

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Державний заклад
«Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»

Факультет музичної та хореографічної освіти
Кафедра музично-інструментальної підготовки

Ашихміна Наталія Віталіївна

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС

*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*

УДК 378 : 37.011.3-051 : 7(07)
А 98

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (протокол № 3 від 31.10.2019 року).

Ашихміна Н.В. Концертмейстерський клас : 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, 2019. 206 с.

Рецензенти:

Демидова В. Г., Заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Кулікова С. В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Ашихміна Н.В.

Навчальний посібник «Концертмейстерський клас» розрахований на 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 і забезпечує на теоретичному та організаційно-методичному рівні опанування майбутніми фахівцями навчальної програми з дисципліни «Концертмейстерський клас». Посібник сприяє формуванню й удосконаленню в майбутніх учителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін навичок акомпанування, читання з листа, транспонування, а також музично-імпровізаційних умінь.

Укладач

АШИХМІНА Н. В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри диригентсько-хорової підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

© ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

© Ашихміна Н. В., 2019

ЗМІСТ

Вступ	5
Робоча програма навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас»	9
СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН	14
Навички ансамблевого музикування концертмейстера	14
Тема 1. Характеристика спеціальних ансамблевих навичок концертмейстера	14
1.1 Історичні аспекти становлення концертмейстерської діяльності	14
1.2 Ансамблеві навички концертмейстера	25
Тема 2. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості концертмейстера	31
Акомпанування	39
Тема 3. Особливості акомпанування вокалістам і хоровим колективам	39
3.1 Акомпанування вокалістам	39
3.2 Акомпанування хоровому колективу	44
Тема 4. Особливості акомпанування інструменталістам	54
4.1 Акомпанування струнникам	54
4.2 Акомпанування музикантам-духовикам	59
Тема 5. Особливості акомпанування хореографам	63
Тема 6. Особливості підбору акомпанементу на слух	75
ЧИТАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ З ЛИСТА І	91
ТРАНСПОНУВАННЯ	
Засади грамотного читання нотного тексту з листа	91
Тема 1. Принципи формування навичок читання нот з листа	91
Тема 2. Механізми техніки читання з листа	96
Тема 3. Читання з листа акомпанементу	102
Транспонування нотного тексту	111
Тема 4. Правила транспонування нотного тексту	111
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ФОРМА ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН	121
Ладо-гармонічна основа музично-інструментального імпровізаційного музикування	121

Тема 1. Музично-інструментальна імпровізація майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін: її сутність й особливості	121
1.1 Стисла історія імпровізаційної музики	121
1.2 Музична імпровізація: її сутність й особливості	128
Тема 2. Музична уява в імпровізації	135
Зміст музично-інструментальної імпровізації	143
Тема 3. Структурні елементи музично-інструментальної імпровізації	143
МУЗИЧНО-ІСТРУМЕНТАЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ	ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ
Ладо-гармонічна основа імпровізаційного музикування	музично-інструментального
Тема 1. Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації	149
Тема 2. Створення мелодії	162
Будова форми музично-інструментальної імпровізації	178
Тема 3. Загальні принципи будови музичної форми інструментальної імпровізації	178
Тема 4. Форми музично-інструментальної імпровізації	183
ДОДАТКИ	189
Список використаних джерел	197

ВСТУП

Модернізація мистецько-педагогічної вищої освіти зумовлена збільшенням вимог до рівня професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін, що вимагає посилення фахової спрямованості навчальних дисциплін й озброєння здобувачів вищої освіти широким спектром навичок та вмінь самостійної роботи, необхідних у подальшій професійній діяльності. Дисципліна «Концертмейстерський клас» є складовою музично-інструментальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін, сприяє узагальненню практичних виконавських навичок та вмінь, сформованих у здобувачів вищої освіти на індивідуальних заняттях з основного музичного інструменту, диригування, постановки голосу, а також активізації знань, набутих у процесі вивчення дисциплін музично-теоретичного циклу.

У мистецько-педагогічних вишах дисципліна «Концертмейстерський клас» відрізняється від аналогічного курсу на виконавських факультетах консерваторій своєю професійною спрямованістю, що орієнтує здобувачів вищої освіти на поєднання функцій учителя-акомпаніатора, соліста-акомпаніатора, диригента-акомпаніатора, а також педагога-просвітителя. Відповідно і методика проведення занять із майбутніми фахівцями повинна бути спрямована на формування в них готовності до виконання цих професійних функцій.

Феномен концертмейстерської діяльності вже тривалий час знаходиться у фокусі дослідницької уваги. Різні аспекти майстерності концертмейстера є предметом досліджень з теорії і практики акомпанування: Д. Благого, Б. Бородіна, Г. Брикіної, О. Булатової, К. Виноградова, Н. Горошко, А. Доливо, Л. Живова, Л. Ладигіна, Є. Лібермана, Т. Хайкіної та інших дослідників.

Сьогодні, крім володіння значним спектром фахових і професійних знань та вмінь, а також навичок у галузі музично-інструментального,

вокального й диригентського виконавства, вчитель музичного мистецтва і викладач музичних дисциплін повинні вміти вільно орієнтуватися в безлічі художньо-освітнього матеріалу, котрий, дуже часто, доводиться створювати самостійно. Під вільною орієнтацією мається на увазі сформованість здатності читання з листа, транспонування, акомпанування, швидкого логічного осмислення структури виконуваного музичного матеріалу, а також розвиненість умінь створення нового нотного тексту – зокрема вмінь підбора акомпанементу на слух і музично-імпровізаційних умінь.

Проблема навчання підбору акомпанементу на слух та імпровізації студентів мистецьких закладів вищої освіти висвітлена в дослідженнях О. Блоха і В. Коваленка, навчальних і методичних посібниках Т. Бершадської, О. Холопова та ін. Науково-методичні праці І. Бриля, Н. Сродних, К. Шпаковської присвячено вирішенню питань формування в майбутніх фахівців умінь у такій локальній галузі, як джазова імпровізація.

У дослідженнях Б. Бекмухамедова, П. Терентьевої, Ю. Шмалько та ін. зроблена спроба щодо визначення основ формування вмінь музично-композиторської та аранжувальної діяльності. Ці вміння, на думку вчених, є додатковими якостями, що сприяють розвитку в майбутніх фахівців у галузі мистецької освіти музичного мислення, вихованню творчої індивідуальності, прояву креативності тощо.

Формування навичок акомпанування, читання нотного тексту з листа і транспонування, музично-імпровізаційних умінь здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти є результатом здійснення міждисциплінарного зв'язку, завдяки чому музичне навчання на заняттях з концертмейстерського класу набуває більш цілісного характеру через активне використання на практиці теоретичних і практичних знань, набутих на заняттях сольфеджіо, теорії музики, стильової гармонізації. В результаті складна теорія легко засвоюється, стає простою і зрозумілою. Опанування дисципліни «Концертмейстерський клас» дає майбутнім фахівцям додатковий імпульс щодо активності на заняттях з основного музичного інструменту через

можливість творчо реалізовувати набуті виконавські вміння і навички, відчувати певну виконавську свободу.

Отже, сучасна мистецька освіта вважає актуальним вивчення проблеми формування концертмейстерських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін.

Метою опанування дисципліни «Концертмейстерський клас» є виховання висококваліфікованих фахівців, обізнаних у галузі концертмейстерського мистецтва, із сформованими навичками вільного музикування, а саме: підбору акомпанементу на слух, читання нотного тексту з листа і транспонування, творчого опрацювання музичного матеріалу, музично-інструментального імпровізування.

Навчальна дисципліна викладається з 3 по 6 семестр на другому і третьому роках навчання здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня. Містить 4 кредити (120 годин). З них 60 годин практичних і 60 годин самостійної роботи. Завданнями дисципліни є:

- формування в майбутніх фахівців знань щодо: історії становлення концертмейстерської діяльності; специфіки концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін; особливостей акомпанування вокалістам, хоровим колективам і хореографам; основних механізмів підбору акомпанементу на слух; засад грамотного читання нот з листа і транспонування акомпанементу; історії розвитку імпровізаційної музики; сутності й особливості музично-інструментальної імпровізації; структурних елементів музичної імпровізації; значення музичної уяви у створенні музично-інструментальної імпровізації; будови тонального і гармонічного планів імпровізації; основ створення мелодії; загальних принципів будови музичної форми імпровізації;

- формування вмінь: оперувати знаннями в галузі концертмейстерського мистецтва; творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань; підбирати мелодії на слух і функціонального акомпанементу до них; аналізувати рух ліній мелодій;

виконувати мелодії з акомпанементом через використання акордів головних тризвуків і різних фактурних варіантів акомпанементу; використовувати основні типи акомпанементу; виконувати акорди за їх літерним позначенням (мажорний, мінорний, зменшений і збільшений тризвуки, малий мажорний септакорд); читати з листа акомпанемент з простою фактурою і його транспонувати на інтервали малої та великої секунди, а також малої та великої терції; створювати та виконувати перекладення дитячих і народних пісень для набуття практичного досвіду використання різних видів фактури в акомпанементі; оперувати знаннями в галузі музично-інструментального імпровізування; творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань; імпровізувати на задані акорди в різних жанрах; створювати мелодії з використанням акордових і неакордових звуків (проходячих, допоміжних, затримання, секвенцій тощо); імпровізувати на основі золотої секвенції з використанням різних фактурних варіантів в акомпанементі; імпровізувати в ансамблі з викладачем; створювати мелодії (пісні), етюди на основі золотої секвенції; створювати музичний матеріал з модуляцією в першу ступінь спорідненості і варіацій на задану мелодію;

- спонукання майбутніх учителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін до опанування таких компетентностей, як-от:

інтегральна компетентність: здатність розв'язувати типові і нестандартні задачі та практичні проблеми у галузі середньої освіти у процесі навчання основам музичного мистецтва, художньої культури, теорії і практики художньо-творчого розвитку учнів, що передбачає застосування теорій та методів освітніх наук і характеризується комплексністю та невизначеністю педагогічних умов організації навчально-виховного процесу в шкільних і позашкільних освітніх закладах;

загальні компетентності: здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел; здатність застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях; здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями; здатність до адаптації та дії в новій ситуації;

фахові компетентності: вільне усвідомлене оперування мистецтвознавським і художньо-педагогічним тезаурусом; здатність до самостійного опанування художньо-педагогічним матеріалом; уміння здійснювати слуховий самоконтроль і самоаналіз якості художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів, знаходити адекватні засоби фахового самовдосконалення.

