

**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
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ/ВОКАЛЬНИХ/ХОРОВИХ ТВОРІВ»**

*для здобувачів вищої освіти за першим
(бакалаврським) рівнем третього 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).

Укладач: 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 інструментальних/вокальних/хорових творів» для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем третього року навчання зі спеціальності 025 Музичне мистецтво: методичні рекомендації. Одеса : Університет Ушинського, 2024. 66 с.

У методичних рекомендаціях з організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу інструментальних/вокальних/хорових 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 інструментальних/вокальних/хорових творів.

ЗМІСТ

1. МЕТА ЗАВДАННЯ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ.....	4
2. МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ ЩОДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗА ЗМІСТОМ ДИСЦИПЛІНИ	7
2.1. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості акомпаніатора.....	7
2.2. Особливості роботи акомпаніатора в класі естрадно-джазового виконавства.....	13
2.3. Особливості діяльності концертмейстера класу оркестрового (хорового) диригування.....	15
2.4. Аранжування музичного твору	24
2.5. Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації.....	26
2.6. Створення мелодії	37
2.7. Структурні елементи музично-інструментальної імпровізації.....	50
2.8. Будова музичної форми інструментальної імпровізації.....	55
3. КОНТРОЛЬНІ ЗАСОБИ ОЦІНЮВАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ САМОСТІЙНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ.....	60
4. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	65

1. МЕТА ЗАВДАННЯ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ

Мета вивчення дисципліни полягає у вихованні активної творчої особистості майбутнього викладача музики з глибокими теоретичними знаннями та відповідними практичними навичками розв'язання складних художньо-освітніх задач, що передбачає формування практичних знань, вмінь та навичок у галузі інструментального акомпанування, аранжування музичних творів в обсязі, необхідному для подальшої діяльності компетентного фахівця-акомпаніатора, керівника вокально-хорового ансамблю 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
5 семестр		
1.	<i>Вирішення практичних завдань «Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості акомпаніатора»</i>	3
2.	<i>Вирішення практичних завдань «Особливості роботи акомпаніатора в класі естрадно-джазового виконавства»</i>	4
3.	<i>Вирішення практичних завдань «Особливості діяльності концертмейстера класу хорового диригування»</i>	4
4.	<i>Вирішення практичних завдань «Аранжування музичного твору»</i>	4
	Всього за 5 семестр:	15
6 семестр		
5.	<i>Вирішення практичних завдань «Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації»</i>	3
6.	<i>Вирішення практичних завдань «Створення мелодії»</i>	4
7.	<i>Вирішення практичних завдань щодо визначення структурних елементів музично-інструментальної імпровізації</i>	4
8.	<i>Вирішення практичних завдань «Будова музичної форми інструментальної імпровізації»</i>	4
	Всього за 6 семестр:	15
ВСЬОГО ГОДИН:		30

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	Форма контролю
		Денна форма	
5 семестр			
1	Тема 1. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості акомпаніатора	2	Індивідуальна робота, перевірка практичних завдань, академзвіт
2	Тема 2. Особливості роботи акомпаніатора в класі естрадно-джазового виконавства	2	
3	Тема 3. Особливості діяльності концертмейстера класу хорового диригування	2	
4	Тема 4. Аранжування музичного твору	4	
Всього за 5 семестр:		10	
6 семестр			
5	Тема 5. Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації	2	Індивідуальна робота, перевірка практичних завдань, залік
6	Тема 6. Створення мелодії	2	
7	Тема 7. Структурні елементи музично-інструментальної імпровізації	2	
8	Тема 8. Будова музичної форми інструментальної імпровізації	4	
Всього за 6 семестр:		10	
ВСЬОГО ГОДИН:		20	

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

1. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості акомпаніатора

Формування в акомпаніатора здатності до відчуття темпової, ритмічної і динамічної єдності – важливе завдання мистецької освіти. У виконавській практиці малодосвідченого вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін-концертмейстера нерідко виникають проблеми музично-ритмічного і динамічного характеру, наприклад – виникнення в акомпанементі невиправданих й асинхронних *ritenuto*, *accelerando*, *crescendo*, загальна нестійкість у виконавському русі або помилкове прочитання ритмічного малюнка (зокрема найчастіше – під час трактування пунктирного ритму, зміни шістнадцятих тривалостей тридцять другими, поліритмії тощо). Тобто, міра ансамблевості концертмейстера пов'язана з такими поняттям, як-от: артикуляція, агогіка і музична динаміка.

Поняттям «артикуляція» визначається абсолютне витримування окремих звуків у межах позначеної часової долі й характер їх зв'язку (звуковедення). Під час виконання штриху *legato* звук заповнює всю часову долю і переходить у наступний звук без перерви у звучанні. Штрихи *pizzicato*, *staccato* тощо характеризуються переривчастістю, «гостротою» звучання. Іншими словами: часова доля містить у собі як саме звучання, так і проміжний час (паузу). Відношення між фактичним звучанням і паузою в межах відповідної часової долі, в поєднанні з характером «атаки» звуку, створює систему розрізнення штрихів.

Однією з характерних особливостей артикуляції є багатоаспектність трактовки ліг. Різний ступінь витримування довгого звуку (наприклад, у двоголосній інтонації), характер закінчення ліги – більш уривчастий або м'який, такий, що затухає, або активний – у зв'язку зі словесним текстом набуває особливої конкретно-образної та емоційної виразності. Неправильно виконана ліга часто є причиною помилкового сприйняття музичного образу. Так, надто

уривчасте закінчення може наділити мотив недоречним, «відчайдушним» характером.

Ретельність, із якою ряд композиторів виписують розмітку виконавських штрихів, зокрема ліг, свідчить про значення, яке вони надавали найтоншим нюансам артикуляції. Однак, їх конкретність та абсолютна міра виконання залежать від музичного смаку і художнього розуміння акомпаніатора.

У вокальній музиці словесний текст (понятійний образ) є надійним аргументом. Те, що в інструментальній музиці може бути представлено як некоректне, у вокальному акомпанементі знаходить переконливе художнє здійснення. Конкретність музичного образу підказує більш точну міру того чи іншого виконавського штриха.

У процесі роботи над артикуляцією в партії акомпанементу концертмейстеру слід дотримуватися таких принципів:

- характер артикуляції повинен відповідати текстовим указівкам автора або редактора;

- необхідно чітко розрізняти штрихи: *pizzicato*, *staccato*, *non legato* або *pesante*, *marcatissimo*, *grave* тощо;

- слід урахувувати достатню приблизність тлумачення музичних позначень, оскільки вони не мають чітких указівок щодо прийому туше і точної міри тривалості звучання;

- у кожному окремому випадку виконання артикуляційних штрихів залежить від стилєвих, жанрових й образних характеристик музичного твору;

- конкретність музичного образу зумовлює артикуляційну точність і міру.

Агогіка. Малодосвідченому ансамблісту агогічні відхилення соліста вважаються довільними, несподіваними, а інколи навіть «незаконними». Однак порушення міри не скасовує самого агогічного принципу.

Закони агогіки (гнучкість ритмічних відносин) є настільки ж органічними, як і самий ритм. Агогічність є невід'ємною властивістю ритму, яка відрізняє його реалістичну природу від математичної формули метру. Агогіка – це той коректив,

що вноситься до механічної рівномірності суто фізичного процесу шляхом цілеспрямованої музично-виконавської діяльності.

У формальному контексті агогіка є прискоренням або уповільненням руху, що не зумовлюють зміну середнього темпу. Стосовно фраз, речень і більш крупних побудов, терміни агогіки, такі, як-от: *accelerando*, *ritardando* та ін., є досить ясними і зрозумілими. Найдрібніші ж агогічні відхилення, які зумовлюють природність і виразність музичної мови, є малодоступними для точних позначень та регламентації – в них проявляються переважно індивідуальні відчуття, смак та емоційність виконавця.

Найбільш поширеною формою агогічного відхилення є принцип головного моменту. Вона (форма) є типовою і для психічних процесів, і, відповідно, для форми їх відображення в різних системах часових мистецтв. Це в повній мірі віддзеркалюється в словесній мові і в музичному фразуванні.

Агогіка мовлення, зокрема у вокальній музиці, проявляється з повною очевидністю. Принцип ікту (ікт – ритмічний наголос, що фіксує унікальну структуру твору) діє в і межах окремого слова, й в синтаксичних будовах. Природне тяжіння до сильного моменту, відносна його тривалість і подальше відновлення основного темпу – гнучка та рухлива форма живої мови, яка зумовлює виникнення чималих труднощів для співака і для акомпаніатора. Зокрема, без оволодіння такою формою природної мови не може з'явитися живий художній підбір акомпанементу на слух.

Ритмічні відхилення, що зустрічаються у «звичайній» мові, суттєво змінюють її характер. Частими є, наприклад, передіктові затягування, які актуалізують значущість ікту.

Слова, наділені особливим смислом та виразністю, часто виділяються декламаційно, зазвичай – підкресленою артикуляцією приголосних, що зумовлює виникнення певних агогічних відхилень.

Фізична необхідність вдиху за відсутності зручної та достатньої цезури (паузи) є причиною виникнення відповідної агогічної цезури під час виконання. Пунктуація (логічне членування мови) об'єктивно віддзеркалює досить складний

процес оформлення художньої думки та емоції соліста. Вона (пунктуація) не чинить перепон художній думці, а відображує її підтекст. Дихання, що відповідає пунктуації, збагачує логічні цезури глибоким підтекстом.

Питання взаємозумовленості особливостей співацького дихання (і пов'язаних із ним цезур) та агогічності слід розглядати з двох аспектів. Дихання співака безумовно підпорядковане музичній думці і є засобом утілення її образно-емоційного змісту. А з іншого боку, дихання зумовлене особливостями розвитку музики, і, водночас, воно формує композиційний та виконавський план музичної тканини.

Нове втілення агогічного принципу притаманне джазовій музиці (*slow-trot, blues*), в якій звуки мелодії то випереджують метричний акцент, то запізнюються – мелодія немовби «ковзає» між метричними долями, «рятуючи» імпровізаційність вільного музикування від жорсткого каркасу механічного метроритму.

У вокальній музиці найбільш чітко проявляється агогіка інтонацій. Вона особливо яскраво проявляється в експресивності інтервального стрибка. Енергія інтонування вкрай очевидна у співаків. Під час гри на музичному інструменті «приготований» звук вимагає від інструменталіста лише мінімального м'язового зусилля, достатнього для переміщення руки, наприклад, уздовж клавіатури. Це зумовлює, ймовірно, слабке відчуття психофізичної енергії інтонування, зокрема це є причиною «інтонаційної млявості», що притаманна багатьом інструменталістам: їхні пальці слухняно перестрибують будь-які відстані без чіткого уявлення «інтонаційної події», котра знаходиться в основі інтервальних переміщень.

Зазначимо, що стрибок на великий інтервал досить часто зумовлює розширення тривалості: такою є закономірність інтонації. Варто згадати і про деякі загальні (не специфічні для вокальної музики) агогічні закономірності, аналіз яких виходить за межі проблем акомпанування. Це – підкреслювання дисонансних сполучень, ладових зміщень і складних модуляційних ходів; напруження домінанти та ствердження тоніки (характерне розширення кадансів);

розширення кульмінацій, певна підкресленість на початку фрази або під час вступу нового голосу.

Акомпаніатору не слід сприймати агогічні відступи соліста як несподіваність, випадковість, свавілля: він повинен зрозуміти їхню логічність та емоційно-смыслову виправданість, сприйняти та засвоїти («зробити своїм») художній образ й особливості музичної мови партнера/партнерів. Саме це і складає основну передумову ансамблевої синхронності.

Концертмейстер повинен допомогти солісту вести фразу до «головного моменту», надати йому зручну цезуру для дихання, початку фрази, підтримати виразність артикуляційної пунктуації, супроводжувати експресивні злети інтонації тощо.

Музична динаміка – рівень сили звучання музики і зміна цього рівня. Означені два аспекти цього поняття тісно пов'язані між собою, однак є нетотожними за значенням.

