинен замість виконання *forte* або *fortissimo* створювати скоріш їх ілюзію, враження «гучної» гри на фортепіано з повною емоційної віддачею, яка ніби розташована на ревної відстані. Для піаніста важливим є також володіння найтоншими динамічними градаціями у сфері *piano*. Він повинен уміти грати на *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, зберігаючи тембральне забарвлення фортепіанного звучання.

Мудре самообмеження й особлива чуйність в ансамблевому мистецтві необхідні під час використання різних виконавських засобів музичної виразності, можливостей інструментів, зокрема, педалізації в піаністів або штрихових градацій у струнників.

Наприклад, застосування певного штриха у струнно-смичкових інструментів (зокрема, *spiccato* або *martelé*) може істотно впливати на вибір темпу того чи іншого музичного епізоду. Ще один приклад пов'язаний із наявністю *legato* в партії фортепіано, тобто з необхідністю досягнення зв'язності звучання під час виконання епізодів, виписаних великими тривалостями. Неминуча «пунктирність» фортепіанного викладу підкаже «шлях» пошуку потрібного характеру руху, який допоможе створити відчуття звукової протяжності.

Спільна гра концертмейстера-піаніста зі струнниками «збагачує»

музикантів, особливо під час звернення до творів, де кожна тема по черзі звучить у фортепіано і скрипки (або іншого струнно-смичкового інструменту), що найбільш типово для творів віденських класиків. Під час проведення тематизму виявляється своєрідність кожного інструменту, а необхідним стає досягнення справжньої художньої єдності, наприклад, у характері злитого або уривчастого звучання, під час акцентування окремих звуків тощо. Струнник може вчитися в піаніста чіткості артикуляції, а концертмейстер-піаніст у струнника цільності звучання.

Природа фортепіано, віолончелі, скрипки – однаково інструментальна. Виконання піаністом творів кантиленного характеру в ансамблі зі скрипалем, альтистом або віолончелістом розвиває мелодичний слух концертмейстера, вимагає особливої художньої спрямованості щодо досягнення злитого, співучого звучання, передбачає взаємозбагачення творчої фантазії під час спільного створення цілісного художнього образу.

Звідси, концертмейстер повинен уміти слухати і чути найдрібніші особливості партії соліста, порівнюючи звучання фортепіано з динамічними можливостями інструменту-соліста. Наприклад, у процесі акомпанування скрипці сила звуку фортепіано може бути більшою, ніж під час гри з альтом або віолончеллю. Під час інструментального акомпанування особливо важливою є тонка слухова орієнтація концертмейстера, так як рухливість струнно-смичкових інструментів значно перевищує рухливість людського голосу.

Особливістю тексту творів для струнно-смичкових інструментів і фортепіано, зокрема, як і для голосу з фортепіано, є їх «партитурність». Тому виключно на основі вивчення всіх інструментальних партій (своїх – фортепіанної і партнера, окремо і в сукупності) можуть успішно досягатися художні закономірності твору. Спеціальної уваги заслуговують елементи тотожності або протиставлення в тексті партій різних інструментів.

Нерідко окремий акцент, відтінок, ліга або точка можуть здаватися неістотними щодо тієї партії, де вони поставлені. Однак під час урахування тексту партії іншого інструменту, вони набувають значно більшого значення й

отримують ясне художнє мотивування. Для цього концертмейстерові слід знати специфіку нотації сольних партій для різних інструментів – позначення флажолетів, різних штрихів, альтовий і теноровий ключі тощо.

Першорядну роль набуває необхідність розуміння концертмейстером органічного взаємозв'язку всіх елементів і сторін музично-виконавської виразності. Таке розуміння значно ускладнюється тим, що ці елементи нерідко виявляються якісно неоднорідними у зв'язку з різними прийомами гри на кожному окремому інструменті. Ця проблема торкається всіх сторін інтерпретації: ритму, фразування, динаміки, аплікатури або, наприклад, такого специфічного засобу виразності, як педалізація у фортепіано.

Специфічні вимоги до звукової сторони виконання творів для струнно-смичкових інструментів і фортепіано визначаються двома основними художніми позиціями. Перша – полягає в політембровості звучання, ступінь і характер якої знаходиться в залежності від складу інструментів (скрипка, альт або віолончель) у кожній конкретній ансамблевій взаємодії за незмінної участі фортепіано. Друга, – полягає в тому, що і концертмейстеру, та його партнеру-інструменталісту слід «намалювати» лише частину загальної звукової тканини.

Саме з цієї причини головною вимогою до концертмейстера традиційно вважається вміння чути не тільки свою гру, але й гру соліста, як під час виконання теми із супроводом, так і під час одночасного звучання рівноправних музичних ліній.

Крім того, концертмейстеру слід здійснювати певне «коректування» в контексті слухання загального звукового поєднання. Точність такого розрахунку підказується досвідом концертмейстерської роботи.

Концертмейстеру важливо розуміти особливе значення динамічної узгодженості в силу реєстрових відмінностей звучання інструментів. Власне політембровість звучання фортепіано з тим чи іншим струнно-смичковим інструментом, з одного боку, може сприяти різноманітності звукових фарб, а з іншого, – при недостатньому слуховому контролі, здатна зумовити акустичний і смисловий дисбаланси.

Як і сфера звучання, часовий аспект музичної інтерпретації в класі струнно-смичкових інструментів пов'язаний із специфікою ансамблевого музикування, висуваючи перед концертмейстером додаткові завдання. Вони стосуються вибору темпу, котрий є своєрідною канвою у процесі розподілу звуків у ритмічному контексті. Особливо гостро стоїть проблема визначення темпу в тих випадках, коли в нотному тексті є тільки загальні словесні вказівки.

Як правило, основною причиною для вибору темпу є відчуття характеру твору, його емоційного ладу. Враховуючи справедливість цього судження, воно є занадто загальним. У процесі його конкретизації концертмейстер-піаніст повинен ураховувати, що сам характер музики не є абстрактним поняттям, а передається за допомогою малюнка мелодії, ритміки, гармонічного ладу, фактурного оформлення, динамічного плану, характеру звуковидобування тощо.

Утім, залежність темпу від прийому виконання не повинна розумітися занадто буквально. Багато що в даному випадку залежить від ступеня майстерності виконавців. Нерідко той чи інший прийом змінюється відповідно до вже обраного виконавцями темпу. Тобто, концертмейстеру слід керуватися, перш за все, художніми критеріями, які «підказують» той чи інший прийом, певний штрих для найбільш точного музичного інтерпретування.

Що стосується ритмічної сторони концертмейстерського виконавства, відзначимо, що на початковому етапі роботи над камерно-інструментальним твором особливого значення набуває дотримання точної ритмічної пульсації, котра зумовлена вимогами синхронності спільної гри.

Очевидно, що в подальшому, в міру вдосконалення інтерпретації, роль часової свободи суттєво збільшується. Перш за все, акомпаніатору разом із солістом-інструменталістом слід ураховувати зміни темпу, зазначені композитором у тексті. В цьому випадку спільне визначення ступеня коливань темпу під час уповільнень і прискорень залежить виключно від виконавського прочитання та є одним із найважчих завдань гри в ансамблі.

Акомпанування музикантам-духовикам має свої особливості. Для успішного вирішення спільних виконавських завдань концертмейстер (найчастіше – піаніст)

повинен володіти значним обсягом знань з історії виконавства на духових інструментах, бути обізнаним у питаннях, пов'язаних з їх конструктивно-технічним удосконаленням.

Концертмейстеру бажано дослідити еволюційні аспекти розвитку виразних можливостей духових інструментів в оркестровому, камерному і сольному виконавстві, бути знайомим із художніми, виконавськими та педагогічними принципами світових національних шкіл й деяких найбільш відомих музикантів-духовиків.

Під час гри з духовими інструментами концертмейстер повинен урахувати можливості виконавського апарату музиканта, звертати увагу на моменти взяття дихання, здійснюваного в процесі фразування. Необхідно контролювати чистоту ладу духового інструменту, в тому числі з урахуванням його розігріву. Як і під час гри зі струнниками, концертмейстер повинен чути найтонші нюанси партії соліста-духовика, вміти «вибудовувати» звуковий баланс між партією фортепіано і сольною партією.

Духові інструменти мають особливу конструкцію, акустичну природу, тому в них різні динамічні діапазони. В одних вони ширші, в інших – більш вузькі. Звідси, фортепіанне звучання в ансамблі з флейтою, кларнетом і трубою може бути більш яскравим і насиченим, ніж під час акомпанування фаготу, гобою, валторні або тубі. У вибудовуванні звукового балансу враховується також регістр звучання інструменту, так, наприклад, в середньому регістрі особливо 1-ї октави від звуків «сі» до «фа» флейта не звучить, тому співвідношення звучання партії фортепіано із сольною партією повинно бути особливо виваженим.

Працюючи з духовиками, концертмейстеру слід із розумінням ставитися до того, що довгий шлях розвитку музиканта, незалежно від спеціальності і рівня музичної обдарованості, пов'язаний із засвоєнням принципів постановки виконавського апарату й з опануванням аплікатурної та артикуляційної моторики, котрі складають основу виконавської техніки. Тривалість початкового періоду навчання, в ході якого музикант-початківець освоює постановку і вчиться без помилок видобувати потрібні звуки на інструменті, визначається не тільки

здібностями духовика, а й залежить від виду інструменту, який він освоює.