Робоча програма навчальної дисципліни

«Концертмейстерський клас»

Структура навчальної дисципліни

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин									
	Денна форма					Заочна форма				
	усього	л.	п.	с.р.	інд	усього	л.	п.	с.р.	інд
1	2	3	4	5	6	2	3	4	5	6
МОДУЛЬ 1. СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН										
Змістовий модуль 1. Навички ансамблевого музикування концертмейстера										
Тема 1. Характеристика спеціальних ансамблевих навичок концертмейстера	2		2			2			2	
Тема 2. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості концертмейстера	3		3			3		1	2	
Змістовий модуль 2. Акомпанування										
Тема 3. Особливості акомпанування вокалістам і хоровим колективам	4		2	2		4		1	3	
Тема 4. Особливості акомпанування інструменталістам	4		2	2		4		1	3	
Тема 5. Особливості акомпанування хореографам	4		2	2		4		1	3	

Тема 6. Особливості підбору акомпанементу на слух	8		4	4		8		1	7	
ІНТЗ	5				5	5				5
Разом за модулем 1	30		15	10	5	30		5	20	5
МОДУЛЬ 2. ЧИТАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ З ЛИСТА І ТРАНСПОНУВАННЯ										
Змістовий модуль 3. Засади грамотного читання нотного тесту з листа										
Тема 1. Принципи формування навичок читання нот з листа	5		3	2		5		1	4	
Тема 2. Механізми техніки читання з листа	5		3	2		5		1	4	
Тема 3. Читання з листа акомпанементу	5		3	2		5		1	4	
Змістовий модуль 4. Транспонування нотного тексту										
Тема 4. Правила транспонування нотного тексту	10		6	4		10		2	8	
ІНТЗ	5				5	5				5
Разом за модулем 2	30		15	10	5	30		5	20	5
МОДУЛЬ 3. МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ФОРМА ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН										
Змістовий модуль 5. Ладо-гармонічна основа музично-інструментального імпровізаційного музикування										
Тема 1. Музично-інструментальна імпровізація майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін: її сутність й особливості	6		3	3		6		1	5	
Тема 2. Музична уява в імпровізації	7		4	3		9		2	7	
Змістовий модуль 6. Зміст музично-інструментальної імпровізації										
Тема 3. Структурні елементи музично-інструментальної імпровізації	12		8	4		10		2	8	
ІНТЗ	5				5	5				5
Разом за модулем 3	30		15	10	5	30		5	20	5

МОДУЛЬ 4. МУЗИЧНО-ІСТРУМЕНТАЛЬНЕ ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ МУЗИКУВАННЯ										
Змістовий модуль 7. Ладо-гармонічна основа музично-інструментального імпровізаційного музичування										
Тема 1. Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації	5		3	2		4		1	3	
Тема 2. Створення мелодії	8		5	3		9		2	7	

Змістовий модуль 8. Будова форми музично-інструментальної імпровізації

Тема 3. Загальні принципи будови музичної інструментальної імпровізації	6		3	3		6		1	5	
Тема 4. Форми музично-інструментальної імпровізації	6		4	2		6		1	5	
ІНТЗ	5				5	5				5
Разом за модулем 4	30		15	10	5	30		5	20	5
Усього:	120		60	40	20	120		20	80	20

Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин		Форма контролю
		Денна	Заочна	
	Модуль 1. Специфіка концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін	10	20	Усне опитування, залік
1	Характеристика спеціальних ансамблевих навичок концертмейстера	-	2	
2	Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості концертмейстера	-	2	
3	Особливості акомпанування вокалістам і хоровим колективам	2	3	
4	Особливості акомпанування інструменталістам	2	3	
5	Особливості акомпанування хореографам	2	3	
6	Особливості підбору акомпанементу на слух	4	7	
	Модуль 2. Читання нотного тексту з листа і транспонування	10	20	

1	Принципи формування навичок читання нот з листа	2	4	Усне опитування, залік
2	Механізми техніки читання з листа	2	4	
3	Читання з нот акомпанементу	2	4	
4	Правила транспонування нотного тексту	4	8	
	Модуль 3. Музично-інструментальна імпровізація як форма творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін	10	20	
1	Музично-інструментальна імпровізація майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін: її сутність й особливості	3	5	Усне опитування, залік
2	Музична уява в імпровізації	3	7	
3	Структурні елементи музично-інструментальної імпровізації	4	8	
	Модуль 4. Музично-інструментальне імпровізаційне музикування	10	20	
1	Тональний і гармонічний плани музично-інструментальної імпровізації	2	3	Усне опитування, залік
2	Створення мелодії	3	7	
3	Загальні принципи будови музичної форми інструментальної імпровізації	3	5	
4	Форми музично-інструментальної імпровізації	2	5	
	Разом	40	80	

Індивідуальні навчально-творчі завдання (ІНТЗ)

№ з/п	Завдання	Кількість годин	
		Денна	Заочна
	Модуль 1. Специфіка концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін	5	5
1	Хронологічна таблиця «Історія становлення концертмейстерської діяльності музиканта-інструменталіста»	1	1
2	Доповідь «Особливості концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін»	2	2
3	Перекладення 2 дитячих і 2 народних пісень для набуття практичного досвіду використання різних видів фактури в акомпанементі («Музична скринька»)	2	2
	Модуль 2. Читання нотного тексту з листа і транспонування	5	5
1	Створення «Музичної хрестоматії» для формування і розвитку навичок читання нот з листа	4	4

2	Транспонування вокальних розспівів у тональностях хроматизму	1	1
	Модуль 3. Музично-інструментальна імпровізація як форма творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін	5	5
1	Хронологічна таблиця «Історичний розвиток імпровізаційної музики»	1	1
2	Доповідь «Музично-інструментальна імпровізація як форма творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін»	2	2
3	Створення музично-інструментальних імпровізацій з урахуванням запропонованих темпових, динамічних і характерних указівок	2	2
	Модуль 4. Музично-інструментальне імпровізаційне музикування	5	5
1	Створення мелодій з акомпанементом	2	2
2	Створення варіацій на задану мелодію	3	3
	Разом	20	20

Методи навчання

Творчі вправи та завдання, індивідуальні консультації, музично-інструментальні самопрезентації, створення концертмейстерського портрета-колажу, компаративний аналіз акомпанементу та імпровізаційної інструментальної музики, створення музично-інструментального імпровізаційного портфоліо.

Засоби діагностування результатів навчання

Усні опитування, індивідуальні навчально-творчі завдання (перекладення дитячих і народних пісень, читання з листа і транспонування, акомпанування, підбір мелодій та акомпанементу на слух, імпровізація на задану мелодію, створення мелодій і музичних творів), залік.

МОДУЛЬ 1. СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Змістовий модуль 1. Навички ансамблевого музикування концертмейстера

Тема 1. Характеристика спеціальних ансамблевих навичок концертмейстера

1.1 Історичні аспекти становлення концертмейстерської діяльності

Процес виокремлення концертмейстерської діяльності в самостійний різновид професійного виконавства інструменталістів відбувався з другої половини XIX століття і завершився у XX столітті. Формування концертмейстерського мистецтва відбувалося на ґрунті фортепіанної культури в тісній співдружності з оперною, вокальною, інструментальною музикою і пов'язаними з ними особливостями виконавства.

Сьогодні є очевидною роль мистецтва акомпанементу, як і зрозуміла особлива роль концертмейстера у виконавському мистецтві, котрий, перш за все, повинен володіти якостями музиканта-художника широкого профілю, широким спектром знань у галузі концертмейстерської творчості, інтуїтивним відчуттям соліста, бездоганним художнім смаком, глибоким розумінням сенсу музичного твору тощо.

Слід зазначити, що терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор» не тотожні, хоча нерідко використовуються як синоніми. Акомпаніатор (від франц. *akkompagner* – супроводжувати) – музикант, який виконує партію акомпанементу солістові (або солістам) на концерті. Як відомо, музичний супровід мелодії передбачає ритмічну і гармонічну підтримку. Очевидно, що саме акомпаніатор забезпечує художнє єднання всіх компонентів музичного твору. Концертмейстер (від нім. *konzertmeister*, англ. *leader*) – музикант, який допомагає виконавцям-інструменталістам і вокалістам, учасникам різних хореографічних колективів вивчати партії в процесі репетицій та акомпанує

їм на концертах. Концертмейстером (франц. *violon solo*) називають також першого скрипаля, як і музиканта, який очолює кожен з груп струнних інструментів оперного або симфонічного оркестру. В струнних ансамблях концертмейстер зазвичай є художнім керівником.

Як видно з визначення, робота акомпаніатора полягає в концертній діяльності, тоді як поняття концертмейстера передбачає розуміння із солістами їх партій, контроль за якістю виконання, знання характерних виконавських особливостей та своєрідності репертуару.

На даний момент професія концертмейстера є найбільш поширеною і затребуваною в освітній галузі музично-інструментального виконавства. Протягом історії становлення концертмейстерської діяльності відбувався розвиток уявлень про її компонентну структуру.

Інструментальний супровід має прадавні традиції. Вже в Давньому Єгипті та Ассиро-Вавилонії були ієрогліфи, що позначали спів у супроводі інструментів (арфи, ліри, дудки) і навіть із плесканням у долоні. У Стародавній Греції і Римі поети писали не тільки вірші, але й музику для супроводу декламації, отже, виконавець та акомпаніатор виступали в одній особі. Інструменти давали ритмічну опору (ударні інструменти), мелодичні устої (духові інструменти), настройка струн кіфари і ліри, короткі звуки яких підкреслювали ритм – матеріалізацію ладу. Філософи розуміли велике виховне значення музики, відтак у школах учили дітей співу і грі на музичних інструментах. Для художнього мислення античної доби характерним є ствердження єдності особистості й суспільства, гармонії внутрішнього світу індивіда. Своєрідною дефініцією цієї «єдності» було існування акомпанементу як дублювання співу виконавця.

Тисячолітня епоха середньовіччя висунула нове коло ідей та образів, нові художні прийоми. Тепер людина мислиться, як раб Божий, а особистість сприймається як арена боротьби добра і зла. В музичній культурі Середньовіччя з'являються два напрями – церковне і народне мистецтво. Незважаючи на панування в професійній музиці суворих канонів, світське

начало поступово проникає в її середину. У XI столітті на півдні Франції розквітає лицарське музично-поетичне мистецтво. Менестрелі не просто імпровізували свої пісні під звуки віоли або лютні. В них були і свої школи. Мандрівні музиканти зустрічалися й обмінювалися досвідом та репертуаром. В університетах Європи студенти вивчали сім вільних мистецтв, які поділялися на «тривіум», куди входили граматики, риторика, діалектика і «квадріум», котрий складався з арифметики, геометрії, астрономії та музики.

Епохальний перелом, що відбувся на рубежі XVI-XVII століть, був пов'язаний не стільки з відмовою від поліфонії та переходом до монодії, скільки з упровадженням у музику нових фундаментально важливих принципів, недоступних ренесансній психології. Мова йде про тональне, нове мелодичне та інструментальне мислення. Змінюється стиль багатоголосної музики, на передній план виходить соліст, решта голосів перетворюється в акомпанемент, у якому застосовуються нескладні прийоми гармонічної та поліфонічної фактури, відбувається еволюція виконавських жанрів, спів з інструментальним супроводом стає найбільш розповсюдженою формою музикування. Комплекс середньовічного відчуття єдності особистої та суспільної свідомості поступається місцем усвідомленню індивідуальності людини, а відтак і необхідністю висловлювання від першої особи. Завершується формування музики як самостійного мистецтва в сучасному розумінні. У XVII-XVIII століттях розвивається гомофонно-гармонічний склад, акомпанемент стає підтримкою голосу, клавесин стверджується як інструмент супроводу, індивідуалізуються функції соліста та акомпаніатора.

Усе змінилося після французької буржуазної революції, котра знищила уклад старого суспільства. Замість інтимності переживань, які задовольняли слухачів невеликих аристократичних салонів, у новій аудиторії буржуазних міст з'явилась потреба в інших емоціях – відкритих, нестримних, яскравих. Саме тому молоточкове фортепіано стало незамінним інструментом у музичному побуті. Народжується нова специфічна фортепіанна техніка непозиційних пасажів, октав і подвійних нот, що орієнтується на зв'язну гру,

незалежність пальців, використання всього діапазону інструмента. З'являється вчення про туше і нюансування як колористичні засоби виразності фортепіано на противагу клавесинній та регістровій артикуляції. Тракткування фортепіано як інструмента мелодичного не тільки збагатило його виразні можливості, але й відкрило непередбачувані раніше шляхи взаємодії голосу і фортепіано. Складаються передумови для реформи пісенного жанру, що було зумовлено посиленням інтересу до народної пісні, зростанням значення індивідуального початку в мистецтві, утвердженням «піаністичного» мислення. Модель соло з акомпанементом клавіру *continuo* поступово трансформується в ансамбль сольного голосу з фортепіанним супроводом.

Отже, спочатку основою необхідною для творчої діяльності концертмейстера були імпровізаторські здібності, які дозволяли музикантові проявляти професійну універсальність. У XVI-XVIII століттях кожен виконавець повинен був володіти мистецтвом імпровізації. Відомо, що роль партії акомпанування, як правило, належала клавіру, а мистецтво акомпанементу спочатку ототожнювалося з грою генерал-баса. Існували роботи, зорієнтовані на завдання акомпанементу, які узагальнювали досвід відомих музикантів.

Зокрема, в трактаті «Мистецтво гри на клавесині», Ф. Куперен дає рекомендації для тих, хто хоче досягти виконавської майстерності. Він рекомендує не починати вивчати акомпанемент раніше, ніж через два-три роки після початку занять музикою з трьох причин. По-перше, басы *continuo*, які мають мелодичні послідовності (*progres chantant*), слід виконувати лівою рукою так само чисто, як п'єси; тому ліва рука повинна бути добре розвинена, по-друге, на думку Ф. Куперена, – права рука, зайнята під час акомпанування тільки акордами і знаходиться весь час у стані розтягування, в результаті чого може стати дуже жорсткою; по-третє – якщо занадто рано починати грати по нотах, туше може стати жорстким і важковаговим.