Термінологія, що стосується динамічних відтінків, є більш розробленою, ніж термінологія агогіки. Узагальненість агогічних указівок не передбачає кількісної міри, а також не визначає і якісної різниці ступенів. Розробленість динамічних указівок свідчить про те, що в процесі розвитку музичного мислення взагалі та музичної мови, зокрема, різні рівні сили звуку набули якісної диференціації та конкретної значущості.

Шкала музичної динаміки виникла в нерозривному зв'язку з певним колом художніх смислів та уявлень. Порівняно з агогічними вказівками розчленованість динамічних рівнів диктує більш точні міри у виконанні акомпанементу.

«Вихідним рівнем» динамічної міри є гучність виконання соліста. Цей рівень, притаманний нормальному «*cantabile*», визначається терміном «*mezzo piano*» і «*mezzo forte*», які характеризують «оптимальне середнє» звучання, що відповідає врівноваженому висловленню, оповідальності.

Художня роль супроводу має різний ступінь смыслового навантаження, а також різний ступінь значущості й активності в порівнянні з мелодією:

супровід-фон (він залежить від голосу соліста);

діалогічний супровід (мелодизація акомпанементу, виникнення поспівок, імітацій, самостійних голосів, де значущість акомпанементу дорівнюється сольному виконанню, що позначається на динаміці);

конфліктний супровід (наприклад, імітація протиставлення людині чогось, що перевершує її – природної стихії, гіперболічних уособлень Долі, Війни, Смерті; такі образи зумовлюють використання в супроводі динаміки з високим ступенем динамічної шкали - *fff*).

Таким чином, у залежності від конкретної художньої функції, в супроводі може бути використаний увесь діапазон сили звучання – від крайнього *pianissimo* до граничного *forte*.

Узагальнюючи вищезначене, слід указати на практичні зауваження, що допомагають осмислити особливості володіння палітрою динамічних можливостей музичного інструменту в процесі виконання акомпанементу з метою досягнення ансамблевості:

- вихідним рівнем динамічної міри є партія соліста;
- динаміка акомпанементу залежить від його функціональної ролі: фон, діалог, конфлікт;
- «крива» динаміки вибудовується в залежності від партії соліста і визначається змістом музичного твору;
- найдрібніші динамічні відтінки віддзеркалюють виразність музичної думки твору, а в більшості випадках пов'язані з агогікою;
- міра динаміки в акомпанементі залежить від типу і тембру соліста (вокаліста або інструменталіста);
- важливим регулятором динаміки є теситура (регістр), тембр голосу або музичного інструменту (дзвінкість верхніх регістрів і приглушеність нижніх).

Слід звернути увагу на те, що під час окремого вивчення вищезначених засобів музичної виразності (артикуляція, агогіка, динаміка) не повинна бути випущеною думка про те, що в музичному творі вони постійно знаходяться в складній єдності (наприклад, підкреслювання на *marcato* будь-якого епізоду

постійно пов'язане і з ущільненням звучності (динаміка), і з гальмуванням руху (агогіка).

Запитання для перевірки знань:

1. Дайте визначення поняттям «артикуляція», «агогіка», «музична динаміка».
2. Яких принципів слід дотримуватися під час самостійної роботи над артикуляцією в партії акомпанементу?
3. Яка форма агогічного відхилення є найбільш поширеною?
4. Який існує взаємозв'язок між диханням, цезурою та агогічними відхиленнями?
5. Що слід уважати вихідним рівнем динамічної міри виконання акомпанементу?
6. Від чого залежить динамічний план акомпанементу?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Підготувати доповідь на тему «Особливості концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін».
2. Проаналізувати артикуляційні, агогічні та динамічні особливості розучених акомпанементів.

2. Особливості роботи акомпаніатора в класі естрадно-джазового виконавства

Робота акомпаніатора в класі естрадно-джазового виконавства вимагає спеціальних навичок та знань, що дозволяють підтримувати соліста або ансамбль, враховуючи специфіку жанру. Акомпаніатор повинен не тільки технічно вправно виконувати свою партію, але й розуміти стилістичні особливості естрадної та джазової музики, імпровізувати та взаємодіяти з іншими музикантами.

Основні аспекти роботи акомпаніатора:

- знання стилів і жанрів: вивчення основних стилів джазу (свінг, бі-боп, кул-джаз, фьюжн тощо) та естрадної музики (поп, рок, соул, блюз тощо);
- аналіз виконавських прийомів та характерних рис кожного стилю.

Акомпаніатор повинен володіти сформованими технічними навичками, що

вимагає розвиток техніки гри на інструменті, зокрема навичок швидкого читання нот з аркуша, акордової гри та імпровізації, а також необхідною є практика виконання складних ритмічних фігур та синкоп.

Від акомпаніатора джазово-естрадних ансамблів, виконавців очікується сформованість імпровізаційних умінь і навичок. Це, в свою чергу, вимагає вивчення основ гармонії, що використовуються в джазі та естрадній музиці та розвиток навичок імпровізації на базі гармонійних стандартів.

Стилістичними особливостями акомпанементу естрадно-джазовим виконавцям та ансамблям є:

- гармонічне багатство (використання різноманітних акордів, зокрема септакордів, нонакордів та змінних акордів тощо);
- підбір цікавих, неординарних гармонічних рішень, що підкреслюють характер і стиль музичних творів;
- ритмічне різноманіття (вивчення різних ритмічних малюнків, характерних для джазу та естради);
- практика ритмічної імпровізації та використання синкопованих ритмів.
- розуміння особливостей естрадно-джазового фразування та артикуляції (використання відповідних артикуляційних прийомів, таких як легато, стаккато, свінгова артикуляція тощо).

Робота акомпаніатора в класі естрадно-джазового виконавства вимагає всебічної підготовки, що включає технічні, теоретичні та виконавські навички. Регулярна практика, вивчення стилістичних особливостей жанру та активна участь в ансамблевій грі допоможуть досягти високого рівня майстерності та зробити виконання живим і виразним.

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Виконання стандартів:

- вибір і вивчення відомих джазових стандартів та пісень естрадного репертуару;
- виконання стандартів в різних темпах та тональностях.

2. Імпровізаційні вправи:

- практика імпровізації на базі стандартних гармонічних послідовностей (наприклад, II-V-I).

- використання арпеджіо для створення мелодичних ліній в імпровізації.

3. Акомпанемент солістам та ансамблям:

- робота з солістами та невеликими ансамблями, зосереджуючись на взаємодії та підтримці;

- виконання різних типів акомпанементу (компінг, блок-акорди, басові лінії), залежно від стилю і потреб виконавців.

4. Робота над ансамблевою грою:

- розвиток навичок слухання інших учасників ансамблю та адаптації своєї гри відповідно до їхньої інтерпретації;

- практика спільних репетицій з акцентом на комунікацію та співпрацю.

5. Вивчення принципів динамічного балансу в ансамблі для забезпечення гармонічного звучання.

- готовність змінювати акомпанемент залежно від потреб соліста або змін в аранжуванні;

- використання різних варіантів акомпанементу для створення цікавого та різноманітного виконання.

3. Особливості діяльності концертмейстера класу хорового диригування

Концертмейстером хору, як відомо, є піаніст, котрий акомпанує хоровому колективу на репетиціях і концертних виступах, які здійснюються під керівництвом диригента-хормейстера, а також, котрий допомагає солістам та хоровим групам розучувати партії в процесі знайомства з новим репертуаром. Концертмейстер хорового колективу повинен уміти виконувати багаторядкові партитури, володіти хорошим гармонічним слухом, комплексним мислення тощо.

Робота концертмейстера з хоровим колективом у значній мірі відрізняється від занять із вокалістами і має свою специфіку. В першу чергу, акомпаніатор повинен урахувати, що хор, як природний музичний інструмент, здатний

передавати різні відтінки звучання, від ніжного *pianissimo* до потужного *fortissimo*. Професійному концертмейстеру під час акомпанування хоровому колективу слід завжди пам'ятати про голосову, співочу специфіку хорового звуку і, виконуючи музичні твори з відтінками потужного *forte*, намагатися уникати форсованого звучання й прагнути подолати ударну молоточкову природу звуку фортепіано через наслідування співу, хоровому звучанню. Наприклад, виконання басової партії вимагає від концертмейстера густого, оксамитового, збагаченого обертонами звучання, а для виконання партії сопрано необхідний легкий, «повітряний» звук.

Концертмейстер працює з хоровою партитурою, в якій кількість рядків нерідко може доходити до восьми і більше, при цьому голоси через тенорову партію часто перехрещуються, а нотні штилі вільно змінюють свій вокальний або інструментальний вигляд, що часто унеможлиблює повне фактурне охоплення музичного тексту з піаністичної точки зору. Нарешті, акомпаніатор підпорядковується не стільки власним ансамблевим і художнім установам, скільки волі хормейстера, мануальну мову якого він зобов'язаний розуміти як свою власну. Звідси, одна з головних детермінант, що визначає напрям творчої діяльності концертмейстера-аккомпаніатора хору (на відміну від концертмейстера, який акомпанує вокалісту), полягає в необхідності постійного спостереження за жестами диригента-хормейстера в процесі виконання.

Професійний концертмейстер зобов'язаний володіти основами диригентської техніки – розуміти жести, що віддзеркалюють різні артикуляційні штрихи і динамічні нюанси, диригентські сітки, які відповідають простим та складним розмірами, знати основні функції «ауфтакта» тощо.

У зв'язку з тим, що «інструментом» хорового диригента є голосові зв'язки співаків, нерідко він буває особливо делікатний, обережний у своїх жестах, головним чином, у момент створення звуку на *piano*. В результаті, концертмейстер, як правило, покладається лише на свою інтуїцію, передбачаючи внутрішнім слухом момент виникнення звучання. Чим вище майстерність диригента, тим менше він дотримується метричної сітки, керуючи хоровим

колективом практично непомітно. В даному випадку акомпаніатор також повинен проявляти ансамблеву чуйність, відповідаючи за злагодженість колективної взаємодії в системі «концертмейстер – хормейстер-диригент – хор».

У цій системі слід звернути увагу дві основні ансамблеві функції концертмейстера-піаніста. Перша функція проявляється у відносній самостійності концертмейстера, як виконавця-інструменталіста в музичному колективі. Друга полягає у виконанні ним функції акомпаніатора-капельмейстера.

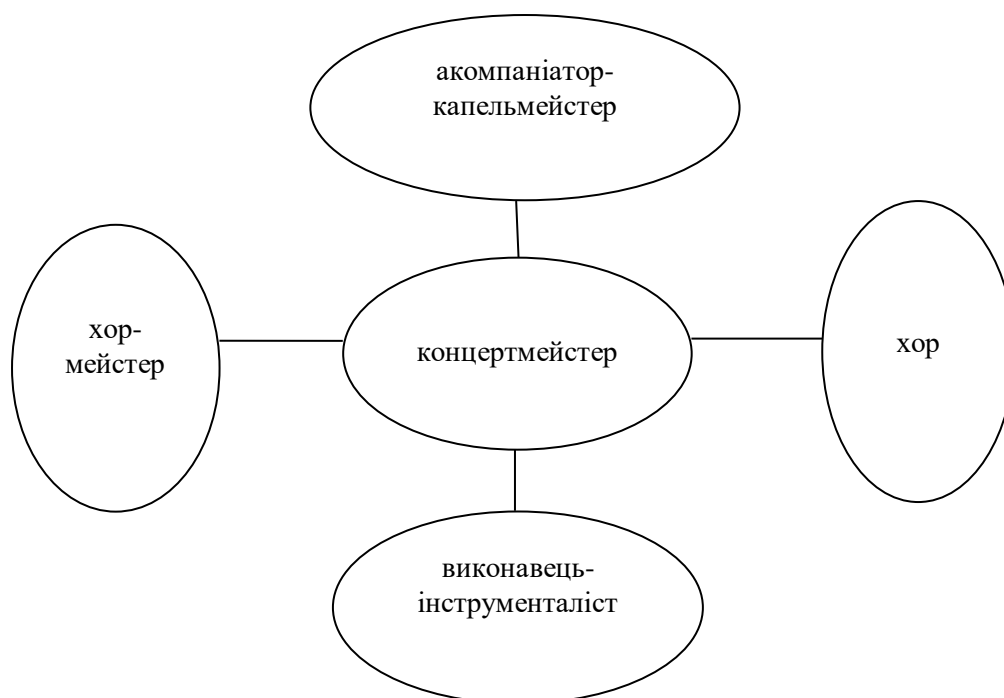


Схема 1. Структура взаємодії концертмейстера з хоровим колективом

На схемі 1 зображена структура взаємодії концертмейстера з хоровим колективом, у якій враховується ансамблева специфіка діяльності інструменталіста.