На відміну від багатьох виконавських спеціальностей, для духовиків необхідна наявність тривалого періоду початкового навчання гри, в ході якого протягом декількох років не може бути гарантованою з боку виконавця не тільки інтонаційна і темброва якість видобування звуків, але і (особливо це стосується мідних духових інструментах) навіть елементарне «потрапляння» на конкретний звук. І тільки накопичений протягом багатьох років виконавський досвід дозволяє виконавцю піднятися до рівня, який гарантує безпомилкове і виразне виконання.

Концертмейстер у процесі творчої діяльності з музикантами-духовиками, як і з представниками інших виконавських спеціальностей, традиційно надає їм посильну допомогу в подоланні художньо-виконавських проблем, у тому числі вузькотехнічної спрямованості. Для цього він повинен знати, що органи виконавського апарату духовика, в залежності від виконуваної ними функції, поділяють на кілька груп:

- пальцевий апарат, котрий забезпечує зміну довжини звукового стовпа повітря;
- дихальний апарат, котрий забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря;
- губний апарат (амбушур), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення;
- язик виконавця, який забезпечує вимову (атаку) звуку.

Саме чіткий і ясний початок звуку, володіння різноманітними штрихами й артикуляційними прийомами визначають рівень майстерності виконавця, відрізняють духовика-професіонала від любителя.

Акомпаніатору в процесі роботи з духовими інструментами слід урахувати технічні можливості апарату соліста. Моменти взяття дихання всередині мелодичної лінії зазвичай обговорюються. Особлива увага звертається на темп. З одного боку, неприпустимо брати занадто швидкий темп, так як духовик може стикнутися з проблемою нестачі дихання, з іншого, – небажано грати дуже повільно, так як виконавець буде задихатися.

Репертуар музикантів-духовиків, як правило містить не тільки п'єси, а й твори великої форми – концерти. Необхідно пам'ятати про те, що характер оркестрових вступів (інтродукцій), програшів і завершень повністю залежить від концертмейстера. Не слід забувати, що інструментальна музика має яскравий образний стрій. Він не настільки конкретний, як у вокальній музиці, але уява виконавця підкаже йому необхідний емоційний настрій. Знання оркестровки для концертмейстера є не менш важливим завданням. Під час виконання інструментальних концертів акомпаніатор зобов'язаний наближати фортепіанне звучання до оркестрового і знаходити необхідне темброве забарвлення.

У щоденній практичній діяльності концертмейстер стикається з безліччю художньо-виконавських завдань. Для їх вирішення часто особливу важливість для піаніста набувають знання індивідуального композиторського почерку, музичного стилю і мови епохи, історичних аспектів музичних творів, що вивчаються.

Запитання для перевірки знань:

1. Назвіть основні принципи грамотного акомпанування вокалістам.
2. Яким чином концертмейстером урахуються особливості співацького дихання під час акомпанування?
3. У чому проявляється особлива творча діалогова взаємодія під час акомпанування струнникам?
4. У чому особливість виконання творів кантиленного характеру в ансамблі зі скрипалем?
5. Яким чином вибір темпу акомпанементу залежить від прийому виконання струнником музичного твору?
6. Охарактеризуйте виконавський апарат духовика.
7. Які можливості виконавського апарату музиканта-духовика слід ураховувати концертмейстеру?

3. Музично-тематичний та художньо-виконавський аналіз партії акомпанементу

Виконання акомпанементу вимагає глибокого розуміння музично-тематичної структури та художньо-виконавських особливостей творів. Формування цих вмій дозволяє акомпаніатору адекватно підтримувати соліста або ансамбль, створюючи гармонійне та виразне музичне виконання.

Музично-тематичний аналіз

1. Вивчення структури твору:

- Ознайомлення з загальною формою твору
- Визначення основних тематичних розділів та їх ролі у творі (експозиція, розробка, реприза).

2. Тематичний розвиток:

- Виявлення основних тем та мотивів, їх трансформацію та розвиток у різних частинах твору.
- Аналіз взаємодії тем між собою та з акомпанементом.

3. Гармонічний аналіз:

- Аналіз гармонічної структури твору, виявлення основних каденцій та гармонічних прогресій.
- Розуміння функціональної гармонії та її ролі в створенні музичної форми.

4. Мелодико-ритмічний аналіз:

- Аналіз мелодичних ліній акомпанементу, їх ритмічної структури та взаємодії з мелодією соліста.
- Виявлення ритмічних малюнків та їх повторюваності в творі.

Художньо-виконавський аналіз

1. Стил та епоха твору:

- Вивчення стилістичних особливостей твору, характерних для його епохи та композитора.
- Аналіз виконавських традицій, пов'язаних з виконанням музики певного періоду.

○

2. Динаміка та артикуляція:

- Аналіз динамічних указівок у партії акомпанементу, їх взаємодія з динамікою соліста.
- Вивчення артикуляційних прийомів та їх використання для виразного виконання.

3. Темп та агогіка:

- Вибір відповідного темпу для виконання твору, враховуючи його характер та стиль.
- Аналіз агогічних відхилень та їх використання для підсилення виразності виконання.

4. Фразування та нюансування:

- Визначення логічних фраз у партії акомпанементу та їх зв'язок з фразами соліста.
- Використання нюансів (крещендо, димінуендо) для створення динамічної форми.

Практичні вправи та завдання

1. Аналіз творів різних стилів:

- Вибір творів різних композиторів та епох для аналізу музично-тематичної структури та художньо-виконавських особливостей.
- Проведення порівняльного аналізу творів для виявлення стилевих відмінностей.

2. Виконання з солістом або ансамблем:

- Практика виконання акомпанементу з солістами або в складі ансамблю для розвитку вміння слухати та взаємодіяти з іншими музикантами.
- Виконання творів з різними темпами та динамічними відтінками для розвитку виконавської гнучкості.

3. Запис та аналіз виконання:

- Запис власного виконання акомпанементу та його аналіз з точки зору точності та виразності.

- виправлення помилок та вдосконалення виконавської майстерності на основі аналізу запису.

4. Імпровізація та варіації:

- Практика імпровізації на базі тематичного матеріалу твору для розвитку творчого мислення.
- Створення варіацій на основі основних тем для кращого розуміння їх структури та розвитку.

Формування вмінь музично-тематичного та художньо-виконавського аналізу партії акомпанементу є важливим аспектом підготовки професійного музиканта. Ці вміння дозволяють глибше розуміти музичний матеріал, більш точно інтерпретувати задум композитора та створювати виразне музичне виконання. Регулярна практика, аналітичне мислення та творчий підхід сприятимуть розвитку цих важливих умінь.

4. Інструменталізація фактури акомпанементу

Інструменталізація фактури акомпанементу є складним та важливим аспектом музичної діяльності, що вимагає глибокого розуміння як музичної теорії, так і практичних виконавських навичок. Цей процес включає перекладення музичної фактури для різних інструментів або ансамблів, враховуючи їх специфіку, можливості та характерні особливості.

Технічні аспекти інструменталізації

1. Аранжування для різних ансамблів:

- Практика інструменталізації для різних типів ансамблів (дуети, тріо, квартети, оркестри).
- Використання знань про специфіку ансамблів для оптимального розподілу партій та трансформації музичного матеріалу для виконання на фортепіано

2. Темброві можливості:

- Урахування різних тембрових комбінацій для створення виразної та різноманітної фортепіанної фактури.

- Експерименти з різними інструментальними поєднаннями для досягнення бажаного звукового результату.

3. Динаміка та артикуляція:

- Врахування динамічних можливостей інструментів під час створення фортепіанних партій.

- Використання різних видів артикуляції для досягнення виразності та чіткості виконання.

Практичні вправи та завдання

1. Аналіз та транскрипція:

- Аналіз відомих творів та їх транскрипція для різних інструментальних складів.

- Практика перекладення партій різних музичних інструментів для фортепіано.

2. Композиторські вправи:

- Створення власних композицій для різних інструментальних складів, враховуючи їх особливості.

- Виконання завдань з написання варіацій на тему.

3. Аранжування:

- Перекладення музичних творів для різних ансамблів з акцентом на збереження характеру та стилю оригіналу.

- Практика аранжування творів різних епох та стилів.

4. Імпровізаційні вправи:

- Використання імпровізації для розвитку навичок швидкого перекладення музичної фактури.

- Створення імпровізацій на основі заданих гармонічних схем для різних інструментів.

Художньо-естетичні аспекти інструменталізації

1. Стилiстичні особливості:

- Вивчення стилістичних особливостей різних епох та жанрів для адекватного інструментування.

- Аналіз музичних прикладів з репертуару для розширення знань про стилістичні прийоми.

2. **Творчий підхід:**

- Застосування творчих рішень при інструменталізації, враховуючи характер та емоційне «забарвлення» музичного твору.
- Розвиток індивідуального стилю інструменталізації через експерименти та власні композиційні спроби.

Формування навичок інструменталізації фактури акомпанементу є багатогранним процесом, що вимагає поєднання теоретичних знань, практичних вмінь та творчого підходу. Регулярна практика, аналіз музичних прикладів та експерименти з різними інструментальними складами допоможуть розвинути ці навички та досягти високого рівня майстерності в інструменталізації.

5. Музично-інструментальна імпровізація: її сутність й особливості

Етимологія терміна «імпровізація» пов'язана з моментом спонтанності і вказує на поєднання процесів творення та виконання музичного твору. Мистецтво музичної імпровізації – мистецтво мислити і виконувати музику одночасно. Дане твердження дає змогу припустити, що даний процес містить дві протилежні тенденції: від імпровізації до композиції і від композиції до імпровізації. В цьому сенсі виникає питання щодо послідовності створення нового музичного тексту. Новий музичний витвір виникає в результаті імпровізації або в основі імпровізаційних змін є композиторські форми?