У трактаті Ф. Е. Баха «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавирі», окремий розділ присвячений акомпанементу. В ньому автор зафіксував важливі сутнісні риси концертмейстерського мистецтва, зокрема наголошує на такому: чим менше виконавців, тим тонше повинен бути акомпанемент, тому соло або сольна арія найкраще дають можливість судити про достоїнства акомпаніатора, а найбільшу увагу слід звертати на те, щоб сумісними зусиллями визначити наміри виконавця провідної партії. Ф. Е. Бах зазначив, що чуйний акомпаніатор – це той, хто грає абсолютно спокійно, демонструє твердість і благородну простоту виконання, що не затьмарює блиску соліста. В той час наголошує, що коли головний голос мовчить або виконує прості ноти (*simple Noten*), акомпаніатор завжди може дати волю стримуваному темпераменту, якщо того вимагають обставини і характер музичного твору. На думку композитора, тільки за умови хорошого супроводу твір оживає, при бідному – навіть найкращий виконавець утрачає дуже багато; воно губить усю красу виконання. В цілому можна сказати, що трактат Ф. Е. Баха є унікальним явищем, так як в XVIII столітті методичної літератури з концертмейстерства ніхто не писав.

Класичний етап становлення акомпанементу характеризується як перехід від імпровізаційності, випадковості до універсальності та суворої системи. Відбувається кристалізація системи жанрів, розширюється образна сфера музичних творів. Лінеарність мелодії і простий супровід стає недостатнім для повноцінного втілення в музиці більш багатого психічного комплексу.

Період віденського класицизму, представлений багатьма видатними композиторами, сприяв розвитку ансамблевих форм гри на фортепіано. Домашнє музикування, до якого могли бути залучені, як аматори, так і професіонали, передбачало вільне створення ансамблів, у яких акомпаніатором міг бути кожен бажаючий. Зрозуміло, що воно не було націлене на постановку і вирішення конкретних творчих задач.

Ближче до XIX сторіччя концертмейстерство стало більш професійним, необхідним компонентом виконавської діяльності, зокрема піаніста. Стали популярними платні концерти, які не могли організовуватися без участі концертмейстера. Видатним співакам та інструменталістам стали необхідні професійні концертмейстери.

Епоха романтизму стала етапом здійснення остаточної кристалізації жанрової специфіки камерно-вокального ансамблю, а відтак, акомпанементу, що було зумовлено розквітом романтичної пісні. Вперше за всю свою історію супровід стає рівнозначним за значущістю з вокальною партією, перетворюється з простої гармонічної підтримки в дует голосу і складної фортепіанної партії та все частіше тяжіє до концертного типу виконавського висловлювання.

На даному етапі розвитку акомпанементу стає очевидним, що концертмейстер повинен володіти особливими якостями, які відрізняються від професійних якостей соліста-інструменталіста. Однак, характерною фігурою для того часу є вже не композитор-імпровізатор, а композитор-віртуоз, навіть віртуоз-композитор, який панував на сцені, підкоряючи слухачів артистизмом, блискучою технікою, ефектним стилем *jeu perle* (франц. – гра перлини).

У прагненні безроздільно панувати над публікою, соліст не бажав ділитися з будь-ким визнанням та оплесками. Від «антуражу» виступу в концерті разом із солістом відмовився піаніст Ф. Ліст і, слідом за ним, інші виконавці-інструменталісти. Кар'єра віртуоза приваблювала у всіх країнах молодих музикантів, які мріяли про світову славу і матеріальні успіхи. В ансамблі піаніст ставав другорядним учасником дії, що в свою чергу заважало повноцінному розвитку концертмейстерського мистецтва.

Епоха романтизму не залишила після себе методичних рекомендацій з теми ансамблевого мистецтва, але значно збагатила камерно-вокальне і камерно-інструментальне мистецтво в плані репертуару.

У другій половині XIX століття мистецтво концертмейстера стає самостійною професією. Велика кількість романтичної камерної інструментальної та камерно-вокальної лірики вимагає особливого вміння акомпанувати. У 1867 році зусиллями А. Рубінштейна в Петербурзькій консерваторії вперше відкриваються класи ансамблевої майстерності піаністів та інструменталістів. Нарівні з розвитком професійної освіти і підвищенням виконавського рівня, нагальними стали більш поглиблені вимоги до майстерності концертмейстера: окрім виконавських можливостей, становили цінність якості наставника в ансамблі.

В Україні з середини XIX століття концертмейстерське мистецтво було на підйомі. Цьому сприяло збільшення кількості концертних залів, музичних театрів і навчальних закладів. Концертмейстерський клас був уведений в програму навчальних планів музичних училищ, зокрема Київського, як обов'язкова дисципліна. Вважалося, що мистецтво концертмейстера було невід'ємною частиною складових якостей майстерності музиканта, паралельно з виконавством і педагогікою. У той час концертмейстери були фахівцями «широкого профілю»: вільно виконували з листа хорові та симфонічні партитури, читали нотний текст в різних ключах, транспонували партію фортепіано на будь-які інтервали тощо. Однак, методична література з означеної теми того періоду відсутня. Художньо-естетичні особливості та принципи, які стосуються фортепіанного виконавства та педагогіки, яких дотримувалися музиканти, відповідали і принципам концертмейстерства. Втім, періодично з'являлися окремі зауваження щодо деяких специфічних особливостей діяльності концертмейстера.

Так, Ц. Кюї справедливо зауважив, що для творчої діяльності акомпаніатора необхідні особливі психологічні якості, зокрема: музикальність, чуйність, здатність адаптуватися до кожного виконавця, де потрібно – підтримати або підкоритися, де потрібно – керувати тощо.

Музика XX століття руйнує усталені стосунки соліста і акомпаніатора, які перетворюються в специфічне моделювання ігрових ситуацій у заданих

композитором параметрах. Розум і почуття поступаються місцем безпристрасності й прагматизму. Ставиться під сумнів музична мова трьох попередніх століть, виникає нова концепція звукового світу. Замість ладових тяжінь й акцентованої метричної пульсації з'являються мелодичні та ритмічні моделі («модуси»), які нагадують звукову архітектуру античної, середньовічної та східної музики. На зміну багатобарвній гармонічній розкоші, чуттєвій співучості романтизму в музику приходить аскетична, «інтелектуальна» графіка політональних ліній. Мистецтво адресується насамперед не до людських емоцій, а до інтелекту слухача, і холодний розум у ній перемагає пристрасті людської душі. Переважає прагнення викликати у слухачів сильний, але скоріше зовнішній ефект, уникається відтворення справжніх людських почуттів, які потребують активного співпереживання. Написання музики втрачає свою сутність художньої творчості, математичні теорії поєднуються з функціоналізмом. Мистецтво перетворюється у своєрідний «музичний дизайн», твори будуються за принципом багатоваріантних структур, що дає змогу «монтувати» їх за бажанням.

«Сольний» спосіб створення музики поступається місцем «ансамблевому». Функції автора обмежуються передачею виконавцю послання, яке допускає безкінечність тлумачень. «Відкритий» твір змінює уяву про функції виконавців – в алеаторних композиціях випадок-гра поєднує їх з автором, а концертмейстер виступає разом із солістом як співавтор твору, як імпровізатор у заданих стильових параметрах. Значні технічні труднощі акомпанементу в той же час не вимагають від концертмейстера віртуозної майстерності у традиційному розумінні. Головне – вміти разом із солістом розробити певну драматургічну програму твору.

50-60-ті роки ХХ століття позначені експериментами в царині «конкретної» та електронної музики. Композитори сміливо намагаються поєднати інструментальне звучання із синтезованим комп'ютером. Ланцюжок автор-твір-соліст-концертмейстер-слухач руйнується, концерт перетворюється в дійство. Публіка стає не тільки слухачем, але й учасником

творчого процесу. В таких формах, як хепенінг, перформанс, концерт-акція, мультимедіа говорити про супровід у його традиційному розумінні неможливо. Отже, у ХХ столітті акомпанемент переживав кризу, причиною якої були соціально-історичні катаклізми, зміна функції музики в житті суспільства, розповсюдження технічних засобів звукозапису та звуковідтворення, розпад традиційних форм спілкування, засилля маскультури.

Мистецька освіта у ХХ столітті зберегла традиції організації процесу навчання в консерваторіях, середніх спеціальних музичних навчальних закладах освіти і мистецько-педагогічних вишах. Вони, перш за все, торкнулися класів ансамблевого музикування і концертмейстерської підготовки, які були обов'язковою частиною програми для студентів-інструменталістів. Разом із тим, у зв'язку з диференціацією мистецьких спеціальностей, ускладненням і значним розширенням репертуару була втрачена універсальність діяльності концертмейстера. Концертмейстери почали спеціалізуватися в контексті діяльності з певними виконавцями. Необхідність методичного забезпечення дисциплін з концертмейстерського класу й ансамблевого музикування зумовила виникнення окремих теоретичних навчальних посібників.

Важливим внеском в методичну літературу, що стосується професії концертмейстера, є праця О. Люблінського «Теорія і практика акомпанементу». Автор зазначає, що клас акомпанементу створювався майже на порожньому місці. Намагаючись подолати «емпіризм», він не випускає з уваги твердження, що концертмейстерські вміння – це вроджений талант. Важливо, що в цій праці концертмейстерство вперше розглядається як самостійна одиниця. Отже, стала затребуваною власне теоретична база.

Цінним є також і те, що О. Люблінський здійснює спробу пояснення явища ансамблевого мистецтва. Для автора існує яскраво виражене діалектичне протиріччя, так як в разі живого виконавства виникає проблема індивідуального виконавського трактування в кожного з групи музикантів,

які перебувають разом в ансамблі. Дослідник акцентує увагу на тому, що в теоретичному плані акомпанемент є проблемою музикознавства, а як практична дисципліна – це проблема фортепіанного виконавства.

Важливий етап у становленні концертмейстерства як професії пов'язаний із появою когорти музикантів у ХХ столітті, таких відомих концертмейстерів, як-от: М. Біхтер, В. Чачава, Дж. Мур, Є. Шендерович та ін.

Поділ дисциплін «Концертмейстерський клас» й «Ансамблеве музикування» визначило відмінності розвитку виконавської підготовки і методичної літератури в декількох напрямках, де основою були педагогічні й виконавські особливості. Внаслідок роздвоєності напрямків методичної літератури і відсутності фундаментальних робіт, авторами розроблялися вузькоспрямовані теми, що торкалися проблем формування навичок транспонування, читання з листа тощо. Особливий розділ методичної літератури висвітлював питання аналізу творів для ансамблю або вивчення трактування стилю композиторів.

Для полегшення пошуку необхідної інформації, статті з певних проблем концертмейстерського мистецтва різних авторів, збиралися в збірники. Яскравим прикладом такого збірника є книга М. Смірнова «Про роботу концертмейстера», яка присвячена художнім, педагогічним і виконавським особливостям концертмейстерства, питанням інтерпретації творів та стилів композиторів.

Є. Шендерович у своїх роботах намагається цілісно розкрити основні проблеми професії концертмейстера з її специфічними особливостями. Він висвітлює деякі психологічні, педагогічні та організаційні аспекти діяльності акомпаніатора. При цьому автора найбільше цікавить питання рівності соліста і піаніста в тандемі. Така творча співпраця соліста і концертмейстера є нормою. На перше місце Є. Шендерович ставить негайну реакцію концертмейстера, створення комфортних умов для соліста, здатність «бути «музичним лоцманом» – уміти провести «виконавський корабель» крізь

існуючі негаразди. Вперше в методичній літературі він піднімає питання про творчу взаємодію педагога і концертмейстера.

Також необхідно відзначити педагогічну і наукову діяльність А. Готліба, чиїми зусиллями заповнювалися прогалини в галузі теорії та методики ансамблевого виконавства. Коло його дослідницьких інтересів досить широкий – від загальних особливостей викладання ансамблевих дисциплін, до окремих проблем ансамблевого письма на прикладі виконавського аналізу окремих творів. У роботі «Основи ансамблевої техніки» він звертає увагу на особливості сприйняття концертмейстера (синтетичного), на відміну від сольного виконавця (аналітичного), які особливо проявляються в процесі читання з листа. Перший – має здатність до передбачення музичного розвитку, другий – до бачення його з випередженням. Пояснюючи особливості ансамблевої взаємодії, автор посилається на К. Станіславського і знаходить удалий синонім інтуїтивному взаєморозумінню між музикантами – «внутрішня зчіпка». Подібні вдалі спроби цілісного погляду на діяльність ансамбліста були дуже рідкісними.