Ансамблева функція виконавця-інструменталіста в музичному колективі, в контексті акомпанування хору, дозволяє концертмейстеру зберегти свою музичну «роль» у списку головних дійових осіб, проявити особисте ставлення до власної, відмінної від хорової, партії, впровадити її в загальне звучання ансамблю.

У даному виді творчої взаємодії ансамблева функція концертмейстера

пов'язана зі специфічним музичним текстом, який інструменталіст «вибудовує» в процесі ансамблевої взаємодії з хормейстером, хористами і хоровим звучанням. Звідси виникає темброва специфікація музичного слуху концертмейстера через доповнення вокально-хоровим.

Концертмейстер вступає у взаємодію з багатоголосними складовими хорових партитур, тим самим долучається до синкретичних витоків музичного мистецтва і до символів колективної самосвідомості.

Одночасно, відносна самостійність акомпанементу дозволяє концертмейстерові успішно виконувати концертну функцію акомпаніатора-капельмейстера. Слід зауважити, що ця функція акомпаніатора ґрунтується на практиці виконання генерал-баса.

Сьогодні, коли диригентська техніка набула досконалості і сконцентрувалася в одному обличчі, концертмейстер хорового колективу є вже не стільки попередником, скільки помічником диригента. Приміряючи на себе роль капельмейстера, він допомагає солістам і хоровим групам у розучуванні нових партій. Будучи творчим одnodумцем хормейстера-диригента в художньому процесі інтерпретації, концертмейстер коригує виконання хористів із точки зору чистоти інтонації, ступеня яскравості звучання, тембру, характеру артикуляції тощо.

У процесі вивчення партій з окремою хоровою групою концертмейстер повинен пам'ятати, що інтонаційні неточності в хористів виникають у результаті недосконалої вокалізації, пов'язаної з похибками в голосоведенні, форсуванням голосу, відкритим або перекритим звуком, «строкатими» голосними, звуженими «є» та «і», безпорним звучанням, сишим або жорстким тремором, неточним попаданням на звук (під'їзди) тощо.

Концертмейстерові хору слід не тільки встановити першопричини вокальних, артикуляційних та інших труднощів хористів, а й знайти певні музично-виконавські прийоми, необхідні для їх усунення.

Акомпаніатор покликаний не просто формально надавати допомогу солістам або хоровим групам у вивченні мелодичної лінії та тексту, а й сприяти збагаченню

виконання особливою художньою виразністю, що реалізує диригентську інтерпретацію музичного твору.

Природне співпереживання, як показник високого виконавського професіоналізму виконавців, виникає в результаті довгострокових творчих контактів партнерів (концертмейстера-інструменталіста, диригента-хормейстера і хористів), їх абсолютного взаєморозуміння.

Найчастіше у своїй повсякденній практичній діяльності концертмейстер звертається до декількох видів нотного тексту, написаних для хору і фортепіано, для хору *a capella* та для хору з оркестром (у фортепіанному перекладі), кожний із яких вимагає від концертмейстера диференційного підходу. Для його здійснення необхідний, перш за все, загальний виконавський план, в основі якого знаходиться ретельне вивчення хорової партитури, в тому числі, з позицій виконання концертмейстером ансамблевих функцій.

Виконавський план концертмейстера передбачає широкий погляд (із урахуванням особистих художніх принципів) не тільки на музичний текст, а і на диригентську інтенцію – від передбачення творчих намірів хормейстера й до осягнення ідейної концепції.

Працюючи з нотним текстом, концертмейстер, як будь-який музикант, обробляє художньо-сенсорну інформацію на трьох масштабно-часових рівнях музичного сприйняття – фонічному, синтаксичному і композиційному.

Фактурно-фонічний рівень музичного сприйняття активізується в процесі читання хорової партитури з листа і є напрацюванням навичок розкодування і перекодування візуального сигналу в аудіальний (на вході) і кінестетичний (на виході).

Синтаксичний рівень пов'язаний із структуруванням музичних відчуттів концертмейстера на більш високому рівні в процесі осягнення музичного синтаксиса у зв'язку із сприйняттям ладогармонічних функцій, розвитком музичної пам'яті, відчуття форми тощо.

Найвищий рівень музичного сприйняття актуалізується в процесі вдосконалення творчої роботи акомпаніатора щодо вивчення композиційних

особливостей розвитку музичного матеріалу, що здійснюється за допомогою основних сенсорних систем людини – візуальної, аудіальної та кінестетичної.

У концертмейстерській практиці, в процесі формування виконавського плану різних нотних текстів, означені рівні музичного сприйняття присутні в синтетичній єдності.

Детальний концертмейстерський сценарій відкриває основний, найповніший тип творчої взаємодії акомпаніатора з хоровим колективом. У ході його реалізації починають взаємодіяти обидві ансамблеві функції концертмейстера – виконавця-інструменталіста й акомпаніатора-капельмейстера.

Відбувається осмислення диригентської мануальної жестикуляції, як важливої складової музично-художнього тексту. Стають очевидними сенсорні специфікації концертмейстера, зокрема, його темброво-хоровий та оркестровий слух, а також зорові рецепції.

Координуючи свої творчі дії, концертмейстер здійснює мовний переклад із мови жесту на мову інструментального звучання всю диригентську експресію. Так званий «ненотний текст» не обмежується ланками «візуальне – аудіальне – кінестетичне». Він містить глибинний рівень, пов'язаний із відображенням змісту диригентської особистості, поєднанням відчуття я-концертмейстер з відчуттям я-диригент.

Найбільш очевидний тип творчої взаємодії концертмейстера з хоровим колективом віддзеркалюється в процесі інтерпретації нотного тексту твору, написаного для хору і фортепіано. Піаніст виконує тут яскраво виражену функцію виконавця-інструменталіста. Його слух природним чином узгоджується з власними уявленнями про особливості хорового звучання.

Дещо ускладнена конструкція ансамблевої взаємодії виконавців спостерігається в ході звернення до творів для хору й оркестру в клавірному перекладенні. Вона передбачає символічне творче самовираження музикантів у ланцюгу: «хорові групи – концертмейстер – хор/оркестр (за допомогою використання багатих тембрових можливостей фортепіано)».

Зовсім інший тип творчої взаємодії концертмейстера з хоровим колективом

реалізується в процесі виконання творів для хору *a capella*, де відсутня партія музичного інструменту, але передбачається участь акомпаніатора, слух якого ідентифікується зі слухом хористів. Тут провідною для концертмейстера (найчастіше – піаніста) стає функція акомпаніатора-капельмейстера.

Безумовно, що творча робота концертмейстера з хором полягає у встановленні взаємодії між акомпаніаторським, диригентським і вокально-хоровим апаратом. Для цього необхідне попереднє оволодіння спеціальними співочими навичками, зокрема, звукоутворення, звуковедення, дикції, дихання тощо.

Узагалі, сутність тієї чи іншої музично-виконавської діяльності характеризується певною універсальністю. Природа цього явища, головним чином, проявляється у феномені дихання. Саме в диханні – співочому, інструментальному або диригентському, фокусуються основні музично-виконавські елементи, такі як-от: темпоритм, агогіка, фразування, артикуляція, туше, тембральне й емоційне забарвлення.

Виконавське дихання, підпорядковане законам звукоутворення і фразування, пов'язане не тільки із вдихом, але і з видихом. Дотик до клавіатури, ведення смичка, видих під час гри на духових інструментах – все це, як і співоче дихання, є фізичною, руховою, в деяких випадках зримою і завжди м'язово відчутною дією, котра пов'язана з певними музично-слуховими уявленнями.

Можна стверджувати, що звукорух диригентської руки – це специфічним чином організований і «зафарбований» вдих і видих. Наповнена смисловою інтенцією, «дихаюча диригентська жестикуляція» передає пульсуючу в часі енергію. Її відчуття безпосередньо пов'язується з м'язовим відчуттям і за допомогою нього усвідомлюється слухом. Між рукою диригента, співочим та інструментальним диханням встановлюється органічний тристоронній зв'язок.

Диригентські відчуття пульсуючої енергії генеруються з голосового апарату (дихання, артикуляції, резонації) і перетворюються в потік енергії, спрямований на співучасників творчого процесу. У свою чергу, концертмейстер може залучатися до управління енергетичним потоком шляхом «розподілу обов'язків» у

партитурі, що звучить, між хоровим та інструментальним голосами.

Часто концертмейстер проводить роботу з хоровим колективом самостійно, без диригента-хормейстера. Звідси, він повинен уміти визначати наскільки добре хористи знають музичний матеріал, знати можливості розвитку їх слухових і вокальних даних, творчого мислення та уяви.

Під час виконання хорового твору на музичному інструменті концертмейстеру слід стежити за текстом твору, виявляти смислові цезури (коли словесні фрази в тексті виокремлюються комою) і цезури для взяття дихання. Один невірний помах головою може призвести до помилки хористів, тому рухи концертмейстера повинні бути строгими, вивіреними і яскравими, зрозумілими для хористів.

Перед виходом до хору, як правило, концертмейстер знайомиться з твором заздалегідь. Для попереднього ознайомлення з хоровим твором доречно спочатку зіграти вокальні партії у сумісному вигляді на інструменті (фортепіано), а також ознайомитися з кожною партією окремо шляхом інтонування її голосом зі словами (при цьому слід врахувати, що тенорова партія виконується на октаву нижче), потім слід приєднати до ансамблевих голосів гармонічну основу частково або повністю (в залежності від наявності акордових звуків у хорових партіях).

Очевидно, що виконати буквально всі звуки такої поєднаної партитури неможливо. Для того, щоб мати уявлення про цілісне звучання всього твору, необхідний робочий варіанту аранжування. Слід вивчити основні особливості запису хорової партитури, які можуть стосуватися тієї чи іншої кількості рядків, угруповання нот, фразувальних ліг тощо. В тому випадку, коли відсутня можливість цілісного охоплення нотного тексту, навіть якщо здійснено правильний підбір апікатури, необхідним є його спрощення. В першу чергу можна «вилучати» витримані, так би мовити «фонові», звуки в одній із партій, для того, щоб прозвучали більш важливі в даний момент голоси.

У процесі виконання хорової партитури від концертмейстера вимагається співати подумки текст, уявляючи тембральне забарвлення хорових голосів і всі нюанси інтерпретації. Досить ефективним засобом, що дозволяє наблизити

звукову, зокрема фортепіанну, палітру до палітри хору – правильна педалізація.

Часта безперервна зміна динаміки і темпу зумовлені літературним текстом твору для хору. Концертмейстер зобов'язаний брати до уваги, що те чи інше слово може мати єдиний наголос, як і просте речення. Інші наголоси в смислових групах слів зазвичай йому підпорядковуються.

Крім цього, можливості динамічного розвитку хорового виконання тісно пов'язані з теситурою, яка використовується у творі. У високій теситурі співочий голос звучить більш напружено і з більшою силою, тоді як у низькій – відрізняється значно меншою звучністю.