Аналізуючи різні точки зору музикантів і музикознавців щодо джерел феномена імпровізації, можна виокремити два підходи, котрі ґрунтуються на суперечці про композиторський та виконавський пріоритети.

Деякі дослідники (В. Апель, Ч. Діва) розглядають досліджувану категорію як феномен позаєвропейської культури, керуючись тим, що позаєвропейська музика не припускала поділу на композицію і виконання. Інша точка зору, яку представляють Ф. Аммар, Н. Тагмізьян, Р. Менон, трактує імпровізацію як одне з

фундаментальних понять усього світового музикознавства, що містить у собі частково явища позаєвропейських культур.

У словникових джерелах імпровізація визначається як словесний або музичний твір, творення в момент виконання без попередньої підготовки. Імпровізація виникає в результаті потреби до творчого самоздійснення на тлі натхнення. Її ознаками є: раптовість, осяяння, коли цілі і засоби вирішення завдання з'являються одночасно; відбувається перетворення «чужої» ідеї в свою реалізацію наміру. Здатність до випереджаючого віддзеркалення в імпровізації – важливий показник творчої активності особистості, коли вона не тільки намагається досягти того, що задумане, але і захоплено ставиться до того, що створюється. Більшість музикантів і дослідників в галузі мистецької освіти вважають, що в імпровізації проявляється суть особистості музиканта.

Усі існуючі імпровізаційні системи містять ряд правил і канонів, які обмежують ініціативу імпровізатора. У традиційних культурах ці обмеження підкріплені сакральним призначенням музики; в той же час у наші дні існують імпровізаційні системи, які не вдаються до сакральності зовсім – як, наприклад, джаз, який також є досить складною системою імпровізування. В будь-якому випадку, вплив стильових чинників є двояким. З одного боку, обмеження такого роду дозволяють музиканту чітко дотримуватися того чи іншого стилю, що забезпечує йому благополучне існування у відповідному художньому середовищі. З іншого боку, свідоме нехтування цими правилами, спроба проявити особистісну ініціативу всупереч їх приписам часто зумовлює «випадання зі стилю», і такі «вольності» не одразу розцінюються оточуючими як прогресивна новизна.

У той же час завдяки подібним діям удосконалилися всі стильові системи (безумовно, якщо вони не пов'язані із сакральною традицією, яка строго зберігає музичну культуру мало не в первісному вигляді без істотних змін). Різноманітністю композиторських технік, що спостерігається в наш час, ми зобов'язані саме ціннісному ставленню до особистісної ініціативи, що переважає над традиціями. Слідом за правом композитора проявляти власну індивідуальність поза будь-яких кордонів на таке право стали претендувати і виконавці. Граничним

випадком реалізації виконавської волі і слід уважати те, що ми називаємо, зокрема, вільною імпровізацією. Під цим терміном розуміють спонтанний акт створення музики, в ході якого всі структурні елементи імпровізації є результатом персонального вибору імпровізатора, а кінцевий вигляд імпровізаційної п'єси складається без попередньої підготовки, в реальному часі. Під час вільної імпровізації немає жодного стилістичного або ідіоматичного зобов'язання. Особливості вільноімпровізованої музики встановлені виключно музичними уявленнями особистості або особистостей, які її виконують.

Говорячи про механізм імпровізаційних дій, слід у першу чергу зупинитися на кількісному співвідношенні спонтанного і заданого в цьому процесі. Аналізуючи і порівнюючи виконавські манери, а також методичні засади різних технік музичного імпровізування, можна виокремити три типи імпровізацій: імпровізація на основі моделі; імпровізація на основі поєднання кількох моделей; безмодельна імпровізація (вільна). Термін «модель» використовує у своїх дослідженнях американський музикознавець Б. Хетглі для позначення заданої теми в імпровізації. В різних народів існують свої терміни для позначення моделі: рага і тала в Індії, макам в арабській і турецькій музиці, тема – в європейській. Моделлю також можна вважати авторську мелодію, ритмічну формулу або гармонічний лад. Автор імпровізації може орієнтуватися на кілька моделей і при цьому розвивати, ускладнювати і поєднувати їх.

Під час вільної імпровізації виконання музичного матеріалу відбувається на основі мелодії, яка спонтанно виникла у свідомості імпровізатора. Характер музики може бути замовлений (зумовлений) іншим суб'єктом і носити при цьому вербальне забарвлення, а може бути визначений лише у свідомості виконавця. В останньому випадку визначальним механізмом є як суб'єктивні (настрій, емоційний стан імпровізатора), так й об'єктивні (ситуація, ставлення тощо) фактори. Безмодельна імпровізація буває різної складності і ступеня свободи щодо форми, структури, засобів вираження, але завжди містить певні канони динаміки розвитку, побудови, концепції викладення музичної думки.

В основі вільної імпровізації може бути не тільки певний заданий музичний

матеріал, а й уявний образ (настрій), який виник у свідомості імпровізатора або самостійно, або за допомогою вербальної (зорової) пропозиції, що надійшла від іншого суб'єкта.

Незалежно від типу імпровізації, пусковим механізмом даного процесу є творче замовлення, зокрема в якості теми, моделі, раги, маками, мелодії, візуального або словесного образу тощо. В момент осмислення творче замовлення асимілюється суб'єктом у художню ідею, що зумовлює виникнення потреби у творчому самовираженні. Саме на цьому етапі починають проявлятися риси, які відрізняють імпровізування від композиторської творчості. Миттєва реакція імпровізатора, яка акумулює часовий проміжок між задумом (замовленням) і реалізацією (створення нового музичного матеріалу), поєднання цілі та засобів даного творчого акту складають основну мистецтва імпровізації.

Момент створення імпровізації фіксується на двох рівнях: субсенсорному і сенсорному. Сенсорний рівень передбачає усвідомлення особистістю окремих ланок імпровізації, пов'язаних із подібними, аналітичними і слуховими уявленнями. Субсенсорний рівень охоплює тактильно-рухові механізми, зумовлені звуковою реалізацією. В музичній педагогіці є відомим термін «локальна пам'ять рук», що означає здатність рук імпровізатора несвідомо, легко і миттєво реагувати на будь-яке завдання слуху і «видобувати» з інструменту саме ту музику, яка створюється в даний момент в його уяві. Звичайно, така готовність рук інструменталіста не є вродженою здатністю, а розвивається і формується під час тривалого процесу музичного навчання. Рівень сформованості навичок у контексті «локальної пам'яті рук» зумовлений розвиненістю музично-слухових уявлень особистості. Процес передбачення і музичного втілення художньо-творчого задуму в ідеалі практично синхронний, так як зупинка або невідповідність уявного звуку погіршує якість імпровізації, порушуючи логіку музичної побудови.

Говорячи про розбіжності результатів і намірів в процесі створення імпровізації, не можна обійти стороною момент пробних, спонтанних, так званих «ненавмисних» рішень (несподівана для самого виконавця модуляція, гармонія,

ритмічний або мелодичний оборот), що зумовлює появу нових художньо-творчих ідей з урахуванням змінених завдань.

У сучасній вільній імпровізації виконавці, як правило, прагнуть уникати явних зовнішніх впливів і звільнитися від стилєвих обмежень. Однак навіть у цьому випадку не можна сказати, що імпровізація вільна від будь-яких обмежень узагалі. Навіть якщо імпровізатор не дотримується в своїй грі будь-якого певного стилю, на його імпровізацію впливає ряд певних факторів:

- особистісний фактор: індивідуальні особливості особистості імпровізатора, його освіта, виховання, світогляд, психофізика, ступінь технічної підготовленості;

- технічний фактор: можливості музичного інструменту, на якому виконується імпровізація, зумовлені його конструктивними особливостями, а також специфічними особливостями даного інструменту;

- ситуативний (випадковий) фактор: акустичні властивості приміщення, в якому виконується імпровізація, склад і настрої публіки, а також різного роду випадковості, які цілком можуть статися під час виконання і вплинути на хід імпровізації;

- фактор взаємодії, який проявляється в колективній грі і є результатом перетину ініціатив кожного з учасників імпровізаційного ансамблю.

Вплив усіх цих чинників і визначає в результаті «вигляд» імпровізаційної п'єси.

Нарешті, слід зазначити, що хоча імпровізація і створюється спонтанно, підготовка виконавця до неї є майже обов'язковою. Складається вона, безумовно, не із заучування тексту або визначення послідовності дій для кожної конкретної імпровізації, але в постійному поповненні арсеналу імпровізаційних прийомів; часто для того, щоб розширити спектр власних можливостей, імпровізатори запозичують моделі з найрізноманітніших музичних стилів і напрямів, синтезуючи та інтегруючи їх потім на власний розсуд. Чим ширше ряд моделей, що використовуються в імпровізації, тим більше у виконавця шансів створити цікаву, яскраву імпровізаційну п'єсу.

Запитання для перевірки знань:

1. Дайте визначення поняття «музична імпровізація».
2. Які Ви знаєте музично-імпровізаційні системи?
3. Охарактеризуйте основні типи музичної імпровізації.
4. Що таке вільна імпровізація?
5. Які фактори впливають на перебіг музичної імпровізації?

6. Музична уява в імпровізації

Творчість як психічна діяльність інтегрує в собі пізнавальні процеси, зокрема мислення, котре базується на пошуках чогось нового на підґрунті вже набутих знань. Формування музично-імпровізаційних умінь зумовлює розвиток творчої майстерності і є ознакою зрілості виконавця. Слід зауважити, що творче мислення ґрунтується на інтелектуальній активності та особливому ставленні до творчості як до цінності. Для досягнення поставленої мети потрібно абстрагуватись та зануритись у творчий процес, результатом якого буде мистецький продукт.