Багато аспектів концертмейстерської діяльності, а особливо вчителя музичного мистецтва, нажаль, ще не відзеркалено в науково-методичній літературі. Очевидно, що феномен концертмейстерського мистецтва не піддається поясненню з позицій рівня виконавської майстерності інструменталіста, його знань специфіки інструменту, сформованості навичок читання з листа, транспонування, аранжування, підбору акомпанементу на слух, імпровізації тощо.

З цієї точки зору цікавою є книга «Співак та акомпаніатор» Дж. Мура – одного з найвидатніших представників складної професії акомпаніатора. Доля дозволила йому рано усвідомити своє істинне покликання і згодом домогтися вагомих успіхів в обраній галузі. По суті, Дж. Мур своєю різноманітною діяльністю створив принципово новий тип акомпаніатора-художника, підняв престиж цієї професії. Талант і майстерність цього

музиканта дозволили інакше поглянути на професію акомпаніатора і побачити в ній творчий, індивідуальний початок.

У згаданій книзі Дж. Мура відсутні рекомендації щодо вдосконалення навичок читання нотного тексту з листа і транспонування, але синтезуються виконавські, педагогічні, ансамблеві завдання акомпаніатора та крізь призму концертмейстера-творця виводяться на художньо-психологічний рівень.

Наприкінці ХХ століття в методичній літературі з'являються спроби використання цілісного підходу до вивчення питань концертмейстерського мистецтва. Наприклад, у роботі Н. Єжової «Зустріч з однострумцем» розкривається проблема творчих взаємовідносин піаніста в ансамблі, а також підкреслюється особлива психологічна підготовка концертмейстера.

Таким чином, у процесі багатовікового становлення концертмейстерської діяльності відбувалося поступове вдосконалення її базових компонентів – від комплексу музично-виконавських навичок, якими повинен володіти інструменталіст, зокрема майбутній вчитель музичного мистецтва (майбутній викладач музичних дисциплін) – педагог-художник широкого профілю, до спеціальних ансамблевих.

1.2 Ансамблеві навички концертмейстера

Основою концертмейстерської майстерності слід уважати виконавське вміння інструменталіста акомпанувати солістові-партнеру.

Особливості творчої виконавської діяльності інструменталіста-соліста і концертмейстера різні, але ці дві специфіки не слід розділяти, так як відсутність сформованих професійних інтерпретаторських навичок і вмінь унеможливує якісну роботу концертмейстера. На думку Є. Шендеровича, поганий піаніст ніколи не зможе стати хорошим концертмейстером, утім, і не всякий хороший піаніст досягне значних результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, міжособистісної творчої

взаємодії з партнером, не відчує нерозривність між партією соліста й партією акомпанементу.

Концертмейстерське мистецтво нерідко є більш складним і філігранним, ніж сольне виконавство: партія акомпанементу в технічному плані часто буває віртуознішою, ніж сольна інструментальна/вокальна партія, ще й до цього концертмейстер повинен бути тонким ансамблістом. Наскільки б не був професійним соліст, якщо з ним співдіє неграмотний акомпаніатор – високий художній результат виявляється недосяжним. Очевидно, що від професійності концертмейстера залежить успіх усього виступу.

Звідси, вчителю музичного мистецтва/викладачу музичних дисциплін в ампула концертмейстера, перш за все, необхідно вільно володіти інструментом – як у технічному, так і в музичному розумінні, вміло використовувати особистий арсенал виконавської майстерності. Найкраще це вдається фахівцям музично обдарованим, артистичним, із розвиненим творчим асоціативним мисленням.

Більшість дослідників серед важливих складових виконавської діяльності концертмейстера, перш за все, виділяють загальні музичні здібності, зокрема – слух, пам'ять, музично-ритмічне почуття, а також артикуляційні навички, вміння якісного звуковидобування і педалізації. Крім означених здібностей, умінь і навичок, у вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін-концертмейстера повинні бути сформовані спеціальні ансамблеві навички, що забезпечують: «вибудовування вертикалі» нотного тексту; відчуття живої пульсації музичної тканини; виявлення індивідуально-творчих виконавських особливостей солістів; швидке читання нотного тексту з листа, транспонування і підбір акомпанементу на слух; вибір зручної, що полегшує виконання, аплікатури тощо.

Слід зазначити, що концертмейстерство, як творча багатопрофільна, поліфункціональна художньо-інтерпретаційна інструментальна діяльність фахівця в галузі мистецької освіти, органічно поєднує музично-виконавські,

педагогічні та організаційні елементи. Існує багато досліджень, у яких висвітлено творчий аспект концертмейстерської роботи інструменталіста, зокрема це дослідження: Г. Брикіної, К. Виноградова, Т. Гайдамович, Р. Давидяна, Н. Єжової, М. Кустова, І. Юдіна та ін. У науково-методичних розробках означених авторів підкреслено, що творча діяльність концертмейстера є довільним процесом його емоційно-сміслової децентралізації, яка супроводжується «зануренням» до художнього світу партнера через визначення і розуміння його музично-інтерпретаційного задуму.

Слід зазначити, що головною особливістю діяльності концертмейстера-вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін є прагнення злитися з художніми намірами солістів (учня, шкільного вокального/інструментального ансамблю, хору, оркестру тощо), зрозуміти їх ідеї, природно увійти до виконавської концепції виконуваного твору і одночасно – зацікавити власним задумом, передати особисте бачення музичних образів акомпанементу.

Оскільки основним механізмом концертмейстерського мистецтва є художня комунікація, слід звернути увагу на певні аспекти художньо-комунікативної діяльності вчителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін – зокрема, проаналізувати зв'язок художньої комунікації з емоційністю.

Партнери під час художнього спілкування в процесі виконання музичних творів передають один одному свій емоційний стан, часто цього не усвідомлюючи. Емоційний обмін даними виникає в результаті потреби у вираженні почуттів і як прояв очікувань щодо відчуття емоційного стану співучасника художньої комунікації.

У процесі спільного музикування в ансамблівстві формуються здатності сприйняття і відповідної реакції на виниклі під час інтерпретації музичні відчуття партнерів, так само як і вміння ледве помітними імпульсами-сигналами «запросити» один одного до переживання власних художніх

відчуттів. У подібних ситуаціях концертмейстеру слід налаштовуватися на певний образний, емоційний модус, володіти вміннями швидких образних перетвілень і переходу з позиції оповідача або оратора до позиції дійової особи або ліричного героя, проявляти володіння технікою наслідування характеру художнього мислення, манері творчого самовираження Іншого.

Самореалізація вчителя-концертмейстера в процесі художньо-емоційної комунікації завжди зумовлює виникнення творчої ініціативи, яка повинна поєднуватися зі слуховою координацією, активним і грамотним використанням багатства та різноманіття виконавських ресурсів музичного інструмента, чуйним ставленням до художніх намірів солістів-партнерів.

Процес творчого інтерпретування акомпанементу повинен супроводжуватися створенням такого емоційного стану, який би захопив учнів-солістів і допоміг би їм осмислити зміст музичних творів, сконцентрувати увагу на художній стороні виконання, позбавитися від зайвого хвилювання тощо. В свою чергу, вчитель-концертмейстер буде очікувати від партнера/партнерів відповідної реакції, творчого співпереживання, підпорядкування своєму впливові. Творча самореалізація, в цьому випадку, розуміється як емоційний відгук на зміст художньої інтерпретації музичної інформації.

Оскільки специфіка діяльності вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін-акомпаніатора пов'язана з реалізацією в різних галузях (вокально-хорова, інструментальна, хореографічна), сьогодні він повинен позиціонуватися як «універсальний» фахівець. Ансамбль (від франц. *ensemble*, що в перекладі означає «разом», «єдність») не може бути успішним, якщо концертмейстер погано знайомий зі специфікою виконавської діяльності свого партнера – законів дихання, звуковидобування, техніки виконання, особливостей хореографічних рухів тощо.

Так, за справедливим твердженням Є. Шендеровича, концертмейстер зобов'язаний володіти диригентськими якостями, тембральним слухом,

уявленнями про оркестрове звучання, знаннями вокальних традицій, уміннями вести за собою соліста або цілий ансамбль солістів.

Складні ансамблеві проблеми нерідко стають важкоздоланими. Наприклад, якщо в акомпаніатора відсутня вправність щодо моментальної зміни фокусування слуху, то в результаті з'явиться розгубленість у ході виникнення незначних і раптових ритмічних та текстових відхилень у партіях солістів. Мова йде про нагальну потребу у сформованості в концертмейстера особливого вміння слухати ансамбль у цілому, себе в ансамблі, партнера або партнерів в ансамблі.

Технічно точне ансамблеве виконання, в першу чергу, передбачає: синхронність звучання (єдність темпу і ритму), а також звукову узгодженість, зокрема в динамічному плані. Виконати ці ансамблеві вимоги в змозі лише фахівець, який уміє слухати загальне звучання ансамблю.

Отже, концертмейстер здатний забезпечити єдність виконання музичних творів з партерами-солістами в тому випадку, якщо володіє спектром спеціальних ансамблевих навичок, пов'язаних із: синхронністю виконання під час взяття і зняття звуків; урівноваженістю звучання партій; узгодженістю прийомів звуковидобування; відповідністю, балансом у звуковеденні кількох голосів; спільним відчуттям ритмічного пульсу; єдністю динаміки і фразування; сумісним із партнером вирішенням артикуляційних проблем тощо.

Запитання для перевірки знань:

1. Чим відрізняються терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор»?
2. Який вид акомпанування існував у Стародавній Греції і Римі?
3. Як змінився стиль багатоголосної музики на рубежі XVI-XVII століть?
4. Якими навичками повинен був володіти акомпаніатор наприкінці XVII і початку XVIII століття?

5. Чим характеризується класичний етап становлення акомпанементу?
6. У який історичний період концертмейстерство стало самостійною професією?
7. У чому особливості розвитку концертмейстерського мистецтва у ХХ столітті?
8. Які дослідники вивчали проблеми розвитку концертмейстерського мистецтва?
9. Назвіть спеціальні ансамблеві навички концертмейстера.
10. Від чого залежить точне ансамблеве виконання?

Завдання для практичних занять:

1. Здійснити дослідницьку роботу щодо визначення особливостей концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін (есе, доповідь, реферат, аналіз аудіо- і відеоматеріалу тощо).
2. Скласти хронологічну таблицю «Історія становлення концертмейстерської діяльності музиканта-інструменталіста».

Література:

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев : Музична Україна, 1974. 161 с.
2. Бах Ф. Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (*Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753–1762). Алексеев А. Д. *Из истории фортепианной педагогики*. Москва : Классика–XXI, 2013. С. 41–57.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва : Сов. музыка, 1971. 206 с.
4. Ежова Н. Встреча с единомышленником. Современные аспекты концертмейстерского мастерства. Тамбов : Издательство ТГМПИ им. С. Рахманинова, 1998. 34 с.

5. Кюи Ц. *Избранные статьи об исполнителях* / ред. И. Гусина. Москва : Музыка, 1957. 276 с.
6. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.
7. Мур Д. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / перевод с англ.; предисловие В. Чачавы. Москва : Радуга, 1987. 432 с.
8. О работе концертмейстера / Под. ред. М. Смирнова. Москва : Музыка, 1974. 160 с.
9. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 206 с.

Тема 2. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості концертмейстера

Формування в акомпаніатора здатності до відчуття темпової, ритмічної і динамічної єдності – важливе завдання мистецької освіти. У виконавській практиці молодосвідченого 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 витримання 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 представлене 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 розрізнити 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 стильових, 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-сміслову 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 смислового 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?

Завдання для практичних занять:

1. Підготувати доповідь на тему «Особливості концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін».

2. Проаналізувати артикуляційні, агогічні та динамічні особливості розучених акомпанементів.

Література:

1. Алиев Ю. Настольная книга школьного учителя-музыканта. Москва : Владос, 2000. 334 с.

2. Аллахвердов В. Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. Санкт-Петербург : Издательство ДНК, 2001. 200 с.

3. Браудо И. Артикуляция. Ленинград : Музыка, 1973. 213 с.