Слід наголосити на значущості досягнення звукового балансу між музичним інструментом і хором, солістом, окремими хоровими партіями. Концертмейстерові, котрий працює з хором, слід враховувати, що кожний хоровий колектив володіє можливостями більшими, ніж можливості співака щодо динаміки і щодо гармонічної насиченості. Тому концертмейстерське виконання повинне бути більш рельєфним й емоційним. У роботі з хоровим масивом важливо знаходити оптимальний звуковий баланс.

Таким чином, успішна професійна діяльність концертмейстера хорового колективу зумовлюється наявністю цілої сукупності його спеціалізацій – музикант-інструменталіст, акомпаніатор, ансамбліст, фахівець у галузі інструментування, котрий знає специфіку хорового образу.

Запитання для перевірки знань:

1. Назвіть основні принципи грамотного акомпанування вокалістам.
2. Яким чином концертмейстером враховуються особливості співацького дихання під час акомпанування.
3. Охарактеризуйте структуру взаємодії концертмейстера з хоровим колективом.
4. Який ефективний засіб музичної виразності дозволяє наблизити звукову палітру фортепіано до палітри хору?
5. Які функції виконує концертмейстер під час роботи з хоровим колективом?
6. У чому особливості ансамблевої взаємодії з вокалістами і з хоровими

колективами?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Розучити два акомпанементи хорових творів.
2. Розучити і виконати на музичному інструменті хорову партитуру.

4. Аранжування музичного твору

Аранжування (*фр. Arrangement* – порядок, улаштування): Перекладання, пристосування музичного твору, написаного для певного інструмента (голосу, співака чи ансамблю), для виконання його в іншому складі інструментів (голосів).

Аранжування музичного твору є важливою навичкою, яка дозволяє адаптувати музику для сольного виконання або для супроводу інших виконавців. Фіксація аранжування в нотному тексті є необхідним етапом для збереження і передачі музичних ідей.

Аранжування є необхідною складовою будь-якого музичного виконання. Це процес, що додає особливий колорит і виразність в музичний матеріал, роблячи його більш цікавим для слухачів. Використання різних інструментів, оркестровки та аранжейовки додає нові виміри до оригінальних музичних творів.

Аранжування може відбуватися в будь-якому музичному жанрі – від популярної музики до класичної, від джазу до року. Аранжувальники можуть працювати над виконанням власних композицій або над аранжуванням вже існуючих пісень, змінюючи їх стиль, атмосферу або доналаштовуючи їх під конкретний виконавський ансамбль.

Етапи аранжування творів

1. Вибір твору і аналіз. Перший крок в процесі аранжування – вибір твору, над яким ви плануєте працювати. Потім слід провести аналіз – визначити основні характеристики, стиль і настрої композиції, розібратися у структурі і гармонії.

2. Розробка аранжування. Наступним етапом є створення самого аранжування. Тут аранжувальник має враховувати різні аспекти – вибір інструментів, оркестровки, гармонію, ритміку, аранжування голосу і т.д. Важливо

зберегти основний настрій та ідею твору, тоді як добавляєте своє власне музичне бачення.

3. Розробка партитур. Після створення аранжування, слід розробити партитури для всіх інструментів або голосів. Це дозволить музикантам легко розібратися в композиції та правильно виконати її.

Основи аранжування на фортепіано

Аналіз оригінального твору:

- розбір структури твору: мелодія, гармонія, ритм, форма.
- визначення ключових музичних тем та їх розвиток.
- вибір елементів для збереження (вибір основних музичних елементів, які необхідно зберегти при аранжуванні, визначення тих частин, які можна адаптувати для зручності виконання на фортепіано);
- Розуміння стилю (аналіз стилістичних особливостей твору (бароко, класика, романтизм, джаз, поп тощо); вибір відповідних виконавських прийомів та технік виконання);
- гармонізація мелодії (використання гармоній, які підкреслюють мелодію та створюють виразний акомпанемент, використання акордів, арпеджіо та басових ліній для створення гармонічного супроводу);
- розподіл партій (розподіл мелодії та акомпанементу між правою та лівою руками, використання різних фактур (гомофонія, поліфонія) для створення аранжування);
- ритмічні варіації (використання різних ритмічних малюнків, застосування синкоп, триольних фігур та інших ритмічних елементів);
- фактура (використання різних фактур (акордові, арпеджовані, контрапунктні) для створення різноманітності, зміна фактури протягом твору для створення контрасту).

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Аранжування простих мелодій (творення аранжувань для простих мелодій з використанням базових гармонічних схем).

2. Написання варіацій на відому тему з використанням різних стилістичних прийомів.

3. Експерименти з гармонізацією та текстурою варіацій.

5. Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації

Виконавцю під час імпровізування перше, що слід осмислювати – це тональність, лад і гармонія, які складають основу імпровізації. Тональний і гармонічний план – це мовби «шлях», по якому дозволено пересуватися музиканту-імпровізатору. За його межами – фальш, а в його рамках – сенс.

На першому етапі формування музично-імпровізаційних умінь виконавці найчастіше звертаються до однотональної імпровізації, що зумовлює обмеження щодо виходу за рамки обраної тональності. Вибір однієї тональності без можливості далеких модуляцій і відхилень – серйозне обмеження ініціативи виконавця, і, навіть, може з'явитися хибна думка про те, що це обмеження є надмірним і складним, так як заважає «винаходу» чогось небанального. Проте пройти через етап освоєння однотональної імпровізації необхідно – хоча б для того, щоб випробувати власну винахідливість у таких жорстких умовах.

З курсу елементарної теорії музики відомо, що тональність задається комплексом тоніка – субдомінанта – домінанта (Т – S – D або I – IV – V); саме наявність цього комплексу задає ієрархію всім гармонічним структурам, що будуються на інших ступенях, іншими словами – створює функціональні відносини. Ці структури – тризвуки і септакорди – групуються навколо тоніки, субдомінанти і домінанти, утворюючи відповідно тонічну, субдомінантову і домінантову групи.

До тонічної групи відносяться акорди I, VI і III ступенів, до субдомінантової – акорди IV, II і VI ступенів, до домінантової – V, VII і III ступенів у мажорі. Ці три групи акордів мають різний ступінь стійкості: найстійкіші акорди належать до тонічної групи, акорди субдомінантової групи менш стійкі, домінантової – гранично нестійкі і вимагають переходу до тоніки.

Вся сутність тональної музики виражається в пануванні фундаментального

гармонічного обороту T – S – D – T, що є наочним прикладом реалізації опозиційної пари «напруга – розслаблення»: гармонія в тональній музиці рухається від стійкого стану до нестійкого, створюючи ефект напруги з наступним розслабленням, тобто переходом нестійких гармоній у тоніку, що є абсолютною аксіомою.

Оборот T – S – D – T є, таким чином, не тільки гармонічним, але – в широкому сенсі своєрідним формотворчим шаблоном, який і реалізується в однотональній імпровізації. Причому оборот T – S – D – T і його версії – T – S – T (плагальний оборот), T – D – T (автентичний оборот), T – S – D (неповна каденція) проявляють себе на всіх рівнях форми. Це твердження стосується не тільки однотональної, але і взагалі будь-якої тональної імпровізації.

Імпровізація за детально прописаною гармонічною структурою характерна, в першу чергу, для джазу, де на гармонічний остов теми накладається мелодична імпровізаційна лінія. Однак схожий принцип свого часу використовувався і в академічній музиці – мова йде перш за все, про традиції імпровізування епохи бароко.

Сам по собі припис слідувати тій чи іншій гармонічній послідовності є черговим жорстким обмеженням ініціативи імпровізатора; такого роду обмеження вельми доцільно використовувати для освоєння дуже важливої складової будь-якої імпровізації – фактури.

Для освоєння імпровізації із заданою гармонією доцільним є виростання методу імпровізованих варіацій, який передбачає варіювання вихідного тематичного матеріалу на основі гармонічної структури теми.

У якості теми може бути обраний будь-який відомий виконавцю музичний матеріал, або тема може бути створена заздалегідь. Потім із вихідним матеріалом проводяться зміни різного роду (зміна фактури, темпу, ритмічних складових тощо), залишаючи незмінною тільки гармонію.

Для практичного роз'яснення вищезначеного візьмемо в якості теми перші дванадцять тактів Легкої сонати до-мажор В. А. Моцарта (К. 545).

Гармонія цього фрагменту така:

| C | G C | F C | G C | F | C | Dm G | G | Dm | Dm D | G C G C | G |

Для більш повного освоєння цієї сітки слід спочатку виконувати партію лівої руки різними фактурними прийомами.

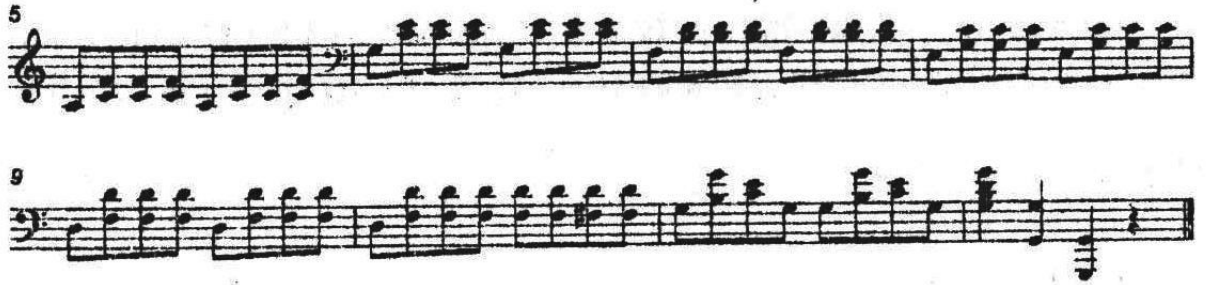
Приклад 1

The musical score for 'Приклад 1' consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro' and 'dolce'. The subsequent systems are numbered 5, 8, and 10. The score is written for piano and features a variety of textures and techniques, including arpeggiated chords, sixteenth-note patterns, and sustained chords.

Всі варіанти фактури лівої руки вимагають, вочевидь, і проведення відповідної за характером лінії в правій руці. Зокрема, так може виглядати варіація з використанням першого варіанта акомпанементу (див. *Приклад 2*):

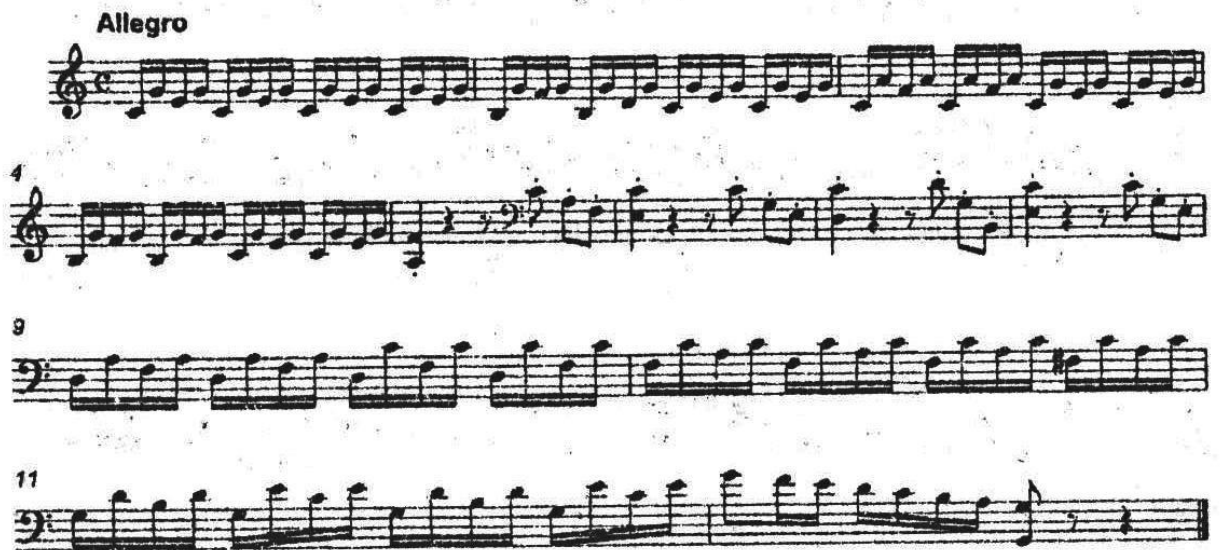
Приклад 2

The musical score for 'Приклад 2' consists of a single system of piano accompaniment marked 'Allegro'. The score is written for piano and features a variety of textures and techniques, including arpeggiated chords, sixteenth-note patterns, and sustained chords.