Уява така ж необхідна складова музичної імпровізації, як і ритм, мелодія, форма, гармонія, контрапункт. Процес імпровізації вимагає від особистості внутрішньої дисципліни і порядку. Слід розуміти, що музична уява є одним із чинників, що організують творчий процес створення вільної композиції.

Музична уява у взаємозв'язку з творчим мисленням є основою творчості особистості. Сам процес уяви відбувається за рахунок прийомів таких, як-от: загострення – підкреслювання деяких характерних властивостей об'єкту; гіперболізація – цей прийом характеризується збільшенням значення предмету тощо; літота – на противагу гіперболізації, характеризується зменшенням предмету в образі реального об'єкту; типізація – створення та визначення суттєвого і втілення його в новому образі (завдяки такому уявному прийому образ поєднує в собі риси, притаманні різним об'єктам – наприклад, створення загального художнього образу); схематизація – згладжування відмінностей, натомість риси схожості є чітко визначеними; аглютинація – синтез різних не

об'єднаних якостей, частин, деталей (у залежності від кількості синтезованих елементів виникають образи різного ступеня складності); аналогія – коли образ створюється на прикладі реального, існуючого образу.

Функції музичної уяви пов'язані з процесом інтерпретації через створення цілісного музичного образу, характерною рисою якого є слухова природа. Основою для створення музичних образів є внутрішній слух виконавця-імпровізатора, тому успішність формування образів насамперед залежить від розвиненості цього слуху в музиканта.

В основі традиційних уявлень про внутрішній слух лежить трактування цієї здатності як перцептивної. Здатність до слухового уявлення можна інакше назвати слуховим або репродуктивним компонентом музичного слуху. Вона безпосередньо проявляється у відтворенні музичного матеріалу за слухом. Внутрішній слух також слід ототожнити із здатністю музиканта-імпровізатора до вільного оперування музичними слуховими уявленнями.

Слухати себе – означає чутко відтворювати музику і при цьому тонко сприймати всі музичні елементи виконуваного твору. Спочатку від виконавця вимагається почути музику внутрішнім слухом, а вже потім намагатися перевести почуте в звуки.

У деяких слух спрямований на сприйняття тільки мелодичного руху, тоді як інші компоненти музичної тканини просто не беруться до уваги – наприклад, рух баса і гармонії, їх взаємовплив на мелодичний рух тощо. Орієнтація на басовий голос допомагає вибудувати міцний гармонічний «фундамент» для всієї музичної імпровізації, надає можливість для вірного вибору її акордового складу.

Справжні музиканти завжди закликають звертатися, в першу чергу, до свого внутрішнього слуху. В процесі імпровізації слід навчитися передбачати кожний наступний тон або акорд за мить до його остаточного вибору. Вільне музикування передбачає «пильний», активний внутрішній слух – перед тим як швидко відтворити тон (акорд) на інструменті, слід «спіймати» цей звук «усередині» себе.

У кожній імпровізації бувають моменти, коли музикант змушений довіритися пальцьовій техніці. Він може дозволити собі не контролювати дії

пальців у тому випадку, якщо це стосується «блискучих» пасажів або каденцій. Все залежить від рівня сформованості технічних навичок – нерідко наша пам'ять зберігає певні, одного разу вподобані технічні комбінації і час від часу відтворює їх у різних варіантах. Іноді майже випадково вдається «піймати» на клавіатурі цікаві, оригінальні звукові поєднання, що надає оригінальності всьому звучанню.

Тренінг, самоконтроль і наявність індивідуального музичного досвіду – все це впливає на характер імпровізації. Що є неодмінною умовою для досягнення найкращого результату, це постійна робота внутрішнього слуху, яка оберігає від безцільного «бродіння по інструменту» і спрямована на створення конкретного музичного образу.

Для того, щоб осягнути природу створення музичних образів завдяки слуховим уявленням і музичній уяві, слід порівняти їх із фантазією. Уява – це свого роду творчий прояв виконавської обдарованості імпровізатора, тоді як фантазія передбачає відтворення спонтанних, несподіваних, «примхливих» музичних образів-асоціації. Ті музичні образи, які створює фантазія, дуже опосередковано пов'язані з дійсністю. Апелюючи до реальних предметів, фантазія не прагне змінити вигляд дійсності, якщо ж вони і приймають будь-які нові модифікації, то занадто незначні. Природа ж музичної уяви прямо протилежна – вона дозволяє знайти нову точку зору щодо відомих фактів і тому наділена величезною художньою цінністю. Змінюючи вигляд віддзеркаленої у свідомості дійсності, уява «залишає» найістотніші її ознаки в незміненому стані. Творча активність, зумовлена фантазією, в значній мірі спонтанна і безсистемна. Навпаки, процес творчої «діяльності» музичної уяви завжди міцний і стійкий.

«Пробудження» музичної уяви пов'язане з пошуком того імпульсу, який змусить її «працювати». Причиною недостатньої розвиненості є обмежені музично-виконавський досвід і «багаж» художньо-інтерпретаційних знань особистості. Одним із способів активізації музичної уяви, зокрема в процесі імпровізаційної діяльності, полягає в такому: слід скласти щось на зразок списку ідей (тем). Безумовно, цей список повинен віддзеркалювати ідеї того, хто навчається імпровізації. Для когось – це абстрактні образи, на кшталт певного

настрою або враження, для інших – танцювальні па або ж рухи тварин тощо. Кожний із образів зазвичай містить у собі іменник і активне дієслово, наприклад: «Природа радіє».

Ось кілька прикладів:

«Кінь галопує» – Р. Шуман. «Сміливий вершник».

«Колиска гойдається» – І. Брамс. «Коліскова».

«Листя падають» – К. Дебюссі. «Мертве листя».

«Гондола гойдається» – Ф. Мендельсон. «Пісня Венеціанського гондольєра» з «Пісень без слів».

Простежимо на конкретному прикладі, як активізувати музичну уяву. Ось одна із фраз: «Кінь галопує». Перша асоціація, яка приходить на розум – рух. Досвідчений музикант, імпровізуючи на запропоновану асоціацію, здатний створити розвинену контрастну форму із зупинками і кульмінаційними наростаннями. Один із прикладів (*Приклад 1*) – твір Тома Франка (7 років) з навчального посібника Л. Борухзона «Музична імпровізація»:

Приклад 1

A musical score in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "A gal - lop - ing a gal - lop - ing down the road I went I saw a lit - tle colt a rol - lick - ing a rol - lick - ing in a pad - ded green. He reared and turned up the road a - round the bend a gal - lop - ing he went a gal - lop - ing a gal - lop - ing." The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Е. Жак-Далькроз зробив колосальний прорив у системі навчання, так як запропонував метод, який дозволяв майбутнім музикантам рухатися, танцювати, диригувати – тобто розкріпачувати своє тіло перед тим, як сісти за фортепіано (або будь-який інший інструмент) і розпочати тренування більш дрібної пальцевої техніки. Така система має значну перевагу в порівнянні з обмеженою іншою виконавською практикою, яка ґрунтується на принципі «спочатку пальці, а потім

емоції (експресія)».

Справжня музично-імпровізаційна робота не може починатися тільки з освоєння технічних прийомів. Чим пояснюється інтерес глядачів до таких видовищ, як футбол, корида, балет? У такі моменти вони відчують себе не просто глядачами, а співучасниками захоплюючого процесу. На якийсь момент самі глядачі стають тореадорами, танцівниками, футболістами. Психологи називають таку реакцію «ідентифікацією». Подібна «ідентифікація» відбувається і в процесі музично-інструментальної творчості. Для того, щоб утілити свої враження в музиці, не обов'язково надавати музичним образам дійсні, реальні риси. Варто знайти нову, творчу точку зору стосовно тієї події, яка «описується». Все це нагадує гру професійного актора, який перед виходом на сцену «оживляє» в своїй уяві реальний характер героя, темп і ритм відтворювальної дії. Процес такого творчого перетворення не можна назвати автоматичним – перебіг його є достатньо усвідомленим.

Здатність уявляти, відновлювати в пам'яті різного роду об'єкти і явища слід розвивати систематично, регулярно – особливо тим, хто в подальшому планує присвятити себе музиці. Такий метод є добре відомим диригентам, композиторам та імпровізаторам. Граничний самоконтроль не виключає напруження і музичної експресії.

Мова, звичайно, не йде про створення програмної музики – абсолютно не обов'язково «перекладати», скажімо, побачену картину на музичну мову. Ані програмна музика, ані буквальне відтворення побаченого чи почутого не є самоціллю.

Виразність, експресія, напруження – тобто той великий спектр емоцій, які передає музикант за допомогою музичних знаків – неможливо чітко зафіксувати в нотному тексті. Виконавець може сам розпоряджатися цією формою вираження музичного матеріалу.

Запитання для перевірки знань:

1. Від чого залежить успішність створення музичних образів під час музичної імпровізації?

2. Чому вільність музичного імпровізування залежить від активності внутрішнього слуху особистості?

3. Як взаємопов'язані внутрішній слух і музична уява?

4. Що таке музична уява?

5. Чим музична уява відрізняється від фантазії?

6. Що сприяє активізації музичної уяви під час імпровізування?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Заспівати підібрані на слух улюблені мелодії.