4. Демидова М. Г. Методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 20 с.

5. Інютючкіна Н. Феномен піаніста-концертмейстера. Харьков : Фактор, 2010. 177 с.

6. Кирнарская Д. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. 496 с.

7. Коробова О. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера. URL : <http://www.dissercat.com/content/antitsipatsiya-v-strukture-khudozhestvennotvorcheskoi-deyatelnosti-kontsertmeistera>.
8. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. Москва : Academia, 2002. 182 с.
9. Мур Д. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. Москва : Радуга, 1987. 432 с.
10. Моїсєєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навчальний посібник. Житомир : В-во «Волинь», 2002. С. 7.
11. Мясищев В. Психология отношений. Москва : Изд-во НПО «МОДЭК», 2003. 400 с.
12. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
13. Обухова О. В концертмейстерском классе. Москва : Музыка, 1980. 283 с.
14. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 206 с.

Змістовний модуль 2. Акомпанування

Тема 3. Особливості акомпанування вокалістам і хоровим колективам

3.1 Акомпанування вокалістам

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

У вокальній і хоровій музиці, на відміну від інструментальної, завдяки

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

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

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

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

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

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

Одночасно, інструменталіст-акомпаніатор повинен урахувати, що кінцева мета колективної художньої творчості полягає в досягненні

ансамблевого єдності, що сприяє розкриттю естетичного змісту музичного твору. Отже, в коло основних завдань концертмейстера входить: координація своїх виконавських дій із вокалістом; знання орфоепічних норм вимови приголосних звуків, наголосів; своєчасна підготовка взяття дихання і цезур; ритмічна підтримка дрібних агогічних відхилень тощо.

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

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

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

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

Досягнення безперервності та інструментальної рівності виконання гармонічного фону надзвичайно активізує слух концертмейстера, так як

вимагає постійного самоконтролю над плавністю звучання фігурацій, підпорядкованістю динамічних пластів в інструментальній і вокальній партіях тощо. Ці складні завдання реалізуються тільки в разі активізації уваги концертмейстера і розвиненості вміння розподіляти його на одночасне виконання декількох дій.

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

Особливих зусиль від концертмейстера вимагає самостійне вивчення інструментальної партії, зокрема фортепіанної, в клавірах опер, інструментальних концертів тощо. Цю роботу акомпаніатору слід проводити в кілька етапів, починаючи з прослуховування оркестрового звучання всього твору. Після виконання цього завдання концертмейстер повинен подумки сформуванати своєрідну «карту звучання». В середині певних меж колористичні можливості інструментального звуку нескінченні і незчисленні. Наприклад, звучання фортепіано, не може конкретно передати оркестрові фарби, однак під час грамотного звуковидобування створюється ілюзія оркестрового звучання. На роялі можна зберегти всю фактуру викладення, призначеного для групи інших інструментів, а акомпаніатор, виконуючи оркестрове перекладення, має можливість продемонструвати багаті тембральні можливості фортепіано як інструмента-оркестру. Є. Шендерович звертав увагу на той факт, що найбільш складним є втілення на фортепіано специфіки звучності струнних смичкових інструментів, тому дотик до

клавіатури має здійснюватися без жорсткої фіксації пальців і кисті, а скоріше способом «плавного торкання» клавіш, м'якості під час виконання мелодичних та гармонічних оборотів, що належать струнній групі оркестру. У процесі виконання акордів, властивих групі дерев'яних духових інструментів, фіксація пальців і кисті руки є, мало не першою, необхідністю, тому вирівняність пальців під час взяття акорду створює ілюзію необхідної грамотної звучності.

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

Під час роботи з різними клавірами часто великого значення набуває вільне володіння прийомом спрощення фактурного викладення партії акомпанементу. Спрощення фортепіанної партії клавіру (перекладення оркестрової партитури), що не порушує художній задум твору, в значній мірі сприяє підвищенню швидкості охоплення (сприйняття) музичного тексту, так як у процесі його інтерпретації використовуються виключно головні фактурні елементи, а другорядні – спрощуються. Це дозволяє акомпаніатору в короткі терміни ознайомитися з новим твором і, що особливо важливо, більш виразно його виконати.

Фактурні спрощення партії акомпанементу є не тільки допоміжним засобом для реалізації вузькотехнічних завдань у процесі виконання

музичного твору, але і створюють сприятливі умови для яскравого та рельєфного звучання голосу партнера. В цьому випадку спрощення музичного тексту дозволяють не тільки знизити рівень динаміки звучання фортепіано, а й звільнитися від зайвої щільності, фактурної «перевантаженості».

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

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

3.2 Акомпанування хоровому колективу

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 ураховувати, 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 хорového звуку і, виконуючи музичні твори з відтінками потужного *forte*, намагатися уникати форсованого звучання й прагнути подолати ударну молоточкову природу звуку фортепіано через наслідування співу, хорovому 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 хорovою 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 унеможливорює повне фактурне охоплення музичного тексту з піаністичної точки зору. Нарешті, акомпаніатор підпорядковується не стільки власним ансамблевим і художнім установкам, 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» хорového 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 хорovим 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.

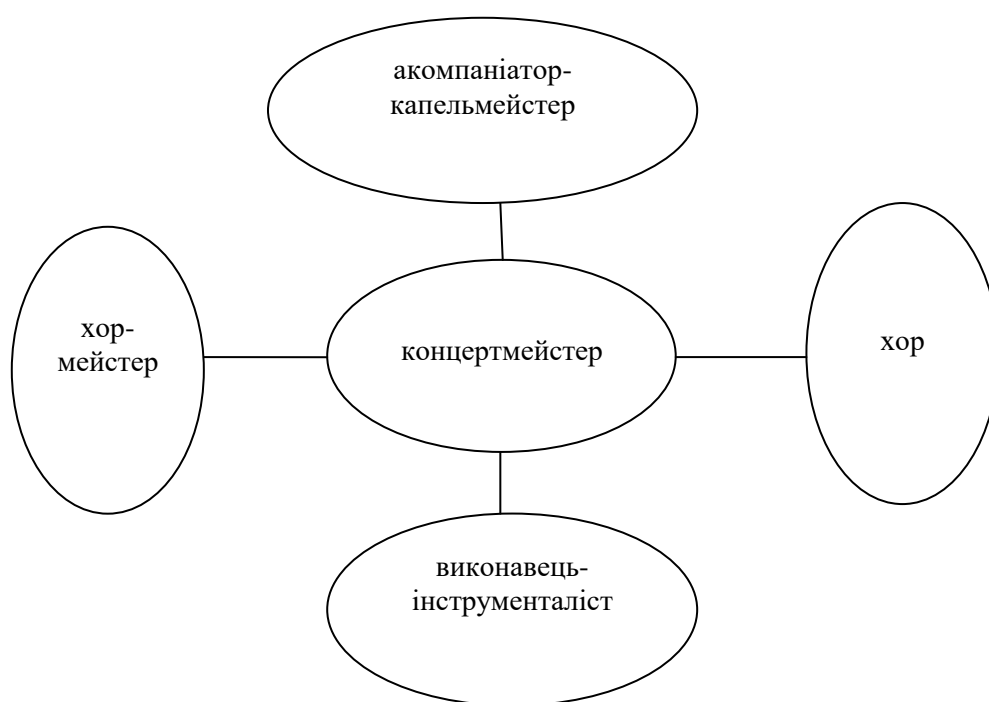


Схема 1. Структура взаємодії концертмейстера з хором колективом

На *схемі 1* зображена структура взаємодії концертмейстера з хором 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 однодумцем 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, сиплим 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 (Є. Назайкінський).

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 хором 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 аплікатури, 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 урахуються 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?

Завдання для практичних занять:

1. Розучити два акомпанементи вокальних творів (вокаліз, романс, пісня, арія тощо).
2. Розучити і виконати на музичному інструменті хорову партитуру.

Література:

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. 288 с.
2. Інюточкіна Н. Феномен піаніста-концертмейстера. Харків : Фактор, 2010. 177 с.
3. Карасева М. Сольфеджио – психотехніка розвитку музикального слуха. Москва : Музыка, 1999. 371 с.
4. Коломиєць А. Курс читання хорових партитур : навч.-метод. посібник. Київ : Музична Україна, 1977. 123 с.

5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград: Музгиз, 1961. 79 с.

6. Мирошникова А. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе : методические рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс». Харьков : Ранок. 1988. 20 с.

7. Мур Д. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / перевод с англ.; предисловие В. Чачавы. Москва : Радуга, 1987. 432 с.

8. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 272 с.

9. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 216 с.

10. Тарасов Г. О коммуникативной природе музыкальных способностей. *Вопросы психологии*, 1987. № 3. С. 56-69.

11. Хохлова А. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве. На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: дис. ... докт. искусствоведения / Саратовская государственная консерватория. Саратов, 2013. 358 с.

12. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 206 с.

Тема 4. Особливості акомпанування інструменталістам

4.1 Акомпанування струнникам

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

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

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

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

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

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

Наприклад, застосування певного штриха у струнно-смичкових інструментів (зокрема, *spiccato* або *martelé*) може істотно впливати на вибір

темпу того чи іншого музичного епізоду. Ще один приклад пов'язаний із наявністю *legato* в партії фортепіано, тобто з необхідністю досягнення зв'язності звучання під час виконання епізодів, виписаних великими тривалостями. Неминуча «пунктирність» фортепіанного викладу підкаже «шлях» пошуку потрібного характеру руху, який допоможе створити відчуття звукової протяжності.

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

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

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

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

Нерідко окремий акцент, відтінок, ліга або точка можуть здаватися неістотними щодо тієї партії, де вони поставлені. Однак під час урахування тексту партії іншого інструменту, вони набувають значно більшого значення й отримують ясне художнє мотивування. Для цього концертмейстерові слід знати специфіку нотації сольних партій для різних інструментів – позначення флажолетів, різних штрихів, альтовий і теноровий ключі тощо.

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

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

Саме з цієї причини головною вимогою до концертмейстера традиційно вважається вміння чути не тільки свою гру, але й гру соліста, як

під час виконання теми із супроводом, так і під час одночасного звучання рівноправних музичних ліній.

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

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

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

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

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

інший прийом, певний штрих для найбільш точного музичного інтерпретування.

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

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

4.2 Акомпанування музикантам-духовикам

Акомпанування музикантам-духовикам має свої особливості. Для успішного вирішення спільних виконавських завдань концертмейстер (найчастіше – піаніст) повинен володіти значним обсягом знань з історії виконавства на духових інструментах, бути обізнаним у питаннях, пов'язаних з їх конструктивно-технічним удосконаленням.

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

Під час гри з духовими інструментами концертмейстер повинен урахувувати можливості виконавського апарату музиканта, звертати увагу на моменти взяття дихання, здійснюваного в процесі фразування. Необхідно контролювати чистоту ладу духового інструменту, в тому числі з урахуванням його розігріву. Як і під час гри зі струнниками, концертмейстер

повинен чути найтонші нюанси партії соліста-духовика, вміти «вибудувувати» звуковий баланс між партією фортепіано і сольною партією.

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

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

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

Концертмейстер у процесі творчої діяльності з музикантами-духовиками, як і з представниками інших виконавських спеціальностей,

традиційно надає їм посильну допомогу в подоланні художньо-виконавських проблем, у тому числі вузькотехнічної спрямованості. Для цього він повинен знати, що органи виконавського апарату духовика, в залежності від виконуваної ними функції, поділяють на кілька груп:

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

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

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

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

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

Запитання для перевірки знань:

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

Завдання для практичних занять:

1. Розучити і виконати з ілюстратором 1 акомпанемент музичного твору для струнно-смичкового інструменту.
2. Розучити і виконати з ілюстратором 1 акомпанемент музичного твору для духового інструменту.

Література:

1. Благой Д. Камерный ансамбль и его роль в обучении музыкантов исполнителей. *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство* / ред.-сост. К. Х. Аджемов. Москва : Музыка, 1979. С. 3-12.
2. Боброва Э. Содержание концертмейстерской подготовки студента вуза в контексте его творческой самореализации. *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. Казань, 2005. № 10. С. 205-206.