Таку ж мелодичну лінію з певним успіхом можна поєднати і з варіантом фактури партії лівої руки (див. *Приклад 3*):

Приклад 3



Дещо інше вимагає фактура в нижче наведеному прикладі (див. *Приклад 4*) через темп *Adagio* замість моцартівського *Allegro*. З'являється більш «пасторальна» мелодія.

Приклад 4



Нижченаведені приклади (див. *Приклади 5, 6, 7*) зберігають відголоски теми сонати.

Приклад 5

Allegro

mf

5

9

cresc.

f

This musical score for Example 5 consists of three systems of piano music. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro' and 'mf'. The second system (measures 5-8) continues the piece. The third system (measures 9-12) includes dynamic markings 'cresc.' and 'f'. The notation features a treble and bass clef with a common time signature, showing a mix of eighth and sixteenth notes.

Приклад 6

Allegro

mf

4

7

This musical score for Example 6 consists of three systems of piano music. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro' and 'mf'. The second system (measures 5-6) continues the piece. The third system (measures 7-9) concludes the excerpt. The notation features a treble and bass clef with a common time signature, showing a mix of eighth and sixteenth notes.

Adagio

mp

3

4

7

10

6

Detailed description: This musical score is for an Adagio piece. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. There are several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) throughout the piece. Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final measure marked with a '6'.

Allegro (♩=140)

f

mf

cresc.

mf

3

7

11

16

20

Detailed description: This musical score is for an Allegro piece with a tempo of quarter note = 140. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic. The music is characterized by a rhythmic eighth-note accompaniment in the bass and a more active treble line. There are several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). Measure numbers 7, 11, 16, and 20 are marked at the start of their systems. Dynamics include mezzo-forte (mf) and crescendo (cresc.). The piece ends with a final measure marked with a '3'.

Слід звернути уваги на те, що можливі і більш радикальні зміни. В цьому випадку від початкової теми залишається лише гармонічний остов і більш нічого – як, наприклад, у нижче означеному «менуєті» (див. *Приклад 8*). Або в такій інвенції-етюді, де фактура більш однорідна і менш мозаїчна, ніж у попередньому прикладі (див. *Приклад 9*):

Приклад 9

Суть імпровізаційних варіацій зводиться до імпровізації на періодично повторювальну гармонію теми; при цьому кожна варіація будується на основі властивого виключно їй фактурного прийому, відмінного від фактури інших варіацій. Під час освоєння цієї техніки спочатку рекомендується виписувати гармонічну сітку теми і послідовність фактурних прийомів, можливо – із вказівками параметрів, які підлягатимуть змінам в кожному конкретному випадку (темп, розмір, регістр тощо).

На відміну від попередньої техніки, імпровізація за тональним планом, по-

перше, не передбачає точного слідування за запропонованою гармонією, а по-друге, набагато вільніша в плані форми. В цій свободі полягає, з одного боку, певна перевага в порівнянні з імпровізаційними варіаціями – в тому плані, що прояв фантазії тут менш обмежений; з іншого боку, правило слідування тональному плану зводить всюдозволеність нанівець, й імпровізатору слід контролювати хід своїх виконавських дій. До того ж необхідність переходу від однієї тональності до іншої вимагає від виконавця сформованості навичок щодо будови модуляцій – ще одна складність, із якою може зіткнутися початківець-імпровізатор.

Припустимо, для імпровізації пропонується такий тональний план:

$C \rightarrow F \# m \rightarrow E\flat \rightarrow C$

Як бачимо, тональний план виглядає набагато більш лаконічним, ніж реконструкція гармонічної сітки теми для варіацій. Однак це, безумовно, не означає, що імпровізація на основі тонального плану буде більш стислою, ніж імпровізаційна варіація на тему. Швидше, навпаки – адже в тональному плані не враховуються подробиці, і ці «білі плями» імпровізатор заповнює самостійно. Літерні позначки в означеній вище послідовності гармоній – це тональні центри, яких слід дотримуватися і закріплюватися на них; поняття «закріплюватися» означає, що на кожному тональному центрі, вказаному в послідовності, слід будувати тональні відношення на основі комплексу T – S – D – T.

Отже, спочатку слід провести експозицію в тональності до-мажор, як диктує тональний план (див. Приклад 10):

Приклад 10



Потім створюється модуляція $C \rightarrow F \# m$ і відбувається «закріплення» в тональності фа-дієз-мінор (див. Приклад 11):

Приклад 11

The musical score for Example 11 is in 3/4 time and marked 'Moderato'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. The second system continues this texture, with a *cresc.* marking appearing in the bass line towards the end of the system.

Після цього – чергова модуляція $F \# m \rightarrow E \flat$ і закріплення в тональності ми-бемоль-мажор. Цілком логічно до цього моменту змінити фактуру, будуючи таким чином, контрастну середину (див. Приклад 12):

Приклад 12

The musical score for Example 12 is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system begins with a dynamic marking of *p*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. The second system continues this texture, with a *cresc.* marking appearing in the bass line towards the end of the system. The third system continues this texture, with a *cresc.* marking appearing in the bass line towards the end of the system. The fourth system continues this texture, with a *f* dynamic marking appearing in the bass line towards the end of the system.

Насамкінець, перехід ЕЬ → С і реприза; таким чином, імпровізація створена у тричасній репризній формі з кульмінацією в мі-бемоль-мажорі (див. *Приклад 13*).

Запропонована в якості прикладу послідовність дій нагадує композиторську творчість; однак слід наголосити на тому, що все це повинне бути зімпровізованим. Тим не менш на початковому етапі знайомства з цією технікою слід підготовлювати певні структури, зокрема – модуляції, які на перших порах можуть викликати найбільші утруднення.

Приклад 13

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato". It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (*f*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, illustrating the modulation and improvisation techniques discussed in the text.

Запитання для перевірки знань

1. Яким гармонічним комплексом задається тональність музичного твору?
2. Які акорди відносяться до тонічної, субдомінантової, а які до домінантової групи?

3. Що таке плагіальний оборот, автентичний оборот і неповна каденція?
4. Що є форматворчим шаблоном в імпровізаційному творі?
5. У чому суть методу імпровізаційних варіацій?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Змодулювати із тональності до-мажор у соль-мажор (на будь-якому музичному матеріалі). Визначити, в чому різниця між двома звукорядами. Крім різниці у звуковисотному положенні тоніки, в гамі соль-мажора є присутнім тон фа-дієз, відповідно, який є відсутнім у до-мажорному звукоряді.

2. Організувати лінію басового голосу таким чином, щоб у ній був присутнім цей звук:



Методичні поради:

У мелодичних пасажах у партії правої руки введіть той же тон. Поступово «переводьте» звукоряд до-мажор в нову тональність з основним тоном соль, закріпіть отриманий результат.

Перш ніж продумати тональний план майбутньої імпровізації, подумки слід уявити, які із фрагментів композиції потребують модуляційних переходів.

Пропонуємо один із можливих варіантів. Рухайтесь від до-мажора до ля-мінора через проміжні тональності соль-мажор і ре-мажор. Те, наскільки швидко буде відбуватися модуляційний перехід, буде залежить від того ритмічного варіанта модуляції, яку Ви приймете за основу.

Для певних модуляцій (наприклад, у далекі тональності) може знадобитися довгий перехід через ряд споріднених тональностей.

6. Створення мелодії

Мелодія – це одноголосно виражена музична думка та її розвиток. Вона є найголовнішою стороною музики, значення інших компонентів – контрапункту, інструментування, гармонії – доповнювати, завершити мелодичну думку. Мелодія може існувати в одноголоссі, в поєднанні з мелодіями в інших голосах (поліфонія) або з гомофонно-гармонічним супроводом (гомофонія).

Чільне місце мелодії серед інших виразних засобів музики пояснюється тим, що в мелодії об'єднується ряд таких компонентів музики, як-от: ладогармонічні явища (гармонія, лад, тональність, інтервал); метр і ритм; музичний синтаксис (структурне членування мелодії на мотиви, фрази); жанрові ознаки. Сюди ж відносяться і динамічні нюанси, темп, агогіка, виконавські відтінки, штрихи, темброве забарвлення й темброва динаміка, особливості фактурного викладення.

Найбільш специфічний компонент мелодії – звуковисотна лінія, де особливого значення набуває мелодичний інтервал – його величина і напрямок, котрі проявляються в конкретних ладо-ритмічних умовах, наприклад, активна затактова кварта (з домінанти на тоніку), що знаменує заклик, спрямованість (Л. Бетховен, Перша соната), або емоційно виразна секста, поширена в жанрі романсу. Інтервал секунда є основою плавного поступового руху по ступенях ладу, що створює найкращі умови для прояву мелосу (*грец. melos* – пісня), мелодичного початку, співучості.

Мелодій, побудованих цілком на поступовому русі, мало. Найчастіше такий рух поєднується зі стрибками, можливі й різні поєднання стрибків. Найбільш природним є мелодичний рух, у ході якого стрибок в одному напрямку заповнюється рухом у зворотному напрямку. У таких мелодіях утворюється гнучка пластична хвилеподібна лінія (Ф. Шопен, Ноктюрн ор. 9, № 2).

Широкі інтервали в мелодії характеризуються особливою інтонаційною виразністю. Вони насичують мелодію диханням, співучістю. Послідовність кількох стрибків в одному напрямку посилює широту розспіву. Прийом цей зустрічається найчастіше в інструментальних мелодіях. Вокальні мелодії, насичені широкими стрибками, звучать особливо напружено тощо.

Скачки зазвичай є засобом індивідуалізації мелодії, надають їй характерне, своєрідне забарвлення. Широкі стрибки властиві мелодіям декламаційного складу (Е. Гріг, «Ерос»). Багато мелодій поліфонічного стилю побудовані на принципі зіставлення особливого інтонаційного обороту, представленого у вигляді стрибка, і більш нейтрального по виразності (Й. С. Бах, Фуга f-moll. ДТК, т. 2).

Отже, мелодія створюється зі взаємодії ритмічно організованих звуковисотних послідовностей, а основу мелодії складає мелодичний рух. Існує чотири основні види різних напрямків руху мелодії: 1) висхідний; 2) спадний; 3) хвилеподібний; 4) горизонтальний.

Висхідний рух, як правило, пов'язаний із посиленням звучності, створює враження емоційного підйому. Спадний – з ослабленням звучності, з емоційним спадом. Хвилеподібний рух заснований на послідовному чергуванні висхідного і спадних напрямків. Кожний вид руху може бути поступовим, із стрибками, змішаним. Горизонтальний рух пов'язаний із повторювальним, періодичним звучанням.

Підйоми і спади зазвичай підпорядковані одній вершині – кульмінації. Кульмінація – це один із найвищих звуків мелодії, причому ритмічно підкреслений. Після кульмінації слідує спад напруженості і завершення мелодії. Кульмінація розташована найчастіше в третій фразі, ближче до завершення. Нерідко мелодія починається з найвищого звуку і розвивається в низхідному напрямку. Цей високий початковий звук отримав в музикознавстві назву «вершина-джерело».

Таким чином, звуковисотна або мелодична лінія (мелодичний малюнок) – це сукупність музичних висхідних або низхідних інтервалів, підйомів і спадів мелодичних хвиль. Співвідношення висхідного і низхідного руху може бути різноманітним за амплітудою розмаху мелодичної хвилі, за частотою змін складу напрямків. Більшість мелодій хвилеподібного характеру, хоча не в кожній з них мелодична хвиля проявляється досить яскраво.