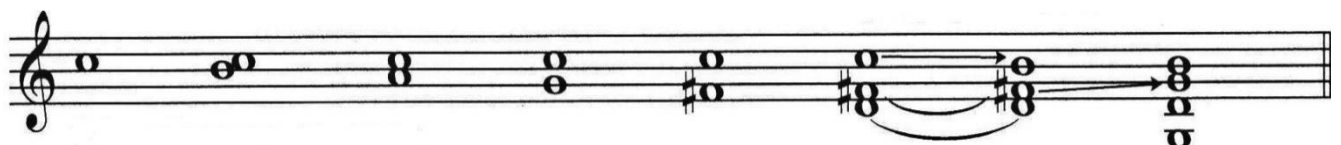
2. Виконати слуховий аналіз звуку.

Хід аналізу:

Зіграйте та заспівайте звук *до*. Додайте один звук до цього тону (вище або нижче). Зверніть увагу, як змінилося звукове забарвлення цього звуку, коли до нього приєднався інший тон. Додавайте до вихідного звуку по 3-4 ноти і прислухайтеся до утвореного співзвуччя.

Виконуйте і співайте кожну *до*, слідкуйте за тим, як змінюється гармонічне заповнення тону:

Куди переходить *до*?



До *до* додається один звук

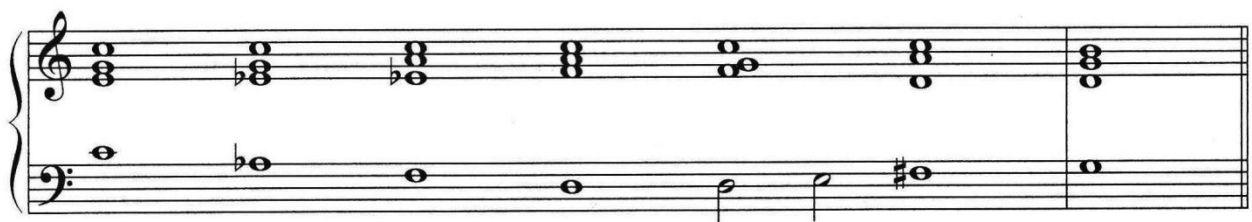
До *до* додали
3-й звук

Куди перехо-
дить *фа-дісз*?

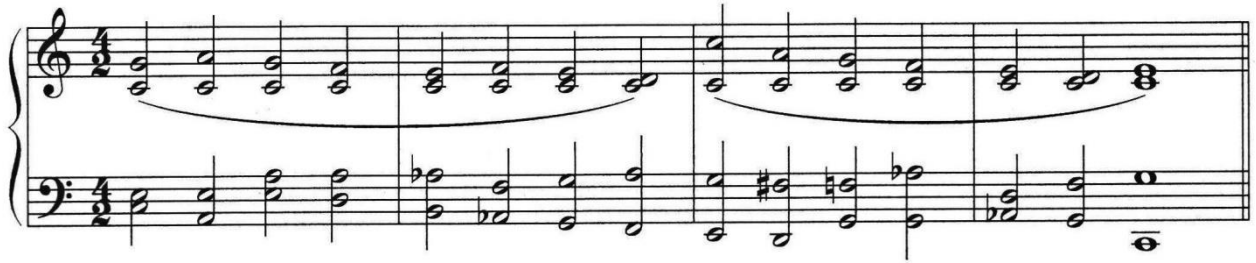
Модуляція
у соль-мажор

Співайте *до* і в той же час повільно виконуйте акордову послідовність.

Слідкуйте за тим, як змінюється гармонія.



Виконайте гармонічну послідовність, одночасно співаючи тон *до* в середньому голосі (альт):



а) співайте верхній голос (сопрано);

б) виконайте гармонічну послідовність, визначте повторювальні ноти лінії баса;

г) співайте партію альтя.

Продовжуйте створювати акордові послідовності, які містять повторювальні тони (від кожної ступені звукоряда).



3. Скласти список «ідей» музичних образів (наприклад, метелик пурхає, дзвін дзвонить, клоун кривляється тощо). Описати образи, що уявилися. Реалізувати образи на музичному інструменті. Охарактеризувати засоби музичної виразності, котрі було використано для створення цих музичних образів.

4. Уявити ритмічні рухи будь-якого неживого об'єкту (наприклад, декоративного орнаменту на малюнку). Створити мелодію на основі уявного «малюнку». Охарактеризувати її та визначити можливий розвиток.

7. Підбір акомпанементу до пісні, мелодії, імпровізація вступу, варіювання

Існують певні типи акомпанементу, знання яких значно полегшить перебіг його підбору на слух.

Найпростішою формою гармонічної опори є **підтримка мелодії витриманими акордами** на основних ступенях тональності. Це один із найпростіших типів акомпанементу, який підкреслює ладотональні тяжіння й допомагає солісту (вокалісту) «втриматися» в тональності, в інструментальній музиці він створює для слухача резонанс ладового сприйняття музики. Зазначений тип акомпанементу виконує функції модуляції або хвилеподібного камертону і, в свою чергу, вимагає слухових навичок добору гармонічних послідовностей, які відповідають мелодії.

Акомпанемент на основі **танцювальних ритмів**. У даному випадку йдеться про різновид акомпанементу, який ґрунтується на функціях основних ступенів тональності і відрізняється від інших типів музичного супроводу таким:

- ритмічною своєрідністю;
- темброво-інструментальною своєрідністю (дріб кастаньєт, арпеджовані акорди гітар, розбиті акорди, що імітують банджо тощо);
- використанням різних видів спондеїчних метрів (підкреслювання моментів руху всередині ритмоблоку);
- різноманітністю акцентів, пауз, синкоп, різним ступенем акцентування (важкості) слабких і сильних долей.

Оволодіння навичками добору акомпанементу на основі танцювальних ритмів передбачає:

- аналіз тонального і функціонального планів;
- визначення гармонії в цілому з мелодичною послідовністю;
- виявлення стилістичних особливостей мелодії (менует, гавот, вальс, полонез, мазурка, полька, танго, рок-н-рол тощо);
- визначення особливостей фактурного супроводу, який є характерним для даного танцю (метр, ритм, спондеїчний метр, акценти, паузи, синкопи тощо);

- урахування чіткої артикуляції під час акомпанування, яка характеризує крок, ковзання, присідання, жести рук тощо;
- збалансоване співвідношення за параметрами фактурної і динамічної насиченості мелодії та супроводу;
- ознайомлення з різними танцювальними формами акомпанементу, що використовувалися композиторами у своїх творах (наприклад, Ж. Бізе «Ранок», Ц. Кюї «Східний романс» тощо).

Акордовий супровід. Акордова фактура під час підбору акомпанементу на слух використовується у двох видах:

- чергування басу і акорду або басу та декількох акордів;
- акордова послідовність без басу.

Фігурація «бас – акорд» часто використовується в супроводі танцювальних мелодій, колискових. Пульсація акордів (без басу) часто виконує функцію зображальності (наприклад, явищ природи). Також урізноманітнює відтінки емоційних підтекстів:

- спондеїчна пульсація (трагічні переживання, загальмованість);
- плавна пульсація (врівноваженість, спокій);
- маркована пульсація акордів (урочистість, імпровізаційність);
- диференційна пульсація (баркарола, колискова, серенада).

Підбір акордового акомпанементу передбачає:

- звукову відповідність мелодичного і гармонічного планів;
- визначення художнього завдання з метою використання даного типу акомпанементу;
- визначення ритму, швидкості, регістру пульсуючих акордів, які допомагають розкрити образний зміст створюваного музичного фрагменту.

Арпеджіо. Часто в якості гармонічної підтримки під час підбору акомпанементу на слух («вертикальної опори») використовуються акорди арпеджато. Не втрачаючи свого значення як співзвуччя, акорд, взятий способом арпеджато, набуває якості тимчасової (процесуальної) просторовості. Характеристиками даного типу акомпанування є: напрямок руху (знизу догори,

згори донизу), темп, діапазон, амплітуда динаміки. Чим швидшим є арпеджато, тим більше воно наближується до одночасності співзвуччя, а чим воно протяжніше, тим більше відчувається в ньому інтонаційно-мелодичний зміст.

Основа прийому арпеджато – це, насамперед, зображення способів гри на багатострунних інструментах (лірі, арфі, бандурі, кобзі тощо). Він створює повноту звучання і широку амплітуду гармонічної хвилі, яка зливається в акордове співзвуччя. Цей прийом є характерним для жанру ліричного та епічного оспівування.

Рівномірно ритмічна зміна напрямку арпеджато створює відчуття злету і падіння, хвилеподібності. В ході підбору акомпанементу арпеджато варто враховувати:

- гармонічну відповідність супроводу і мелодії;
- виправданість вибору даного типу акомпанементу характером, емоційним змістом мелодії;
- вибір напрямку та швидкості музичного руху;
- визначення інтерваліки.

Рухома гармонічна послідовність. Гармонічна послідовність у супроводі може бути як одноголосною, поліфонічною, так і акордовою або інтервальною. Гармонічна фігурація (послідовність), зберігаючи ладову природу співзвуччя, знімає опорно-акцентне значення та утворює рухомий мелодичний фон, якому притаманна гнучкість, легкість рухів, широкий діапазон і динамічна амплітуда. Фігурація зумовлює утворення контрапунктичної тканини, в межах одного акорду-співзвуччя виникають інтонаційно-мелодичні відносини між гармонічними тонами.

Для даного типу акомпанементу характерні такі риси:

- заповнення інтервалів між акордовими звуками;
- виникнення прихованої мелодії у супроводі;
- рухливість та ладова насиченість, динамічна амплітуда, широкий діапазон регістрового переміщення.