3. Бородин Б. Три тенденции в инструментальном искусстве. Екатеринбург : БКИ, 2004. 222 с.
4. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром. *Фортепиано*, 1999. № 2. Москва : Музгиз, 1999. С. 14-15.
5. Булатова О. Развитие самоконтроля исполнительской деятельности студентов в классах камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Краснодарская государственная консерватория. Краснодар, 2010. 22 с.
6. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. Москва : Музгиз, 1960. 55 с.
7. Дапквашвили Т. Камерный и инструментальный ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства. Тбилиси: Плакат, 1989. 184 с.
8. Карелова В. Ю. Особливості виконавської артикуляції духовика. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / за ред. В. Я. Даниленко. Харків: ХДАДМ, 1999. № 2. С. 54–62.
9. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. Москва : Academia, 2002. 182 с.
10. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.
11. Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства. Донецк : Донбасс, 1995. 112 с.

Тема 5. Особливості акомпанування хореографам

Вельми специфічна сфера творчої діяльності концертмейстера пов'язана з роботою в класі хореографії, де він покликаний разом із педагогом-хореографом розкривати музику засобами пластичних рухів.

Мистецтво танцю немислимо без музики, але і музика в своєму історичному розвитку нерідко використовувала танцювальні ритми, мелодії – вони наділяли її конкретною, наочною образністю. Музика набувала виразності, насиченої життєвої енергії. Здається, саме з цієї причини композитори всіх часів і народів завжди втілювали в своїх творах жест й пластику в русі танцю.

Музику можна з повною впевненістю вважати душею танцю. В ній закріплено його емоційний стрій, художньо-образна виразність, ритмом підкреслюється характер, а в мелодичному складі міститься пластичний малюнок танцю. Чим винахідливіше розвивається типова для даного танцю ритмічна формула, чим вільніше «дихає» мелодія, тим набагато змістовнішою є музика і тим більш високу естетичну насолоду вона доставляє. Так музика стає найважливішим драматургічним компонентом хореографічного твору.

Отже, пластичний образ є органічною єдністю музично-ритмічних виразних рухів. У ході створення хореографічного твору єдність музики і танцю проявляється, головним чином, відповідно до структур музичної та хореографічної мови. При цьому необхідно розуміти, що в хореографії не просто похідна від музики сутність, що це – не переказ або ілюстрація, а втілення її емоційного змісту (музики) в іншу подібну сферу – пластичну. Таким чином, музика допомагає хореографії знайти найцінніше для неї – емоційну інтенсивність, психологічну глибину тощо.

У зв'язку з цим, хореограф за допомогою яскравої виразної гри концертмейстера сприймає музику не як малозначний супровід, що заміняє рахунок, а як певну живу тканину, джерело натхнення, віддзеркалення рухів у музичній фразі і навпаки – віддзеркалення музичної фрази в рухах.

Об'єднання двох виразних мов в одне єдине ціле створює безмежні можливості для художніх варіацій. Що стосується смислової основи музичної мелодії, то вона повинна обов'язково збігатися з дієвою основою хореографічного твору. Тут для концертмейстера особливу важливість

набуває вміння одночасно чути і бачити співзвуччя музичних та танцювальних фраз, становлення й розвиток музичного та хореографічного образу з утіленням їх у єдине сценічне пластичне дійство.

У ході формування художнього задуму хореографічного твору концертмейстер разом із педагогом-хореографом повинні враховувати, що з одного боку, музика може стати його основою, визначати характер хореографічної постановки, з іншого, – власне хореографічний задум може зумовлювати підбір відповідного музичного матеріалу. Можливе звернення до одного і того ж музичного твору з метою реалізації кількох різних хореографічних рішень, і навпаки – один хореографічний задум допускає своє втілення за допомогою використання різних музичних композицій. Провідна роль у цьому процесі повинна належати балетмейстеру-постановнику, його творчій індивідуальності, неповторній стилістичній манері, своєрідності художнього пластичного мислення.

Танець привносить свої корективи до будь-якої музичної форми: музика через взаємозв'язок із танцем ніби відступає від тих законів, яких слід дотримуватися під час самостійного виконання музичного твору.

Очевидно, що класичний танець без музики не існує, так як він виник на стику двох мистецтв – музики і танцю. Звідси хореографію слід уважати своєрідним феноменом мистецького руху, де певний органічний зв'язок музики і танцю зведений до певного порядку.

Концертмейстер повинен розуміти, що в музичному вихованні хореографів існують свої особливості: просто чути музику недостатньо, її повинні «чути» м'язи. Тоді й виникає та неповторна чарівність танцю, котра притаманна мистецтву хореографії.

Така музикальність виховується поступово, приходить із роками. На перших етапах музика повністю підпорядковується руху, вона покликана мовби «вимовляти» відомий набір певних *pas*, віддзеркалювати їх своєрідність і характер. Мелодія, ритм, темп повинні відрізнитися простотою і ясністю, щоб допомогти учням засвоїти достатньо точно навички.

Нерідко буває так, що піаніст із консерваторською освітою, який прекрасно володіє інструментом, котрий виступає як соліст або як концертмейстер, який грає з солістами-вокалістами, з інструменталістами або з хоровими колективами, не може реалізувати себе в класі хореографії. Більш того, іноді чудові музиканти, супроводжуючи уроки класичного танцю, просто є безпорадними. Тут для успішної роботи, безумовно, необхідно володіти особливим «чуттям» музиканта.

На заняттях у хореографічних класах навіть найякісніша фонограма не може замінити живого музичного звучання. Це зумовлено тим, що музичний супровід безпосередньо пов'язується з рухами тіла і покликаний допомогти поступовому розвитку навичок правильної постановки корпусу, а також виконанню певних послідовностей рухів під рахунок. При цьому концертмейстерові з особливою увагою слід ставитися до змін темпу, до пауз, до *fermato*, до акцентів і багатьох, ледь помітних, нюансів, пов'язаних із рухами, із зручністю їх виконання. Можна сказати, що в даному випадку музика повинна сприяти тому, щоб вони (рухи) були виконані комфортно.

Коли недосвідчений концертмейстер пропонує швидкий темп для виконання раніше пройдених рухів, педагог-хореограф неминуче стикається з певною втратою чистоти виконання. Тому доцільно на благо навчання невпинно повертатися до більш повільних, корисних темпів, зберігаючи і пов'язуючи строгість й академізм виконання вправ з упевненістю.

Так, у вправах *battement tendu* і *battement tendu jeté* навчальні завдання часто даються в двох частинах і в різних темпах. Перша частина, як правило, пропонується в повільному темпі, де потрібна неухильна точність виконання всіх правил руху. Друга частина вибудовується в більш швидкому темпі з простим і зрозумілим малюнком, готуючи виконання програмних *pas* на 1/8 та 1/16.

Концертмейстер повинен бути готовий до того, що в розділі *Allegro* педагог-хореограф може попросити учнів повернутися до повільного (навчального) темпу. Тоді ясно проступає контраст акцентів. Темп мовби

нарочито «в підлогу» робить можливим досягнення межі глибини і стійкості на п'ятах, збереження точності позиції та культури пози. Швидкий темп «від підлоги» вгору веде до легкості виконання стрибка. Робота в двох темпах формує міцні навички і знання, серйозність й глибину понять, а виконання з часом набуває рис академічної ясності.

Концертмейстер повинен допомогти учням з осягненням основ класичного танцю і переходом від схематичного виконання рухів до складного та тонкого розуміння класичного танцю – художнього початку руху.

Слід ґрунтовніше зупинитися на таких, на перший погляд, простих у практичній діяльності концертмейстера, поняттях, як темп і пауза.

Темп. Концертмейстер хореографічного класу часто змушений користуватися, так званим, «живим методом». Указівки «повільніше» і «швидше», які використовуються на заняттях, досить приблизні і не мають точних метричних визначень. Тільки досвід концертмейстера і педагога-хореографа може уточнити ці вказівки.

Відчуття безпомилкового темпу формується з досвідом. Орієнтиром для початківця-акомпаніатора може стати таке: якщо більша частина учнів засвоїли заданий темп виконання, слід уважати його нормою для цих навчальних прикладів і для цих учнів. При цьому концертмейстер повинен пам'ятати про те, що темп зберігає образ руху, його особливості.

Тобто, темп у практичній діяльності концертмейстера хореографічного класу буває двох основних видів – темп навчальний і темп виконавський, кожний з яких виконує строго відповідні завдання. В навчальному процесі за мірою освоєння матеріалу відбувається безперервний рух від навчального темпу до виконавського.

Пауза. В музичній паузі, як відомо, музична думка продовжується. Це не просто перерва у звучанні, а особливий виразний засіб. У мистецтві хореографії пауза також має важливе художнє значення. В навчальній практиці хореографів її роль набуває особливого значення на початкових

етапах. Концертмейстер повинен знати, що паузою користується педагог-хореограф, щоб ясніше націлити учня на виконання конкретного навчального завдання. Пауза надає ритмічного різноманіття вправам. У досвідного педагога-хореографа будь-яка технічна складність супроводжується паузою для того, щоб утримувати в ній виконану складність.

Зазвичай, у хореографічній практиці існують два концертмейстерські напрями: «нотники» та «імпровізатори». «Нотники» вважають, що вони виховують музичний слух учнів, націлюють їх на сприйняття взірців музичної літератури і формують музичний смак. Але далеко не вся музична література підходить для оформлення хореографічних занять: часто бачать одне, а чують інше. Тут необхідні досвід та ерудиція концертмейстера, його «хореографічні» здібності, так зване, почуття руху, без якого всі зусилля музиканта марні.

«Імпровізатори» дуже чуйні, вони точно відтворюють те, що пропонує педагог-хореограф. Граючи «під ніжку», ці професіонали прекрасно знають свою справу і практично всі нюанси в ньому. Нерідко вони відступають від нормального темпу заради правильного виконання учням навчальних прикладів. Концертмейстери «нотники» дорікають через це «імпровізаторам», але якщо вповільнення або прискорення темпів на заняттях допомагають освоєнню певних технічних прийомів, це виправдовує «імпровізаторів». Концертмейстер на всіх етапах навчання покликаний допомагати учням зрозуміти нерозривний зв'язок музики і танцю, тому, в балетному класі він працює нарівні з педагогом-хореографом. Діяльність концертмейстера будується на тому, що, мовби перебуваючи в тіні і не маючи можливості безпосереднього спілкування з учнями, акомпаніатор за допомогою музичного супроводу має змогу вирішувати певні творчі завдання: розвиває вміння чути музичну фразу, орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку, динаміці, порівнювати фрази за подібністю і контрастом, відрізнити твори різних епох, стилів, жанрів.

За допомогою залучення учнів до кращих зразків класичної та сучасної музики формується їх музична культура, розвивається музичний слух і образне мислення.

Незважаючи на зневажливе ставлення деяких музикантів до «дансантичної» музики, вона зберегла свою актуальність. Секрет її довголіття простий – вона стає художнім зразком виключно в єдності з хореографією.

Концертмейстер повинен розуміти педагога-хореографа, знати про який рух або серію рухів йдеться мова. Взагалі всі рухи класичного екзерсису традиційно поділяються на повільні та швидкі, з чітким ритмом і плавні. Виходячи з цього, правильно підбирається музичний супровід до тієї чи іншої вправи: повільна (в розмірах 4/4, 2/4); із синкопованим ритмом (у розмірах 2/4, 3/4, 4/4); у помірному темпі (на 2/4 і 4/4).

Зокрема, *Plie*, *Demi plie*, *Grands plie* – це вправи, в основі яких знаходяться присідання різної амплітуди. Для виконання потрібний музичний супровід, котрий відрізняється плавним, м'яким характером, повільним темпом (у розмірі 4/4, 3/4).

Або: *Battements tendus* (*Battements tendus jetes*) – висування ноги на носок (або різкий маленький кидок). У цих управах відбувається різке висування ноги вперед, у сторону, назад і її повернення в позицію. Тут музичне оформлення повинно бути дуже чітким, у музичному розмірі (для обох управ) – 2/4, 4/4.

Коли теоретичних знань недостатньо, щоб уявити собі як саме виконується вправа: яку позицію займає тіло, руки, ноги, голова, в якій частині музичного супроводу необхідний акцент або зміна ритму для активізації або розслаблення м'язів, можна спробувати «приміряти» всі рухи на себе біля верстата, пропустити їх через відчуття власного тіла. Це найдієвіший засіб: краще один раз зробити самому, ніж сто разів побачити з боку, як виконують інші.