Мелодія завжди є завершеною будовою, що має свою внутрішню структуру і логіку інтонаційного розвитку основних зерен-мотивів. Основний мотив або

мотиви розташовуються на самому початку побудови. Інтонаційне зерно або мотив – це найменша частинка, котра складається з одного або кількох звуків різної висоти, ладового тяжіння, метричної сили. Існує чотири види мотивів: 1) ямб; 2) хорей; 3) амфібрахій; 4) неповний мотив.

Ямб і хорей – це двохчасткові мотиви. Так, ямб складається зі слабкої і сильної часток, де затакт – предікт та сильна частка – ікт (Л. Бетховен, Симфонія № 5, тема «долі»).

Хорей складається із сильної і слабкої часток – ікт та постікт (Л. Бетховен, 5-а симфонія, 1 ч., побічна партія).

Амфібрахій – це тричастковий мотив – слабка, сильна і слабка частки (предікт – ікт – постікт).

Неповний мотив складається з одного відносно тривалого звуку. Цей вид мотиву є вступом, зав'язкою для цілої тематичної побудови, основний зміст якої викладається в наступних за ним мотивах.

За своєю величиною мотиви в більшості випадків збігаються з тактовим членуванням, але зрідка виходять за межі одного такту, займаючи звукову площину більшу або меншу, ніж тактовий розмір (Ф. Шопен, Ноктюрн ор. 15, № 3).

Мотив, тривалість якого займає менше одного такту, називається субмотивом або поспівкою. Поспівки або ритмоінтонації формуються навколо будь-якої частки такту.

Кожен визначає мелодію виходячи зі свого ставлення до музики в цілому. Хтось розуміє під мелодією будь-яку одноголосну лінію (що вірно теоретично), хтось вважає мелодією щось яскраве (те, що запам'ятовується), а хтось – вокальну лінію.

Композитор повинен формувати стратегію роботи над мелодією, виходячи зі своїх пріоритетів, але безумовно важливою якістю є вміння створювати музику, котра запам'ятовується або, якщо їх так можна назвати, хітові мелодії (якщо говорити про неакадемічну музику).

Будь-яка добре написана мелодія містить у собі безліч взаємопов'язаних

елементів, кожний з яких визначає рівень її емоційності і простоти (або складності). Для створення легких образів немає потреби у використанні складних елементів, так само як і в процесі написання симфонії безглуздо використовувати прості мелодії.

Вивчення проблеми створення мелодії дає змогу дійти висновку щодо схожості форми музичного твору і мелодії. Гарна мелодія завжди ідеальна за формою. Тому першим важливим елементом слід уважати музичний синтаксис. Після нього, другою за важливістю, є музична інтонація.

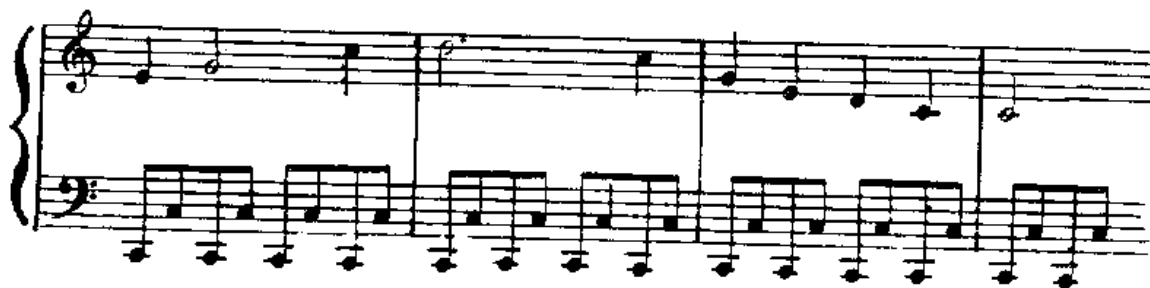
Можна сказати, що абстрактно мелодія існує вже за наявності тільки цих двох елементів. Однак повноцінною вона стає тільки під час належного метроритмічного оформлення. Одна і та ж сама інтонація, але в різних метричних умовах, здатна виражати протилежні образи.

Створювати мелодію – це означає вміти з одного зерна музичної інтонації створити необхідну музичну побудову. Часта помилка композиторів-початківців та імпровізаторів полягає в нагромадженні мелодій музичними інтонаціями. В результаті слухач не може зачепитися за жодну з них і втрачає суть у музичному матеріалі.

Якщо порівняти композиторів різних епох, то можна дійти парадоксального на перший погляд висновку – інтонації використовуються 200 років тому і сьогодні одні й ті ж самі. Цей факт говорить про те, що змінюються самі інтонації, а незмінними залишаються способи розробки і розвитку.

Важливу роль відіграє жанрова сутність мелодії. Такі елементи, як-от: маршевість, танцювальність, пісенність істотно впливають на стилістику й образну основу мелодії.

Отже, фундаментальні властивості мелодії ґрунтуються на безлічі взаємопов'язаних елементів. Однак якщо виходити з того, що мелодія – це в першу чергу рельєфна та індивідуальна лінія, то головними в ній будуть ритм і ладова основа. Для того, щоб перевірити це твердження досить зіграти будь-яку мелодію, змінюючи всі інші параметри, зокрема такі, як тембр, динаміка, регістри, інструментування, гармонія.



Часто гармонія використовується для створення додаткової напруги мелодичної лінії. Це досягається за рахунок нового виду співвідношень, які складають основу мелодії.

Показовим прийом під час створення мелодії є затримання. Ефект затримання ґрунтується на тому, що в неакордового звука виникає протиріччя щодо гармонічного комплексу і це створює додаткову напругу й тяжіння до акордового звуку (причому, акордовий звук не завжди є стійким).

Тяжіння, як правило, гостріше, ніж тяжіння нестійкого звуколада стосовно стійкого. Так, на вступному тоні, гармонізованому доміантовим тризвуком, можлива тривала зупинка мелодії, що завершує значний уривок, наприклад речення, причому наступне речення не обов'язково повинно починатися з тонічної прими, котра вирішує тяжіння вступного тону; затримання ж, як правило, «вимагає» негайного розрішення – в близький за часом момент.

У зв'язку з цим затримання є дуже поширеним прийомом із часів романтизму і використовується для вираження ліричних вдихів, пристрасних поривів тощо.

Протилежним типом є мелодії, побудовані на звуках акордів. Такі мелодії мають стійке і нейтральне звучання. Прикладом використання виключно акордових звуків є тема minor swing J.Reinhardt (Приклад 16)



Звичайно, в одній мелодії можуть поєднуватися два цих прийоми, як для співставлення так і для доповнення образу.

Слід звернути увагу ще на один прийом, що використовується під час створення мелодії, – прийом перегармонізації або гармонічного варіювання. Існує два типи використання означеного прийому:

- короткий мелодичний оборот повторюється одразу ж з іншою гармонією (в наступному *Прикладі 17* оборот із другого такту одразу ж перегармонізується):

Приклад 17

C VERSION
MED. SWING
N.C.
Fm7 Dm7 Dbm7 Cm7 F7 Bbm7
Eb7 Am7 Ab | I. Gbm7 C9 F F7/A Bb7 Bb7/C7
BOB RUSSELL & DUKE ELLINGTON

- вся мелодія отримує гармонізацію під час повторення (даний прийом зумовлює повне переосмислення мелодії).

Таким чином, можна констатувати, що вибір гармонії на стадії створення мелодії визначає її характер, динамізм, ступінь напруги і можливість для подальшого розвитку.

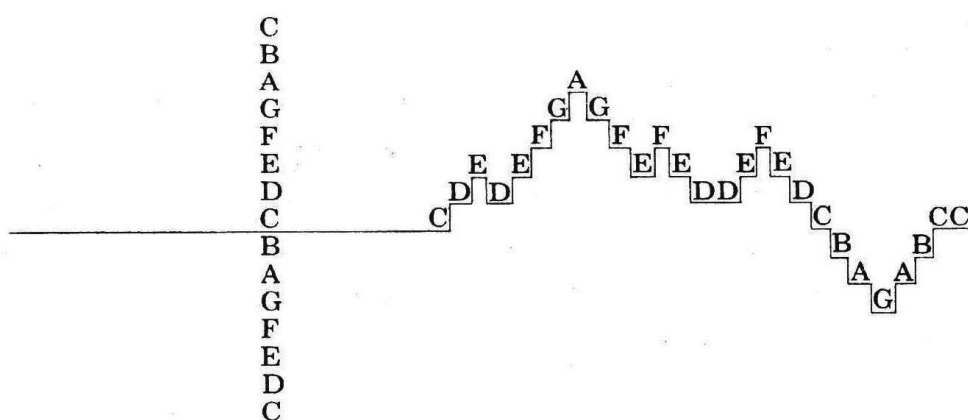
Запитання для перевірки знань:

1. Дайте визначення поняттям «мелодія», «мотив».
2. Що є найбільш специфічним компонентом мелодії?
3. Охарактеризуйте основні види мотивів.
4. Назвіть типи гармонічних мелодій.
5. Які існують основні види напрямку руху мелодії?
6. Охарактеризуйте прийом «затримання звуку».

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Обрати звук, найбільш природний для вашого діапазону (так званий «вихідний» тон). Заспівати його, допомагаючи собі диригуванням або ударами. Намагатися відчувати, як інші звуки, що виникають у процесі співу, повертаються до цього опорного тону. Аналізувати свої відчуття, спробувати створити найпростіший звукоритмічний малюнок.

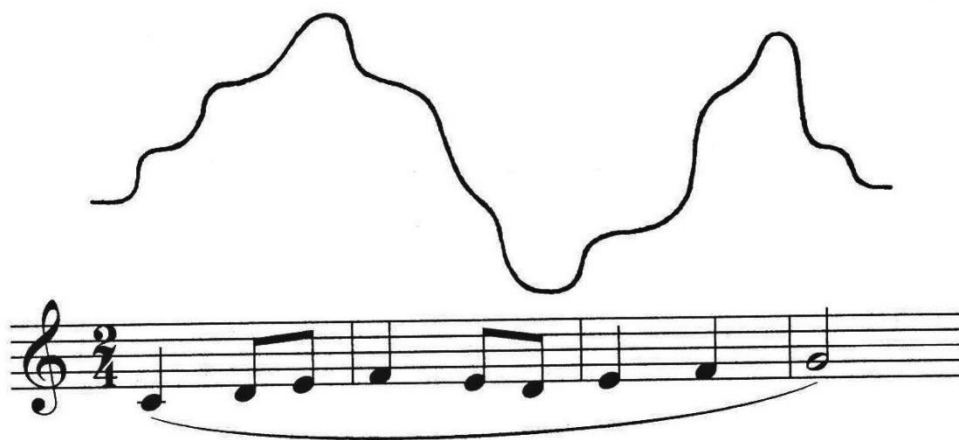
Заспівати гаму до-мажор (див. малюнок, наведений нижче). На діаграмі представлена гама в діапазоні дві октави (опорний тон С починає і завершає звукоряд).



2. Виконати завдання «Звуковисотні малюнки».

Пояснення:

Імпровізуйте на різні звуковисотні малюнки. Мелодія може рухатися то вгору, то вниз. Прагніть до простоти. Використовуйте восьмі і четвертні для більшої різноманітності.



Спробуйте завершити мелодію:

5. Виконати завдання «Луна».