Успішне оволодіння навичками підбору акомпанементу на слух у вигляді

рухомої гармонічної послідовності передбачає:

- використання для гармонізації мелодій плавних, спокійних і таких, що містять довгі тривалості (половинні, заліговані) та виразні в інтонаційному відношенні;
- визначення основних ладових ступеней;
- визначення можливих мелодичних послідовностей, які б поєднували основні ступені ладу;
- введення контрапунктичної тканини (лише в момент зупинки мелодії – під час паузи, звучання довгої ноти) з використанням у басу основної ладової ступені;
- наповнення партії басу другим, мелодично самостійним, голосом, котрий би вступав у «спілкування» з основною мелодією;
- використання рухливого басу під час гармонізації джазових мелодій для імітації звучання контрабаса.

Можливим є також використання руху:

- між звуками тризвуків;
- гамоподібний рух між ладовими ступенями;
- оспівування основного ладового тону.

Процес підбору того чи іншого типу акомпанементу на слух спрямовує увагу на низку важливих моментів. Найбільш суттєвими з них є такі:

- змістовність різноманітних фактур та їх змін;
- роль першої долі та «крокової» основи в супроводі, особливо в танцювальних формах;
- наявність мелодичної лінії в ладових послідовностях;
- принцип конкретизації музичного змісту у виконанні шляхом актуалізації основних виражальних засобів, таких, як-от: артикуляція (туше), агогіка, динаміка.

Лінійний супровід (другий голос).

Створення і розвиток другого голосу відбувається з окремих «опорних» звуків, які слід підбирати в якості підтримки для звуків мелодії на сильних долях і які з цими звуками добре поєднуються. Для початку необхідно заздалегідь визначити звуковий діапазон або кілька звуків, які стануть основою супроводу (див. у *Прикладі 2* – звуки тонічного тризвуку). Такий акомпанемент одразу стане більш цікавим, якщо спробувати поєднати опорні звуки плавним рухом із прохідними нотами або обіграти їх (під час їх повторення) допоміжними. Хоча таке рішення є нескладним, але воно вже допускає цілий ряд варіантів і спонукає до творчості.

Приклад 2

Німецька пісня

У ході такого плавного поєднання опорних звуків, що утворюють лінійне ведення баса, часто виникає тип супроводу, який слід було б розучувати як окрему вправу: ведення лівої руки в сексту, дециму або терцію з мелодією і протилежний рух другого голосу. І те, й інше особливо підходить для пісень з поступовим розвитком мелодії.

Для ознайомлення з цим способом рекомендується виконувати (в якості підготовчих вправ) пентахордові послідовності або гами таким чином:

- а) у протилежному русі;
- б) у вигляді канону (при цьому виникають пасажі в сексту і дециму, а також протилежний рух), наприклад:

Приклад 3



в) з рухом другого голосу в сексту і терцію з мелодією (при цьому в заключному обороті використовується інтервал квінти), наприклад:

Приклад 4



г) або з так званим золотим ходом валторни:

Приклад 5



Використання імітації у формі канону в лівій руці в підготовчій вправі, наведеній у *Прикладі 3*, може стати поштовхом для того, щоб звернути увагу на різні можливості імітації інших мелодичних оборотів.

Наступний приклад демонструє, як можна застосувати в пісні підготовчі вправи *а*, *б* і *в*, включаючи і мелодичну імітацію:

Приклад 6

Німецька пісня



Всі із запропонованих вище зразків лінійного супроводу можуть бути використані вже на початковому етапі музично-інструментального навчання. Спочатку достатнім є невеликий діапазон (наприклад, п'ятиступеневий), щоб за допомогою опорних звуків і їх поєднань на основі підготовчих вправ *а* й *б* скласти прості, але все ж досить цікаві лінійні форми супроводів. Із часом, через накопичення теоретичних знань і вдосконалення інструментальної техніки, цей діапазон, зрозуміло, слід розширяти.

Подальші види супроводу пов'язані із застосуванням у басу діатонічних або хроматичних гамоподібних пасажів. Тут вже слід чітко відчувати самостійність мелодичної лінії контрапунктного голосу:

Приклад 7

Німецька пісня



Під час формування вмінь щодо складання такого роду басової мелодичної лінії слід діяти за певною системою й орієнтирами: необхідно, використовуючи гамоподібні мелодичні ходи (діатонічні або хроматичні), спрямовувати їх до звуків, які можуть гармонічно підтримувати мелодію пісні на сильних долях або хоча б у завершеннях фраз; такими звуками є здебільшого основний тон або терція відповідної гармонії (в *Прикладі 7* вони позначені хрестиком). Звідси з'являється вимога до ритмічної гнучкості басової лінії, котра пристосовується до того, щоб вчасно досягти «опорних точок» (див. такти 2, 6, 7 того ж прикладу).

Під час створення будь-якого лінійного супроводу особливого значення надається ритмічній самостійності і різноманітності у веденні контрапунктного голосу. Випробуваним прийомом, на який тут слід орієнтуватися, є активізація супроводу саме тоді, коли мелодія знаходиться в спокої. Зрозуміло, що звучання може бути збагачене ще і застосуванням двоголосним веденням мелодії. На двоголосній основі згодом можна розвинути лінійний третій голос.

Двоголосний акомпанемент.

Найпростішою формою супроводу взагалі є типовий для волинки супровід – квінтовий бурдон (квінта, створена I і V ступенями тональності). Його можна застосовувати в якості органного пункту протягом досить значних відрізків мелодії. Він може виконувати також ритмічну функцію, наприклад: під час підкреслення сильних долей, у якості ритмічного доповнення в момент спокою мелодії, як синкопа або ритмічне остинато тощо.

Більше різновидів цього акомпанементу створюються під час переходу квінти в сексту і назад (подібний маятнику рух); особливо це стосується пісень із хвилеподібною мелодикою, наприклад:

Приклад 8

Чеська колискова



У наступних двох прикладах представлені зразки акомпанементу з інтервалами, що змінюються. Утворюються вони з одноголосних послідовностей, які спершу потрібно підібрати до даної мелодії. У *Прикладі 9* це мелодичні послідовності (вони відповідають опорним звукам пісні, наведеної в *Прикладі 2*); у *Прикладі 10* це остинатні послідовності. Для того, щоб створити такий двоголосний акомпанемент, досить додати до кожного звуку цих послідовностей основний (тонічний) або домінантовий тон відповідної тональності, витримуючи його протягом усієї фрази.

Приклад 9

Чеська пісня

Приклад 10



Двоголосний супровід із остинатних послідовностей можна, однак, рекомендувати використовувати із застереженнями, так як він підходить лише для небагатьох пісень. Але, незважаючи на це, корисним є експериментування з таким типом акомпанементу для того, щоб на власному досвіді навчитися визначити, з якими мелодичними структурами можливе застосування такого супроводу, а де він є зайвим. Для формування навичок двоголосного акомпанементу краще всього обирати пісні, мелодія яких будується не за принципом тісного зв'язку з гармонією і не занадто залежить від основних гармонічних функцій.

Всі ці двоголосні акомпанементи можуть виконуватися як з одночасним звучанням інтервалів, так і в розкладеному вигляді (див. такти 10 і 11 *Прикладів 9 та 10*).

Супровід на основі гармонічних функцій.

Створення супроводу на основі гармонічних функцій слід розпочинати з гармонізації пісенних мелодій трьома важливими тризвуками – тонікою (T), субдомінантою (S) і доміантою (D). Причому особливу увагу необхідно звернути на сприйняття специфіки звучання кожного з цих тризвуків і розрізняння їх на слух. Після певного етапу виконання означених управ щодо гармонізації можна розпочинати гармонізацію мелодії експромтом (тобто без «репетицій» акордів цих функцій). Тому доречним спершу стане тренування з виконання супроводу з тризвуків основних гармонічних функцій без «підключення» мелодії: мелодія виконується солістом подумки, а акомпанемент супроводжується відповідними

акордами (в лівій руці – основний тон, бас; у правій – увесь акорд). Пізніше мелодію можна самостійно наспівувати. Супровід має бути стилізованим відповідно до характеру пісні, наприклад:

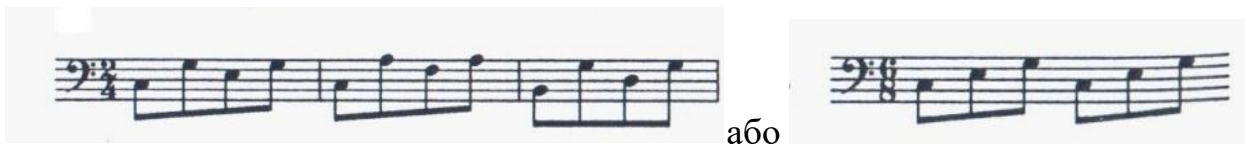
Приклад 11



Означене в *Прикладі 11* повинно виконуватися в різних мелодичних положеннях акорду – як в мажорі, такі в мінорі (з урахуванням теоретичних знань виконавця).

Від цих попередніх вправ легко перейти вже до виконання акомпанементу і мелодії разом. Те, що в зразках *a* і *б* *Прикладу 11* запропоновано виконувати двома руками, тепер грати слід винятково лівою рукою, права рука виконує мелодію пісні. Виникає так званий вальсовий акомпанемент або акомпанемент польки. Під час супроводу розкладеними тризвуками (зразки *в* і *г*) вони переносяться з правої руки в ліву руку та виконуються внизу в подібному ж розкладеному вигляді:

Приклад 12



У функціях *S* і *D* рекомендується використовувати й неповні форми, наприклад:

Приклад 13



для того, щоб можна було залучати основні тони цих гармоній у басу.