Існують два основні варіанти музичного оформлення класичного уроку хореографії – це *підбір музичних фрагментів* із балетів, відомих

фортепіанних і симфонічних творів, які відповідають за характером та структурою до тієї чи іншої справи, й *імпровізація*. Найчастіше вони органічно співіснують, але можливі заняття, повністю побудовані на підборі музики або на імпровізації.

З курсу теорії музики концертмейстер зобов'язаний знати, що музична будова, яка містить завершену музичну думку, називається періодом. Завершеність музичної будови визначається через лади і метроритмічну ознаку. Періодичність у музиці утворюється завдяки поєднанню однакових за розмірами фраз (2т. + 2т. + 2т. + 2т.) – Ф. Шопен Вальс № 9 (As-dur). Період може бути повторювальної будови – Р. Шуман «Сміливий вершник» і неповторювальної будови – Л. Бетховен, II частина з «Патетичної сонати», однотональним (немодуючим) та модулюючим – П. Чайковський Вальс із «Дитячого альбому».

Більшість управ класичного екзерсису виконуються під музичний супровід із квадратною будовою. Найбільш затребуваним у музичному супроводі в класі хореографії є класичний період, котрий складається з 16 тактів.

У музичному мистецтві квадратна структура періоду немов відтворює його історичні зв'язки з поетичною промовою. Так як класичний балет, як вид танцювального мистецтва, розвивався досить пізно, види метроритмічних взаємозв'язків у ньому проявляються, ймовірно, більш опосередковано і різнобічно.

Утім, педагоги-хореографи, пропонуючи комбінації, як правило, ґрунтуються (свідомо чи інтуїтивно) на музично-поетичних особливостях і на системі пропорційності тактових груп. Періодичність часто поєднується з принципом повторюваності окремих фрагментів за аналогією з музичним періодом повторної будови.

Однак кількість тактів в акомпанементі може перевищувати традиційні 8 і 16, коли тридольні розміри та розміри на шість восьмих мовби «укрупнюються» за рахунок об'єднання декількох тактів для побудови

необхідного ритмічного малюнка й внутрішніх акцентів. У даному випадку розмір 6/8 може сприйматися, як прорахований на дві чверті.

Концертмейстер повинен враховувати, що поняття «музична фраза» для хореографів є не стільки «смысловим» (подібним поняттю «період» у музиці), скільки структурно-часовим. Тому основною моделлю для музичної імпровізації часто стає квадратний «шістнадцятидольний» період.

Іноді, під час складання комбінацій, допускається, так звана, видозмінена квадратність, пов'язана, найчастіше, з повтором метричних функцій 5, 6, 7 і 8-го тактів («півтори фрази»). Відчуття значущості заключних тактів нерідко реалізується в хореографічній комбінації за допомогою більш складних ритмічних угруповань із використанням активних рухів.

В імпровізаційному супроводі гармонічно ясне і логічне оформлення кадансових оборотів є необхідною умовою простоти сприйняття. Особливості періодичної квадратної структури, як правило, впорядковують свободу гармонічного розвитку.

Звідси концертмейстерові-піаністу в класі хореографії для вільної та грамотної побудови необхідних музичних періодів, окрім виконавської майстерності необхідні поглиблені знання з теорії музики і гармонії. Йому слід добре знати тональні зв'язки першого і другого ступеня спорідненості, так як різкий невірний перехід з однієї тональності в іншу або неправильна модуляція можуть негативно вплинути на виконання вправ учнями. Особливу роль в імпровізаційному акомпанементі відіграють секвенції. Завдяки їм музичний супровід набуває різноманітності.

У практичній діяльності концертмейстерів-початківців значну допомогу може надати цифровка. На її основі акомпаніатор досить швидко зможе створювати музичні періоди необхідні для всіх управ класичного екзерсису. При цьому музична фактура акомпанементу не повинна бути дуже щільною. Концертмейстеру слід знати, що басові ноти особливо важливі саме на тій долі, яка вимагає м'язової напруги, кидка, наприклад, у таких рухах, як

battements tendu jete. Знання про фактуру, метр, ритм музичного супроводу, а також про правильну розстановку акцентів і динаміки – запорука успіху в роботі концертмейстера хореографії.

Він повинен розуміти, що домінування метру може обмежувати тип будови мелодичного малюнка. Це обмеження нерідко диктується вимогою негайного спільного виконання. Концертмейстер-піаніст задає необхідну метричну пульсацію, і вона повинна сприйматися відразу. Легкість сприйняття забезпечує звучання жанрової музики. В музичних будовах кантиленного характеру часто виникає необхідність підкреслення перших сильних часток тактів, що, зокрема, відбувається за допомогою вибудовування мелодії великими долями, котрі відповідають умовним чвертям хореографічного рахунку.

У хореографії виключно важлива роль належить затакту й акцентам. Затакт часто служить підготовкою до початку руху. Еквівалентом затакту є підготовче «і» педагога-хореографа, після якого відразу слідує «раз» – початок вправи.

Що стосується акцентів, то вони в акомпанементі екзерсису нерідко припадають не на звичні сильні перші і проміжні долі, а на ті, котрі необхідно підкреслити для зручності виконання руху. (Наприклад, якщо кидок ноги слід робити на рахунок «і», а опустити ногу на рахунок «раз»). Підкреслити напрямок руху, пік м'язової напруги й амплітуду розслаблення дозволяє динаміка. Так само динаміка сприяє подоланню певної монотонності в звучанні квадратних періодів.

У цілому до підбору музичних фрагментів завжди висуваються такі вимоги: відповідний характер, темп, метроритм (із урахуванням розміру, акцентів і ритмічного малюнка), необхідна кількість тактів у періоді. Підбір музичних творів для уроків хореографії обов'язково здійснюється з урахуванням вікової групи учнів.

На перших етапах навчання, коли тільки починається знайомство зі специфікою вираження емоцій за допомогою руху, краще грати знайомі пісенні мелодії, ніж балетні фрагменти.

Якщо завдання педагога-хореографа пов'язане з вільним виконанням якоїсь певної сценки, танцювальної імпровізації, то в цьому випадку необхідно підбирати твір, відповідний за характером. Нерідко ігрове завдання вимагає від концертмейстера імпровізації. Наприклад, зміна ясної сонячної погоди на раптову негоду з гуркотом грому і блискавкою. Підібрати твір на таку тему буває складно, легше зімпровізувати на тему знайомої мелодії.

Далі слід максимально використовувати дансатну, балетну музику, щоб учні поступово звикали до її специфічних особливостей, простоти і парності. Музичні фрагменти не повинні бути перевантажені щільною фортепіанною фактурою, в супроводі ніколи не використовується поліфонія. Перевагу слід віддавати танцювальній музиці. Навіть якщо якісь фрагменти симфонічних творів у фортепіанному перекладенні підходять за рахунком і ритмом, вони практично не використовуються, тому що мають інше смислове значення, є самостійними, а не акомпанементними за своєю суттю.

Концертмейстеру слід пам'ятати про те, що музичні акомпанементи мають бути в міру різноманітними. З одного боку, звучання одних і тих же імпровізацій, вальсів або маршів зумовлює втрату в учнів емоційного фактора, вправи починають виконуватися механічно, з іншого, – досить часто зміна музичного супроводу заважає засвоєнню, запам'ятовуванню рухів.

Іншими словами, зразковий концертмейстер повинен віртуозно володіти нотним матеріалом і даром імпровізації, мати сформовану «особливу пам'ять», в заданому навчальному прикладі моментально охоплювати всі деталі композиції, бути готовим на прохання педагога-хореографа зробити паузу в будь-якій «точці» музичного прикладу, почати з будь-якого місця, уповільнювати темп виконання нового прийому тощо.

Існує ще одна необхідна складова для успішної роботи концертмейстера в класі хореографії. Він повинен любити танець. Любити його всією душею і разом із педагогом-хореографом створювати ту неповторну творчу атмосферу, яку неможливо описати словами. Балетний клас – це особливий світ. Починаючи від дерев'яних підлог, дзеркал і верстата та закінчуючи таємничою мовою балетних термінів.

У цьому світі повинна панувати доброзичливість і взаєморозуміння. Компетентний концертмейстер розуміє педагога-хореографа ще до того, як той виголосив *changement de pieds* (зміна ніг) і зіграє зайві такти між періодами. Він дихає разом із класом, тримає в полі свого зору всіх і завжди готовий допомогти акцентом, уповільненням або просто виконанням веселої запальної польки, щоб зняти втому.

Можна сказати, що концертмейстер хореографічного класу – це особливий музикант, який навчився працювати в унікальній сфері, де за допомогою поєднання різних пластичних рухів, які немов контрапунктують із музичним супроводом, створюються неповторні образи і сюжети.

Запитання для перевірки знань:

1. Чому хореографію слід уважати своєрідним феноменом мистецького руху, де певний органічний зв'язок музики і танцю зведений до певного порядку?
2. На якому етапі хореографічного навчання під час акомпанування музика повністю підпорядковується руху?
3. Чому концертмейстерові в класі хореографії для вільного і грамотного акомпанування крім виконавської майстерності необхідні поглиблені знання з теорії музики та гармонії?
4. Чому в хореографії виключно важлива роль належить затакту і акцентам?
5. Охарактеризуйте концертмейстерів-«нотників» і концертмейстерів-«імпровізаторів».

Завдання для практичних занять:

1. Підібрати музичний матеріал для класичного екзерсису («Музична скринька»).
2. Імпровізувати під час акомпанування класичному екзерсису (оберіть 2-3 вправи екзерсису).

Література:

1. Новер Ж. Письма о танце и балетах. Ленинград : Композитор, 1965. С. 238-239.
2. Слонимский Ю. О драматургии балета. *Музыка и драматургия современного балета*. Москва : Музыка, 1974. С. 31-49.
3. Хайкина Т. Задачи концертмейстера-пианиста хореографического класса. Тамбов : ТГУ, 1997. С. 110-112.
4. Шабалина Т. Профессиональный рост концертмейстера хореографии. Обобщение педагогического опыта. Кирово-Чепецк : Столица, 2006. 28 с.
5. Юдин И. Формирование концертмейстерского мастерства. Орел : Труд, 1999. 128 с.
6. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца. Санкт-Петербург : Издательство Музыка, 1968. 52 с.

Тема 6. Особливості підбору акомпанементу на слух

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

Найпростішою формою гармонічної опори є ***підтримка мелодії витриманими акордами*** на основних ступенях тональності. Це один із найпростіших типів акомпанементу, який підкреслює ладотональні тяжіння й допомагає солісту (вокалісту) «втриматися» в тональності, в інструментальній музиці він створює для слухача резонанс ладового

сприйняття музики. Зазначений тип акомпанементу виконує функції модуляції або хвилеподібного камертону і, в свою чергу, вимагає слухових навичок добору гармонічних послідовностей, які відповідають мелодії.

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

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

Оволодіння навичками добору акомпанементу на основі танцювальних ритмів передбачає:

- аналіз тонального і функціонального планів;
- визначення гармонії в цілому з мелодичною послідовністю;
- виявлення стилістичних особливостей мелодії (менуєт, гавот, вальс, полонез, мазурка, полька, танго, рок-н-рол тощо);
- визначення особливостей фактурного супроводу, який є характерним для даного танцю (метр, ритм, спондеїчний метр, акценти, паузи, синкопи тощо);
- урахування чіткої артикуляції під час акомпанування, яка характеризує крок, ковзання, присідання, жести рук тощо;
- збалансоване співвідношення за параметрами фактурної і динамічної насиченості мелодії та супроводу;
- ознайомлення з різними танцювальними формами акомпанементу, що використовувалися композиторами у своїх творах (наприклад, Ж. Бізе «Ранок», Ц. Кюї «Східний романс», романси

С. Рахманінова, М. Балакіреєв «Не співай, красуня», О. Даргомижський «Титулярний радник», увертюра «Ромео і Джульєтта» П. І. Чайковського тощо).

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

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

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

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

Підбір акордового акомпанементу передбачає:

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

Арпеджіо. Часто в якості гармонічної підтримки під час підбору акомпанементу на слух («вертикальної опори») використовуються акорди арпеджато. Не втрачаючи свого значення як співзвуччя, акорд, взятий способом арпеджато, набуває якості тимчасової (процесуальної) просторовості. Характеристиками даного типу акомпанування є: напрямок руху (знизу догори, згори донизу), темп, діапазон, амплітуда динаміки. Чим швидшим є арпеджато, тим більше воно наближується до одночасності співзвуччя, а чим воно протяжніше, тим більше відчувається в ньому інтонаційно-мелодичний зміст.