Пояснення:

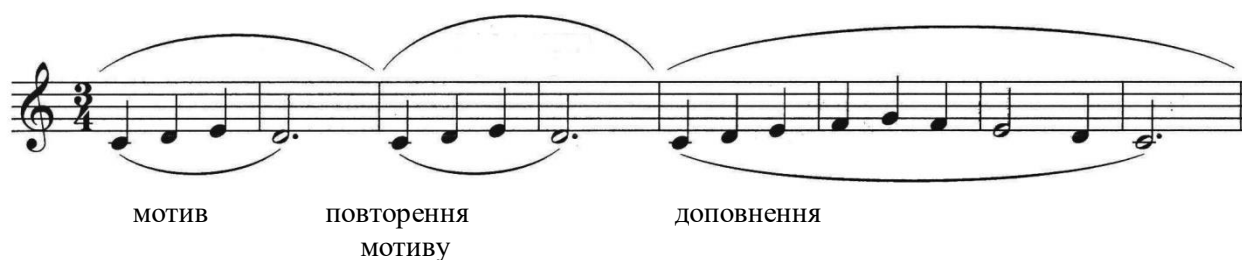
Ця вправа «дисциплінує» процес імпровізації. Спочатку голосно заспівуйте коротку фразу, потім повторіть її в пів голосу. Якщо вам простіше заспівати її зі словами, співайте фразу на «ла-ла-ла» або інші зручні склади. Яскравим прикладом, в основі якого знаходиться означений прийом, є п'єса «Схованка-тайник» з балету В. А. Моцарта «Дрібнички». Прийом контрастного повтору можна включати і в більш великі побудови. Спробуйте виконувати вправу таким чином – після тихого контрастного повторення фрази варіюйте мелодично і ритмічно, заспівуйте вище або нижче її реального звучання тощо.

6. Виконати завдання «Мотив і доповнення».

Пояснення:

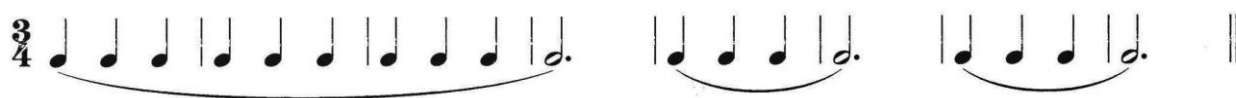
Для створення впорядкованої музичної думки рекомендується «конструювати» її відповідно до певних правил. Спробуйте скласти фразу з трьох елементів: мотиву, його повторення і доповнення, що врівноважує їх.

Заспівайте двотактовий мотив, повторіть його і доповніть другим чотиритактом:



- проплескайте ритмічний малюнок мелодії;
- проспівайте мелодію, плескаючи в долоні;
- програйте мелодію;
- програйте і проплескайте мелодію з іншими ритмами (див. наведені нижче ритмічні варіанти);
- переставте такти мелодії – спочатку заспівайте (зіграйте) чотиритактову фразу, потім – обидва коротких мотиви;

- імпровізуйте на запропоновану модель.



Не варто обмежувати свою творчу ініціативу і використовувати виключно двотактові мотиви – фрази можуть бути коротшими або довшими. Спробуйте створити тритактові мотиви. В запропонованому нижче прикладі кожна з фраз ритмічно доповнює попередню:



Закінчіть період, використовуючи подібні ритмічні моделі:



7. Виконати завдання: «Оспівування», «Повторення одного звуку», «Зворотний рух».

Пояснення:

«Оспівування». Оберіть вихідний звук (у запропонованому прикладі – звук до). Організуйте мелодичний рух навколо цього тону, потім зробіть широкий стрибок угору або вниз і завершіть фразу, рухаючись у протилежному напрямку.

Ф. Шопен. Ноктюрн



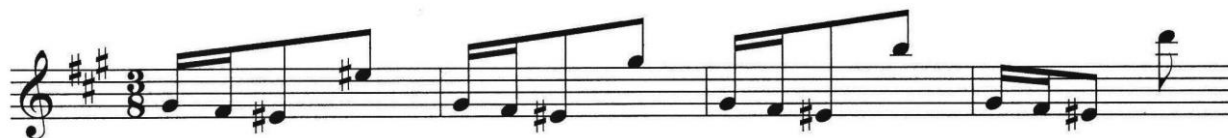
«Повторення одного звуку». Неодноразове повторення одного звуку передбачає урівноваження фрази (або будь-якої іншої побудови) широким стрибком:

Ф. Ліст. Мрії кохання



«Зворотний рух». Перш ніж зробити широкий стрибок, організуйте мелодичний рух у протилежному йому напрямку:

Ф. Мендельсон. Капрічіо



8. Виконати завдання «Затакт».

Пояснення:

Затакт ніколи не розпочинається з тоніки – це повинна буде нота, яка тяжіє до нього. Тоніка може припадати на сильну частку першого такту – як варіант обраного мелодичного розвитку.

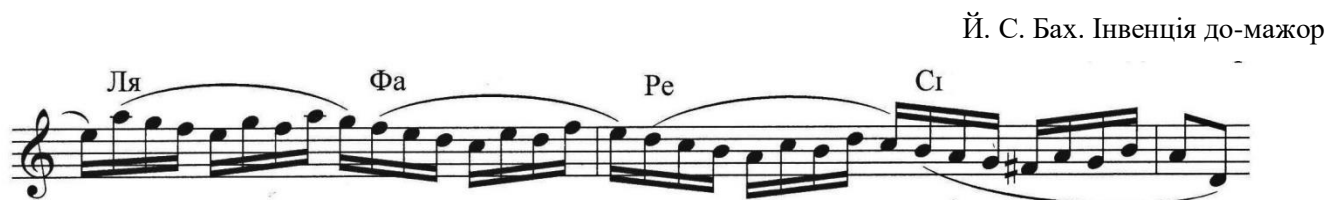


Створюйте мелодії в різних діапазонах. Наприклад, питання в високому регістрі (уявіть тембр флейти), а відповідь – у низькому (віолончель). Уявіть звучання скрипки за контрастом із фаготом, альт – з кларнетом. Такі реєстрові переходи не порушують безперервного мелодичного розвитку і, одночасно, розподіляють мелодію на два плани (прообраз подвійного контрапункту).

9. Виконати вправу «Секвенція».

Пояснення:

Проаналізуйте в наведеному нижче прикладі низхідну секвенцію, кожний наступний ланцюг якої звучить на малу терцію нижче за попередній:



Такі ж такти, рух басового голосу:



7. Структурні елементи музично-інструментальної імпровізації

Стильові фактори визначають всю музичну тканину імпровізації – починаючи від найменших структурних одиниць (поспівок, інтонацій) і закінчуючи формою всього імпровізаційного твору. Часто в імпровізації, де вплив стильового фактора відсутній або обмежений, всі ці складові спонтанно генеруються імпровізатором. Більш того – під час імпровізування виконавець часто створює імпровізацію згідно законам будови музичного матеріалу, властивим тій культурі, яка була їм сприйнята. Цей процес часто є несвідомим – мало хто з імпровізаторів жорстко контролює, яку послідовність яких елементів він буде виконувати в той чи інший момент. Однак, несподіваність створення імпровізаційної п'єси пов'язана з реалізацією в ній тих принципів розвитку музичної тканини, які ввібрані імпровізатором у процесі становлення його як особистості і як фахівця.

Слід звернути увагу на той факт, що практично вся світова музика ґрунтується на ефекті напруги – розслаблення. Ця пара протилежностей і складає

зерно процесуальності музичної форми, про яку написано безліч досліджень у галузі українського та зарубіжного музикознавства. Ефект напруги – розслаблення реалізується за допомогою співвідношення один з одним елементів музичної тканини за ступенем меншого або більшого контрасту між ними. Чим більша кількість приблизно однорідних елементів сусідять один з одним на тому чи іншому відрізку музичного твору, тим менш конфліктним за своєю суттю сприймається цей відрізок. Навпаки, чим більш вражаючим є контраст між елементами в межах відрізка музичного твору, тим більш напружено, конфліктно він сприймається.

Можливість створення такого роду контрастів криється в природі найменшої складової музичної тканини – звуці. Одиничний звук має набір характеристик (параметрів), значення яких визначають характер його звучання. Звук може бути гучним або тихим, довгим або коротким, різним за висотою, він може звучати з різним тембровим забарвленням тощо. Про схожості або відмінності між двома звуками можна судити саме за значеннями параметрів, властивих їм; у тому випадку, якщо будь-які параметри двох звуків кардинально протилежні один одному, правомірно говорити про контраст і навіть конфліктність, що створюється цією парою.

Слід визначити основні параметри, якими володіє одиничний звук. Кожний параметр може бути представлений парою його крайніх значень; цю пару також можна вважати певною опозицією.

Гучність: *тихий – гучний*

Звуковисотність: *низький – високий*

Тривалість: *короткий – довгий*

Атака: *м'яка – різка*

Тощо.

Подібно до того, як одиничний звук може характеризуватися певним набором параметрів, що визначають його сутність, аналогічним набором параметрів володіє будь-яка структурна одиниця, яка складає музичний твір. Крайні значення цих параметрів також утворюють опозиційну пару. Наведемо

приклади деяких з них:

Інтервал: *вузький – широкий*

Акорд: *консонансний – дисонансний*

Вертикаль: *одноголосся – багатоголосся*

Темп: *повільний – швидкий*

Фактура: *розріджена – щільна*

Ритм: *регулярний – довільний*

Чим складнішою є структурна одиниця, тим більшим набором параметрів вона володіє, тим більше можливостей для розвитку і вирішення конфлікту вона містить у собі. Опозиції різного роду дозволяють вибудовувати конфліктну драматургію на будь-якому із структурних рівнів; по суті, будь-який музичний твір є набором елементів, які опозиціонують один одному.

В освоєнні різного роду опозицій, можливостей використання їх потенціалу для створення повноцінної імпровізаційної п'єси і складається по суті процес навчання музичній імпровізації. Під час освоєння тієї чи іншої моделі або структури, виявлення можливостей її розвитку, трансформації, вибору для цього певних виконавських дій з урахуванням властивих їй параметрів, виконавець-імпровізатор розширює свій «словниковий запас», що дозволяє йому вибудовувати різноманітні, контрастні одна по відношенню до іншої імпровізації.

Досягнення контрасту між імпровізаційними п'єсами – завдання, яке заслуговує окремого розгляду. У ситуації концерту виконавцю необхідно не просто спонтанно генерувати імпровізаційну тканину, а й будувати концертну програму так, щоб вона активно була сприйнятою з боку аудиторії. Якщо ж виконавець у першій же імпровізаційній п'єсі продемонструє слухачеві всі напрацьовані прийоми, подальше сприйняття його виступу буде вельми складним, та й у самого виконавця не залишиться в арсеналі резерву для його продовження. У зв'язку з цим виникає завдання економії засобів імпровізації. Вміння «заощаджувати» засоби є настільки ж необхідними для імпровізатора, як і вільне володіння інструментом. Обираючи ті чи інші моделі і принципи їх розвитку для кожної імпровізації, не допускаючи строкатості в межах однієї п'єси, імпровізатор

досягає різноманітності під час свого імпровізаційного виступу. Таким чином, у кожній конкретній імпровізації виконавець свідомо обмежує власну ініціативу. Це обмеження на кшталт впливу стильових чинників під час стильової імпровізації; проте в нашому випадку воно має внутрішню природу, в той час як стиль обмежує ініціативу імпровізатора ззовні. Наявність свободи дій, таким чином, зумовлює відповідальність: там, де стиль регламентує дії імпровізатора, зникає необхідність робити серйозний вибір, оскільки набір моделей і способів їх компоновання вже заданий стилем; під час імпровізування все це залежить виключно від задуму самого імпровізатора.

Запитання для перевірки знань

1. Що визначає характер музичної тканини імпровізації?
2. На якому ефекті ґрунтується світова музична культура?
3. Назвіть опозиційні властивості одиничного звуку.
4. У чому полягає сутність процесу навчання музичній імпровізації?
5. Яким чином виконавець може досягти різноманітності під час свого імпровізаційного виступу?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Пропонується список темпових, динамічних і характерних указівок – слід імпровізувати на кожну з них.

Темпи.

Largo – повільно

Grave – тяжко

Bravura – з блиском

Cantabile – співучо

Doloroso – печально

Dolce – м'яко

Giocoso – радісно

Allegro – швидко

Andante – в середньому темпі

Animato – жваво

Л. Бетховен. Симфонія № 7, ч. II:



Л. Бетховен Симфонія № 5, фінал:



Ф. Шуберт. «Незавершена» симфонія, ч. II:



Ф. Шуберт. Симфонія до мажор, ч. II:



8. Будова музичної форми інструментальної імпровізації

Тричасна форма в імпровізації.