На закінчення слід торкнутися ще одного питання – створення багатоголосої фактури на гармонічній основі. Створення такого акомпанементу можна почати з того, що до мелодії в правій руці будуть додані на сильних долях і в ході зміни гармонії відповідні акордові звуки (див. *Приклад 14*, такти 1-4). У тих випадках, коли повні тризвуки будуть звучати надто компактно, слід скоротити їх, випускаючи один зі звуків, і грати у двоголосному вигляді (такти 5-8). Ліва рука виконує спочатку основні тони гармонії:

Приклад 14

Чеська пісня (друга половина)



Поки гармонізація обмежується вузькими рамками простої каденції (T S D), викладення басового голосу звучить в основному одноманітно. Тому доречним стане поєднання басових тонів один з одним за допомогою плавних мелодичних ходів (див. *Приклад 14*, такти 5-8). Виклад стає, однак, більш цікавим тільки після розширення гармонічної сфери, що досягається, наприклад, уживанням інших акордів субдомінантової та домінантової груп, септакордів, тризвуків субдомінанти з доданою секстою, застосуванням звернень (тобто появою в басу і терцових, й квінтових тонів тризвуків), пізніше і введенням побічних домінант тощо.

Жодний із запропонованих вище до створення акомпанементів до пісень – навіть найпростіший із них – не повинен порушувати теоретичних законів або йти врозріз із природним відчуттям музики.

Для кожної пісні підходить не будь-який акомпанемент, а лише той, що не суперечить її змісту і стилю. Тому рекомендується опрацьовувати якомога більшу

кількість видів супроводу. Чим більше способів акомпанементу знаходиться у виконавському досвіді, тим краще відбувається пристосування супроводу до характеру даної пісенної мелодії. Крім того, часто виникає потреба в комбінуванні різних типів супроводу в рамках однієї пісні.

Для накопичення імпровізаторського досвіду можна перейти до створення маленьких вступів і завершень до пісень, створюючи їх з особливо характерних мелодичних або ритмічних елементів мотиву. Можна застосовувати і варіювання певної мелодії або перенесення мелодії в інший голос.

Запитання для перевірки знань:

1. Які типи акомпанементу використовують під час його підбору на слух?
2. Назвіть види акордового супроводу.
3. Чим зумовлене використання арпеджованого акомпанементу?
4. Охарактеризуйте акомпанемент, що ґрунтується на рухомій гармонічній послідовності.
5. У чому особливості лінійного супроводу?
6. Назвіть принципи створення двоголосного акомпанементу?
7. Як складається супровід на основі гармонічних функцій?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Здійснити компаративний аналіз акомпанементів, що вивчаються з викладачем на заняттях з концертмейстерського класу.
2. Ознайомитися з класичними зразками акордового супроводу: романс Р. Шумана «Я не серджусь».
3. Ознайомитися з класичними зразками арпеджованого супроводу: Р. Вагнер «Романс».
4. Ознайомитися з класичними зразками супроводу з елементами гармонічних фігурацій: Ж. Бізе «Надира».
5. Виконати перекладення 2-х дитячих і 2-х народних пісень для набуття практичного досвіду використання різних видів фактури в акомпанементі («Музична скринька»).

8. Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів

Досить часто можна зустріти випадки, коли авторський варіант запису фактури виявляється не дуже вдалим або незручним для виконання. Такі епізоди частіше зустрічаються у творах з акордовою і поліфонічною фактурою. Іноді партія акомпанементу є невдалим перекладанням (клавіром) оркестрової партитури. В таких випадках концертмейстер повинен виявити максимальну спритність, мобільність і раціоналізувати фактуру для полегшення перебігу читання акомпанементу.

Будь-які фактурні зміни повинні здійснюватися акомпаніатором із повним розумінням смислових і стилістичних завдань та ґрунтуватися не тільки на прагненні до зручності.

На етапах тренування читання з листа акомпанементу доречно використовувати такі ефективні прийоми:

1. Спрощення гармонічної фактури в акордову послідовність, щоб більш наочно уявляти логіку і динаміку її розвитку. Послідовність корисно виконувати з точним дотриманням тривалості кожного акорду, без повторів одного і того ж акорду на метричних долях. При цьому, підчас, виявляється цікавий ритм, який утворюється через зміну гармоній. Для читання нотного тексту, який викладений на трьох або більше нотних станах (у вокальних та інструментальних творах у супроводі фортепіано), швидке виявлення гармонічної основи є необхідністю.

2. Напрацювання в акомпаніатора комплексного сприйняття мелодичних зв'язків для швидкого і якісного орієнтування в нотному тексті. Мелодичний рух швидше сприймається, якщо ноти подумки групуються відповідно до їхньої музичної належності. Слухові уявлення, які утворюються при цьому, легко асоціюються із зоровим баченням клавіш і м'язово-тактильними відчуттями. Під час повторної зустрічі з подібною інтонацією (висхідною, спадною, арпеджованим рухом тощо) акомпаніатор легко впізнає її і майже не буде потребувати вторинного розбору.

Основи адаптації та спрощення нотного тексту

1. Аналіз оригінального твору:

- Вивчення основних музичних елементів твору: мелодії, гармонії, ритму, форми.
- Визначення основних тематичних матеріалів та їх ролі у музичному творі.

2. Визначення елементів для «збереження»:

- Вибір найважливіших музичних елементів, які необхідно зберегти при спрощенні.
- Визначення тих частин, які можна спростити або опустити без значної втрати музичного змісту.

Технічні аспекти створення спрощеного нотного тексту

1. Спрощення мелодії:

- Спрощення мелодичних ліній, залишаючи основні інтонації та характерні мотиви.
- Використання більш простих ритмічних малюнків, щоб полегшити виконання.

2. Заміна складних гармоній:

- Спрощення гармонійних прогресій шляхом використання основних акордів.
- Заміна складних акордів більш простими та зручними для виконання варіантами.

3. Ритмічне спрощення:

- Використання простіших ритмічних структур для полегшення читання та виконання.
- Заміна складних ритмів на більш рівномірні та зрозумілі для початківців.

4. «Скорочення» фактури:

- Зменшення кількості голосів та нот в акордах для полегшення гри.
- Використання одноголосних або двоголосних текстів замість поліфонічних фрагментів.

Практичні справи та завдання

1. Аналіз та адаптація відомих творів:

- Вибір популярних музичних творів та їх аналіз для виявлення основних елементів.
- Практика створення спрощених версій цих творів з урахуванням зазначених методів.

2. Композиторські вправи:

- Створення власних простих композицій на основі відомих тем або гармонічних схем.
- Виконання вправ на варіації, де необхідно створити кілька рівнів складності для однієї теми.

3. Транспозиція та переклад:

- Практика транспозиції творів у більш зручні тональності для початківців.
- Перекладення творів для різних інструментів з урахуванням їх специфіки.

Художньо-естетичні аспекти адаптації

1. Збереження музичного характеру:

- Зосередження на збереженні основного музичного характеру музичного твору при спрощенні.
- Використання виразних засобів, таких як динаміка та артикуляція, для підтримки художнього образу.

2. Стилiстичні особливості:

- Врахування стилістичних особливостей твору, щоб спрощений текст відповідав епосі та жанру.
- Аналіз прикладів спрощення творів різних стилів та епох для кращого розуміння специфіки адаптації.

Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів є важливою частиною музичної освіти та педагогіки. Це вміння дозволяє зробити музику доступнішою та привабливішою для широкого кола виконавців, зокрема для початківців. Регулярна практика, творчий підхід та аналіз музичних прикладів сприятимуть успішному розвитку цих навичок та умінь.

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Працювати над накопиченням запасу «типових оборотів» музики (знання «моделей» музичної мови дозволяє передбачити, який музичний матеріал буде слідувати, що полегшить процес читання з листа).

2. Практикувати аналіз нотно-музичного текстів розучених на заняттях

акомпанементів за всією їх семантикою – назва творів, жанр, темп, розмір, тональність, форма, характер музики, тип фактури, метроритмічний малюнок, штрихи, динаміка тощо.

3. КОНТРОЛЬНІ ЗАСОБИ ОЦІНЮВАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ САМОСТІЙНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ

Критерії оцінювання за різними видами роботи

Вид роботи	Бали	Критерії
Практичні завдання	0	Завдання не виконано
	1-9	Здобувач на середньому рівні дотримується принципів гармонізації музичного матеріалу. Читання акомпанементу з листа викликає значні труднощі. Користується сторонньою допомогою в процесі перекладу музичного твору та створення художньої інтерпретації в групах різних складів, не завжди активно ставиться до вирішення поставлених творчо-виконавських завдань.
	10-12	Здобувач на високому рівні дотримується конструктивних та драматургічних принципів гармонізації музичного матеріалу. Вільно читає акомпанемент з листа. Вільно та органічно створює переклад музичного твору та його художню інтерпретацію в групах різних складів, активно та з інтересом ставиться до вирішення поставлених творчо-виконавських завдань.
Самостійна робота	0 балів	Завдання самостійної роботи не опановані студентом. Студент не орієнтується в першоджерелах та рекомендованій літературі, відсутні рішення щодо імпровізації та перекладу музичних творів
	1-7	Основні технічні прийоми перекладу партії акомпанементу здобувач демонструє на середньому рівні. Проявляє виконавську культуру недостатньо впевнено, не володіє технічною майстерністю в процесі акомпанування. Рішення щодо перекладу музичних творів та імпровізації потребують доопрацювання.
	8-10	Здобувач достатньо впевнено демонструє виконавську культуру та технічну майстерність в процесі акомпанування, володіє механізмами перекладу музичних творів, пропонує цікаві рішення під час імпровізування.
Індивідуальне навчально-творче завдання (інструменталізація фактури акомпанементу)	0	Завдання не виконано
	1-4	Інструменталізація фактури акомпанементу до заданої мелодії виконано формально із слабким проявом художньої-творчої ініціативи, невиразно, неемоційно, з відсутністю розуміння способів реалізації творчого задуму.
	5-7	Інструменталізація фактури акомпанементу до заданої мелодії виконано з проявом художньої фантазії та творчої ініціативи, грамотно і художньо переконливо.
	8-10	Здобувачі демонструють виконання інструменталізованого твору в ансамблі, виражають власне ставлення до виконання творчого завдання та виступають експертом

		індивідуальних завдань, що виконали однокурсники.
Індивідуальне навчально-творче завдання (спрощення/ускладнення фактури акомпанементу)	0 балів	Завдання не виконано
	1–4	Спрощення чи ускладнення фактури акомпанементу до заданої мелодії виконано формально із слабким проявом художньої-творчої ініціативи, невиразно, неемоційно, з відсутністю розуміння способів реалізації творчого задуму.
	5–7	Спрощення чи ускладнення фактури акомпанементу до заданої мелодії виконано з проявом художньої фантазії та творчої ініціативи, грамотно і художньо переконливо.
	8-10	Здобувачі демонструють виконання спрощеного/ускладненого акомпанементу, виражають власне ставлення до виконання творчого завдання та виступають експертом індивідуальних завдань, що виконали однокурсники.