На прикладі тричасної форми найбільш наглядно можна простежити реалізацію тріади *i – m – t* у спонтанній музично-інструментальній імпровізації, оскільки функції матеріалу в ній розподіляються найбільш очевидним чином. Імовірно, тому досить значну кількість імпровізаційних п'єс тяжіє так чи інакше до тричасної будови.

У принципі, всі три частини форми можуть будуватися на абсолютно різному матеріалі, але на практиці так буває вкрай рідко. Найбільш поширені два варіанти тричасної форми – *репризна з розвиненою серединою* і *репризна з контрастною серединою*. В обох випадках заключний розділ *t*, як правило, з більшим чи меншим ступенем точності повторює *i* або залучає частину його

параметрів, залишаючи інші параметри незмінними (динамічна реприза). Відмінності, таким чином, стосуються в основному частини *m*.

Формула *репризної тричастинної форми з розвиненою серединою* виглядає таким чином:

$$i - m(i) - t(i)$$

У цій формулі символи *m(i)* і *t(i)* (читається «*m* від *i*», «*t* від *i*») означають, що *i*, *m*, й *t* є похідними від початкового імпульсу *i*. Розділ *m* у цьому випадку є «грою» з параметрами початкового імпульсу – реєстровою, ритмічною, імітаційною тощо. Мабуть, цей різновид форми є найбільш монолітним за матеріалом і підходить для побудови непротяжних, компактних імпровізаційних п'єс. Найголовніше тут – не допустити строкатості в побудові розвивальної частини, поступово змінюючи параметри початкового імпульсу.

Репризна тричасна форма з контрастною серединою має дещо більш складну будову. По суті, в ній присутні два імпульси, один з яких формує початковий матеріал, а інший – матеріал середнього розділу. Формула будови такої форми виглядає так:

$$i' - i''m(i'') - t(i')$$

або так:

$$i'm(i') - i''m(i'') - t(i')$$

де *i'* та *i''* – відповідно перший і другий імпульси. Слід зауважити, що *t* похідна від початкового імпульсу, в той час як *m* у середньому розділі використовує матеріал, контрастний щодо першої частини. Крім того, друга формула вказує на те, що елемент розвитку присутній не тільки в середньому розділі, але і в початковому. Дотримання такої структури дозволяє будувати більш протяжні і різноманітні за матеріалом музично-інструментальні імпровізації.

Перш за все, зазначимо, що мало хто з імпровізаторів вдається до імпровізування у формах, близьких до класичних, свідомо – у спонтанній імпровізації дуже яскраво проявляється прагнення відійти від будь-яких стереотипів узагалі. Однак, вплив особистісного фактора, специфіка якого залежить, зокрема, і від культурного середовища, в якій народжувався

імпровізатор, такий, що в грі імпровізатора можливо відстежити структури, несвідомо запозичені з музики, на якій він виріс. Безліч імпровізаторів мають класичну освіту і багатий досвід слухання найрізноманітнішої музики; цей досвід знаходить природне втілення в грі.

Свідоме імпровізування в класичних формах. Робота такого роду дозволяє дисциплінувати імпровізатора в плані побудови форми і зробити значний крок до того, щоб зміцнити його здібності «оперативного композитора». Нижче будуть розглянуті найбільш поширені класичні форми в контексті їх використання в імпровізації.

Рондо. Матеріал початкового імпульсу є рефреном, який перемежується контрастними епізодами; форма періодично повертається до одного і того ж матеріалу (звідси і назва *rondeau* – коло). Рондо може бути описано таким чином:

$$I - i' m(i') - I - i'' m(i'') - I - i''' m(i''') \dots t(I)$$

де *I* - початковий імпульс, який виконує в подальшому роль рефрену, а *i'*, *i''*, *i'''* тощо – імпульси епізодів, які згодом розвиваються. Рефрен може бути виражений як щодо закінчених фрагментів, так і щодо розімкнутої структури.

Варіації. У класичних варіаціях тема є закінченою побудовою, а варіації, як правило, використовують її гармонічний остов; зміни стосуються фактури, регістрів, метра, тривалостей тощо. В імпровізаційній музиці, як уже зазначалося, початковий імпульс рідко є замкнутим у класичному сенсі побудови; але будь-яка побудова має набір параметрів, які можуть підлягати трансформації в розвивальних розділах. Тому аналогом класичних варіацій в імпровізаційній музиці можуть бути параметричні варіації. Особливість таких варіацій полягає в тому, що кожна варіація будується на змінах одного параметра або їх обмеженого числа, в той час як інші параметри, властиві темі, зберігаються. Наприклад, перша варіація може ґрунтуватися на імітації ритмічних моделей, котрі містяться в темі, друга – на основі реєстрових змін, третя – проведення елементів теми поліфонічно, тощо. Формула таких варіацій виглядає так:

$$i - m'(i) - m''(i) - m'''(i) \dots t(i)$$

Як видно з формули, всі складові форми, що розглядається, є так чи інакше вихідними від *i*. В той же час, у силу того, що кожна варіація побудована на

використанні конкретного параметра, варіації є контрастними одна до одної. Варіаційна форма вельми придатна для побудови протяжних імпровізаційних п'єс.

Сонатна форма. Імпровізувати в сонатній формі найбільш складно, проте саме на її прикладі можуть бути вивчені принципи взаємодії тем, контрасту і розподілу виразних засобів. Сонатна форма, як відомо, є своєрідною вершиною академічної музичної думки. За більш ніж двохсотлітній період підхід до цієї форми зазнав безліч змін, але загальна структура її залишилася в цілому незмінною. Три розділи – експозиція, розробка, реприза – будуються на матеріалі двох партій: головної та побічної; розробка, крім того, може містити й інший матеріал. Даний опис є вельми схематичним – детальні особливості сонатної форми заслуговують окремого розгляду, що не входить до завдань цього навчального посібника. Формула будови сонатної форми виглядає так:

$$i' i'' - m (i' + i'') - t(i' i''),$$

де i' та i'' – відповідно головна і побічна партії, що проводяться послідовно (точно так само послідовно вони проводяться і в репризі), а $m (i' + i'')$ означає, що розвивальний розділ (тобто в термінах сонатної форми – розробка) будується на матеріалі i' та i'' одночасно, в їх взаємодії. Характер взаємодії може бути різним – від чергування елементів двох імпульсів до їх повного змішування. Крім того, в розробку можуть бути внесені і сторонні елементи. Кульмінаційна зона, як правило, розташовується в кінці відрізка m , після чого слідує реприза, в якій i' та i'' постають у вигляді, близькому до первісного.

Безумовно, в імпровізації важко зберегти деякі особливості, властиві класичній сонатній формі, – зокрема, співвідношення тональностей головної та побічної партій, прийняте в класиці (побічна партія проводиться в тональності домінанти в експозиції та в основній тональності в репризі). За відсутністю самого поняття «тональність» ця вимога втрачає сенс, однак в сучасному трактуванні сонатної форми в компонованій музиці вона також не виконується. В будь-якому випадку в сонатній формі i не дорівнює t – відмінності між ними, як правило, полягають у способі проведення i' та i'' – для додання імпровізації більшої «сонатності» необхідно, щоб як мінімум параметри i'' в репризі змінилися в

порівнянні з експозицією. Перед імпровізатором у контексті цієї вимоги виникають додаткові завдання – необхідно не тільки запам'ятати матеріал головної та побічної партій, але і генерувати спосіб трансформації i'' . Взагалі, в музично-інструментальній імпровізації в сонатній формі перед виконавцем стоїть цілий ряд масштабних завдань, які він змушений вирішувати оперативно; але тим і цікаве й корисне імпровізування в сонатній формі.

Нижче наводяться формули деяких варіантів сонатної форми, що можуть бути корисними:

$i'i'' - m (i' + i'') - t(i')$ або $i'i'' - m (i' + i'') - t(i'')$ – сонатна форма з неповною репризою;

$i'i'' - m (i' + i'') - t(i'' i')$ – сонатна форма із дзеркальною репризою;

$i'i'' - i'''m (i''')$ – сонатна форма з епізодом замість розробки; в цьому випадку після проведення головної та побічної партій слідує контрастний матеріал, не пов'язаний з i' та i'' .

Запитання для перевірки знань:

1. Які тричасні форми використовуються під час музично-інструментального музикування?
2. Порівняйте репризну тричасну форму з розвиненою серединою і репризну тричасну з контрастною серединою
3. Охарактеризуйте імпровізаційну варіаційну форму.
4. Назвіть формули варіантів сонатної форми і розшифруйте їх.
5. Чому в музично-інструментальній імпровізації відсутні деякі особливості, властиві класичній сонатній формі?

Індивідуальні навчально-творчі завдання:

1. Імпровізувати у формі рондо, варіацій, сонатної форми.
2. Проаналізувати набір параметрів, властивий кожному розділу імпровізацій у формі: рондо, варіацій, сонатної.
3. Імпровізувати в: сонатній формі з неповною репризою, сонатній формі із дзеркальною репризою, сонатній формі з епізодом замість розробки.

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 (<i>аранжування фактури акомпанементу</i>)	0	Завдання не виконано
	1-4	Аранжування фактури акомпанементу до заданої мелодії виконано формально із слабким проявом художньої-творчої ініціативи, невиразно, неемоційно, з відсутністю розуміння способів реалізації творчого задуму.
	5-7	Аранжування фактури акомпанементу до заданої мелодії виконано з проявом художньої фантазії та творчої ініціативи, грамотно і художньо переконливо.
	8-10	Здобувачі демонструють виконання аранжованого твору в ансамблі, виражають власне ставлення до виконання творчого завдання та виступають експертом індивідуальних завдань, що виконали однокурсники.

Індивідуальне навчально-творче завдання (створення акомпанементу з елементами імпровізації)	0 балів	Завдання не виконано
	1–4	Акомпанемент з елементами імпровізації створено формально із слабким проявом художньої-творчої ініціативи, невиразно, неемоційно, з відсутністю розуміння способів реалізації творчого задуму.
	5–7	Акомпанемент з елементами імпровізації створено з проявом художньої фантазії та творчої ініціативи, грамотно і художньо переконливо.
	8-10	Здобувачі демонструють якісне акомпанування з елементами імпровізації, 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 інструментальних / вокальних / хорових 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 інструментальних / вокальних / хорових 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)	<p>Здобувач вищої освіти має ґрунтовні 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>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.</p> <p>Оперує знаннями щодо перекладу музичних творів, зокрема з галузі музично-інструментального імпровізування.</p> <p>Творчо й аргументовано ставиться до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів.</p> <p>Виявляє творчий підхід до вирішення практичних та індивідуальних завдань. Уміло аргументує вибір способів вирішення практичних та індивідуальних навчально-творчих завдань.</p>

	Здатний оперувати знаннями з галузі концертмейстерського виконавства і перекладу музичних творів. Демонструє власні судження.
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. 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 музично-імпровізаційного музикування.</p> <p>Вирішення музично-імпровізаційних завдань не достатньо обґрунтованим.</p> <p>Не завжди вміє демонструвати виконавську культуру на належному</p>

	<p>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.</p> <p>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:</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. <p>Утрудненим є визначення особливостей перекладу музичних творів, зокрема музично-імпровізаційного музикування.</p> <p>Вирішення музично-імпровізаційних завдань є не обґрунтованим.</p> <p>Майже відсутня виконавська культура під час виконання музично-інструментальної імпровізації як результату перекладу музичних творів.</p> <p>З утрудненням оперує знаннями щодо перекладу музичних творів.</p> <p>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:</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; <p>Майже відсутні знання щодо особливостей перекладу музичних творів і музично-імпровізаційного музикування.</p> <p>Усні відповіді часткові, не обґрунтовані.</p> <p>Не вміє:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 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. <p>У вирішенні практичних завдань припускається грубих помилок.</p> <p>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.