Критерії оцінювання підсумкового контролю (академзвіт)

Для навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу музичних творів» навчальним планом передбачено підсумковий контроль у формі академзвіту. Кількість балів, необхідних для академзвіту (не менше 60), студент отримує під час участі у практичних заняттях, виконання всіх видів самостійної роботи.

Критерії оцінювання підсумкового контролю (залік)

Для навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу музичних творів» навчальним планом передбачено підсумковий контроль у формі заліку. Кількість балів, необхідних для заліку (не менше 60), студент отримує під час участі у практичних заняттях, виконання всіх видів самостійної роботи.

Критерії оцінювання за всіма видами контролю

Сума балів	Критерії оцінки
Відмінно (90-100 А)	Здобувач вищої освіти має ґрунтовні знання: - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів, зокрема для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору), а саме: сутність, особливості і зміст музично-інструментальної імпровізації; - з галузі інструментального імпровізування: ладо-гармонічну основу і будову форми музично-інструментальної імпровізації. Результати виконання імпровізаційних завдань повні, логічні й обґрунтовані. Демонструє виконавську культуру на належному фаховому рівні під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів. Оперує знаннями щодо перекладу музичних творів, зокрема з галузі музично-інструментального імпровізування. Творчо й аргументовано ставиться до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів.

	<p>Виявляє творчий підхід до вирішення практичних та індивідуальних завдань. Уміло аргументує вибір способів вирішення практичних та індивідуальних навчально-творчих завдань.</p> <p>Здатний оперувати знаннями з галузі концертмейстерського виконавства і перекладу музичних творів. Демонструє власні судження.</p>
Добре (82-89 В)	<p>Здобувач вищої освіти має достатні знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів, зокрема для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору), а саме: сутність, особливості і зміст музично-інструментальної імпровізації; - з галузі інструментального імпровізування: ладо-гармонічну основу і будову форми музично-інструментальної імпровізації. <p>Демонструє достатню виконавську культуру під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів.</p> <p>У цілому володіє алгоритмами щодо оперування знаннями з перекладу музичних творів.</p> <p>Достатньо творчо ставиться до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів. Проте епізодично проявляється художньо-освітня невпевненість і недостатня аргументованість у виборі способів вирішення музично-імпровізаційних завдань.</p> <p>У цілому виявляє прагнення до нестандартного вирішення практичних та індивідуальних завдань, однак бракує самостійності, тому потребує незначної допомоги з боку викладача.</p> <p>Здатний оперувати знаннями з галузі музичного імпровізування і перекладу музичних творів.</p>
Добре (74-81 С)	<p>Здобувач вищої освіти має знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів, зокрема для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору), а саме: сутність, особливості і зміст музично-інструментальної імпровізації; - з галузі інструментального імпровізування: ладо-гармонічну основу і будову форми музично-інструментальної імпровізації. <p>Однак під час перекладу музичних творів виникають труднощі.</p> <p>Вирішення музично-імпровізаційних завдань є цілком логічним, проте не завжди закінченим й аргументованим.</p> <p>Проявляє виконавську культуру під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів.</p> <p>Проте існують деякі проблеми з оперуванням знаннями щодо перекладу музичних творів, не достатньо творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів.</p> <p>Бракує самостійності під час виконання практичних та індивідуальних завдань, потребує допомоги з боку викладача у вирішенні музично-імпровізаційних завдань. Невпевненим є пошук варіантів вирішення цих завдань.</p> <p>Самостійне опанування методів перекладу музичних творів супроводжується невпевненістю.</p>
Задовільно (64-73 D)	<p>Здобувач вищої освіти має недостатні знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів, зокрема для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору), а саме: сутність, особливості і зміст музично-інструментальної імпровізації; - з галузі інструментального імпровізування: ладо-гармонічну основу і будову форми музично-інструментальної імпровізації. <p>Утрудненим є визначення особливостей перекладу музичних творів, зокрема</p>

	<p>музично-імпровізаційного музикування. Вирішення музично-імпровізаційних завдань не достатньо обґрунтованим. Не завжди вміє демонструвати виконавську культуру на належному фаховому рівні під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів; оперувати знаннями щодо перекладу музичних творів, зокрема з галузі музично-інструментального імпровізування; творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів. Майже не виявляє ініціативи та самостійності під час виконання практичних й індивідуальних завдань, потребує постійної допомоги з боку викладача у вирішенні художньо-творчих завдань із перекладу музичних творів.</p>
<p>Задовільно (60-63 E)</p>	<p>У здобувача вищої освіти бракує знань: - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів, зокрема для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору), а саме: сутність, особливості і зміст музично-інструментальної імпровізації. Утрудненим є визначення особливостей перекладу музичних творів, зокрема музично-імпровізаційного музикування. Вирішення музично-імпровізаційних завдань є не обґрунтованим. Майже відсутня виконавська культура під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів. З утрудненням оперує знаннями щодо перекладу музичних творів. Не виявляє ініціативи та самостійності під час виконання практичних й індивідуальних завдань, без допомоги з боку викладача не може вирішувати музично-імпровізаційні завдання.</p>
<p>Незадовільно (35-59 FX)</p>	<p>Здобувач вищої освіти має фрагментарні знання: - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів, зокрема для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору), а саме: сутність, особливості і зміст музично-інструментальної імпровізації; Майже відсутні знання щодо особливостей перекладу музичних творів і музично-імпровізаційного музикування. Усні відповіді часткові, не обґрунтовані. Не вміє: - демонструвати виконавську культуру на належному фаховому рівні під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів; - оперувати знаннями щодо перекладу музичних творів, зокрема з галузі музично-інструментального імпровізування; - творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів. У вирішенні практичних завдань припускається грубих помилок. Не вміє самостійно здійснювати переклад музичних творів та імпровізувати</p>

Розподіл балів, які отримують здобувачі за результатами поточного і підсумкового контролю (академзвіт)

Поточний контроль (практичні заняття, самостійна робота)		ІНТЗ	Разом
Теми	Бали	0-10	0-100
Змістовий модуль 1			
Тема 1	0-22		
Тема 2	0-22		
Тема 3	0-22		
Тема 4	0-24		
Всього:		0-90	

Розподіл балів, які отримують здобувачі за результатами поточного і підсумкового контролю (залік)

Поточний контроль (практичні заняття, самостійна робота)		ІНТЗ	Разом
Теми	Бали	0-10	0-100
Змістовий модуль 2			
Тема 5	0-22		
Тема 6	0-22		
Тема 7	0-22		
Тема 8	0-24		
Всього:		0-90	

Шкала оцінювання за всіма видами контролю

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою
		Залік/ академзвіт
90–100	A	зараховано
82–89	B	зараховано
74–81	C	зараховано
64–73	D	зараховано
60–63	E	зараховано
35–59	FX	незараховано
0–34	F	незараховано

4. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас : навчальний посібник. Одеса : Університет Ушинського, 2019. 206 с.

2. Гаркуша Л. І. Формування професійних навичок і вмінь студентів на заняттях з основного музичного інструмента (фортепіано) : навч.-метод. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. 100 с.

3. Горожанкіна О. Ю. Методичні рекомендації щодо організації самостійної роботи китайських студентів над фортепіанною технікою (китайською мовою). Університет Ушинського, Одеса, 2019. 43 с.

4. Горожанкіна О. Ю. Педагогічні умови формування інтерпретаційної компетентності в майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. *Педагогічні науки*. 2018. Випуск LXXXI. Т.2. Херсон : Херсонський державний університет, 2018. С. 107-111.

5. Демидова М. Г. Сутність і якісні характеристики процесу самореалізації вчителя. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : Матеріали та тези IV Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів (12-13 жовтня 2018 р., м. Одеса)*. Т. 1. Одеса : Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2018. С. 34-37.

6. Демидова М. Г., Чень Чень. Особливості творчого музикування як способу самовираження майбутніх учителів музичного мистецтва у сучасному арт просторі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка*. 2018. № 3. С. 66-72.

7. Демидова М. Г., Левицька І. М., Новська О. Р. Основний музичний інструмент : навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПП Музичне мистецтво, спеціальність 025 Музичне мистецтво. Одеса : Університет Ушинського, 2020. 200 с.

8. 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.