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

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

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

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

Для даного типу акомпанементу характерні такі риси:

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

Успішне оволодіння навичками підбору акомпанементу на слух у вигляді рухомої гармонічної послідовності передбачає:

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

Можливим є також використання руху:

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

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

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

Лінійний супровід (другий голос).

Створення і розвиток другого голосу відбувається з окремих «опорних» звуків, які слід підбирати в якості підтримки для звуків мелодії на сильних долях і які з цими звуками добре поєднуються. Для початку необхідно заздалегідь визначити звуковий діапазон або кілька звуків, які стануть основою супроводу (див. у *Прикладі 1* – звуки тонічного тризвуку). Такий акомпанемент одразу стане більш цікавим, якщо спробувати поєднати опорні звуки плавним рухом із прохідними нотами або обіграти їх (під час їх повторення) допоміжними. Хоча таке рішення є нескладним, але воно вже допускає цілий ряд варіантів і спонукає до творчості.

Приклад 1

Німецька пісня

The image shows a musical score for a German song accompaniment. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is also in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody in the top staff is a simple, rhythmic line. The accompaniment in the middle and bottom staves consists of a steady bass line with chords and moving lines, providing a harmonic foundation for the melody.

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

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

а) у протилежному русі;

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

Приклад 2



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

Приклад 3



г) або з так званим золотим ходом валторни:

Приклад 4



Використання імітації у формі канону в лівій руці в підготовчій вправі, наведеній у *Прикладі 2*, може стати поштовхом для того, щоб звернути увагу на різні можливості імітації інших мелодичних оборотів.

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

Приклад 5

Німецька пісня



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

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

Приклад 6

Німецька пісня



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

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

Двоголосний акомпанемент.

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

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

Приклад 7

Чеська колискова



У наступних двох прикладах представлені зразки акомпанементу з інтервалами, що змінюються. Утворюються вони з одноголосних послідовностей, які спершу потрібно підібрати до даної мелодії. У *Прикладі 8* це мелодичні послідовності (вони відповідають опорним звукам пісні, наведеної в *Прикладі 1*); у *Прикладі 9* це остинатні послідовності. Для того, щоб створити такий двоголосний акомпанемент, досить додати до кожного звуку цих послідовностей основний (тонічний) або доміантовий тон відповідної тональності, витримуючи його протягом усієї фрази.

Приклад 8

Чеська пісня





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

Всі ці двоголосні акомпанементи можуть виконуватися як з одночасним звучанням інтервалів, так і в розкладеному вигляді (див. такти 9 і 10 *Прикладів 8 та 9*).

Супровід на основі гармонічних функцій.

Створення супроводу на основі гармонічних функцій слід розпочинати з гармонізації пісенних мелодій трьома важливими тризвуками – тонікою (Т), субдомінантою (S) і домінантою (D). Причому особливу увагу необхідно звернути на сприйняття специфіки звучання кожного з цих тризвуків і розрізнення їх на слух. Після певного етапу виконання означених управ щодо гармонізації можна розпочинати гармонізацію мелодії експромтом (тобто без «репетицій» акордів цих функцій). Тому доречним спершу стане тренування з виконання супроводу з тризвуків основних гармонічних функцій без «підключення» мелодії: мелодія виконується солістом подумки, а акомпанемент супроводжується відповідними акордами (в лівій руці – основний тон, бас; у правій – увесь акорд). Пізніше мелодію можна самостійно наспівувати. Супровід має бути стилізованим відповідно до характеру пісні, наприклад:

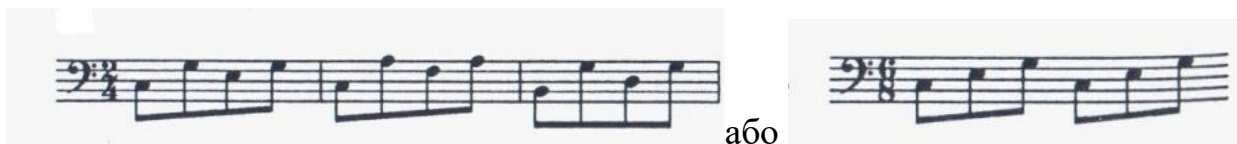
Приклад 10



Означене в *Прикладі 10* повинно виконуватися в різних мелодичних положеннях акорду – як в мажорі, такі в мінорі (з урахуванням теоретичних знань виконавця).

Від цих попередніх вправ легко перейти вже до виконання акомпанементу і мелодії разом. Те, що в зразках *а* і *б* *Прикладу 10* запропоновано виконувати двома руками, тепер грати слід винятково лівою рукою, права рука виконує мелодію пісні. Виникає так званий вальсовий акомпанемент або акомпанемент польки. Під час супроводу розкладеними тризвуками (зразки *в* і *г*) вони переносяться з правої руки в ліву руку та виконуються внизу в подібному ж розкладеному вигляді:

Приклад 11



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

Приклад 12



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

На закінчення слід торкнутися ще одного питання – створення багатоголосої фактури на гармонічній основі. Створення такого акомпанементу можна почати з того, що до мелодії в правій руці будуть додані на сильних долях і в ході зміни гармонії відповідні акордові звуки (див. *Приклад 13*, такти 1-4). У тих випадках, коли повні трізвуки будуть звучати надто компактно, слід скоротити їх, випускаючи один зі звуків, і грати у двоголосному вигляді (такти 5-8). Ліва рука виконує спочатку основні тони гармонії:

Приклад 13

Чеська пісня (друга половина)



Поки гармонізація обмежується вузькими рамками простої каденції (T S D), викладення басового голосу звучить в основному одноманітно. Тому доречним стане поєднання басових тонів один з одним за допомогою плавних мелодичних ходів (див. *Приклад 13*, такти 5-8). Виклад стає, однак, більш цікавим тільки після розширення гармонічної сфери, що досягається, наприклад, уживанням інших акордів субдомінантової та домінантової груп, септакордів, тризвуків субдомінанти з доданою секстою, застосуванням звернень (тобто появою в басу і терцових, й квінтових тонів тризвуків), пізніше і введенням побічних домінант тощо.

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

Для кожної пісні підходить не будь-який акомпанемент, а лише той, що не суперечить її змісту і стилю. Тому рекомендується опрацювати якомога більшу кількість видів супроводу. Чим більше способів акомпанементу знаходиться у виконавському досвіді, тим краще відбувається пристосування супроводу до характеру даної пісенної мелодії. Крім того, часто виникає потреба в комбінуванні різних типів супроводу в рамках однієї пісні.

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

Запитання для перевірки знань:

1. Які типи акомпанементу використовують під час його підбору на слух?
2. Назвіть види акордового супроводу.
3. Чим зумовлене використання арпеджованого акомпанементу?

4. Охарактеризуйте акомпанемент, що ґрунтується на рухомій гармонічній послідовності.

5. У чому особливості лінійного супроводу?

6. Назвіть принципи створення двоголосного акомпанементу?

7. Як складається супровід на основі гармонічних функцій?

Завдання для практичних занять:

1. Здійснити компаративний аналіз акомпанементів, що вивчаються з викладачем на заняттях з концертмейстерського класу.

2. Ознайомитися з класичними зразками акордового супроводу: М. Римський-Корсаков арія Любаші з опери «Царська наречена»; П. Чайковський 11-та варіація з Тріо; романси Р. Шумана «Я не серджусь», О. Бородіна «Для берегів вітчизни дальньої», П. Булахова «Побачення».

3. Ознайомитися з класичними зразками арпеджованого супроводу: О. Глазунов «Нереїда»; Р. Вагнер «Романс»; М. Римський-Корсаков «Як небеса, твій погляд блищить».

4. Ознайомитися з класичними зразками супроводу з елементами гармонічних фігурацій: Ж. Бізе «Надира»; М. Римський-Корсаков Каватина Берендея; М. Глінка «Нічний зефір»; С. Рахманінов «Як мені боляче».

5. Виконати перекладення 2-х дитячих і 2-х народних пісень для набуття практичного досвіду використання різних видів фактури в акомпанементі («Музична скринька»).

Література:

1. Винокур Л. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента. Москва : Издательство МГПИ, 1978. 46 с.

2. Демидова М. Г. Методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 20 с.

3. Карпенко Т. П. Концертмейстерський клас : методичні рекомендації для спеціальності 6.020200 «Музична педагогіка і виховання». Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2005. 34 с.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград : Музгиз, 1961. 79 с.
5. Либерман Е. Приемы исполнения различных аккомпанементов. Москва : Музыкант, 2001. С. 28-29.
6. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.
7. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах. *О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов*/ ред. Т. Воронина. Ленинград : Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 59-73.
8. Новська О. Р., Левицька І. М. Акомпанування, гра на синтезаторі : методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 30 с.
9. Оськина С. Е., Парнес Д. Г. Музыкальный слух: Теория и практика развития и совершенствования. Москва : ООАСТ, 2001. 79 с.
10. Равчеева Н. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях. Санкт-Петербург : СпбГУ, 2014. 275 с.

МОДУЛЬ 2. ЧИТАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ З ЛИСТА І ТРАНСПОНУВАННЯ

Змістовий модуль 3. Засади грамотного читання нотного тексту з листа

Тема 1. Принципи формування навичок читання нот з листа

Наявність у майбутніх фахівців добре розвинутих навичок читання з листа свідчить про те, наскільки успішно викладач сформував у них навички самостійної роботи над музичним текстом.

Про користь читання з листа для розвитку навичок самостійного опрацювання нотного тексту відомо ще здавна. Висловлювання стосовно означеного питання можна зустріти ще в трактатах Ф.-Е. Баха, Х. Шубарта та інших відомих педагогів-музикантів XVII – XVIII століть. Необхідність читання нот із першого на них погляду – *a prima vista* – підкреслювалася у «Правилах» А. Гезельта.

У другій половині XIX століття вимоги щодо читання нот з листа містяться у програмній документації практично всіх авторитетних музичних закладів Європи та України. Можливо, не всюди до цих вимог ставилися з достатньою серйозністю, однак в очолених навчальних закладах досвідними, висококваліфікованими спеціалістами, читанню музики з листа дійсно приділялася повсякденна і пильна увага. Сам М. Рубінштейн пропонував своїм учням акомпанувати з листа концерти. На схожій основі ґрунтувалися заняття в класі М. Зверева, В. Сафонова, пізніше – Ф. Блюменфельда, Л. Ніколаєва, Г. Нейгауза і багатьох інших відомих педагогів-музикантів. Вони вважали, що читання з листа має бути в повсякденному «раціоні» занять учня-музиканта.

Читання нотного тексту з листа сприяє збільшенню музичного кругозору особистості. Музикант, який регулярно практикується в цьому, ознайомлюється з творами різних авторів, художніх стилів, історичних епох тощо. Той, хто читає фортепіанну музику знаходиться при цьому в особливо вигідних умовах – крім репертуару, який призначений спеціально для рояля,

він може користуватися також оперними клавірами, аранжуванням симфонічних, камерно-інструментальних і вокальних опусів. Іншими словами, читання з листа – постійна й швидка зміна музичного сприйняття, інтенсивний перебіг багатой та різнохарактерної музичної інформації.

Процес залучення особистості до самостійного мистецького навчання пов'язаний з формуванням у неї музично-інтелектуальних якостей, що здійснюється під час оволодіння відповідними знаннями, де процеси музичного мислення знаходяться в єдності з процесами музичного пізнання. Звідси – значення читання з листа: розширюючи обрії обізнаного в музиці, збагачуючи фонд слухових уявлень і фаховий досвід, збільшуючи об'єм спеціальних знань тощо, воно може активно впливати на процеси становлення і розвитку музичної свідомості музиканта.

Музично-інтелектуальні якості інструменталіста кристалізуються не тільки під час читання з листа, але і в інших видах музично-виконавської діяльності. Однак, саме під час читання музики з листа створюються для цього умови «максимального сприйняття».

Читання нотного тексту – шлях до ознайомлення з творами, які не обов'язково в подальшому будуть розучені, засвоєні у виконавському плані. В. Сухомлинський говорив, що ці твори не для запам'ятовування, а просто з потреби мислити, упізнавати, відкривати. Звідси й особливий психологічний настрій на заняттях з читання нотного тексту з листа. Спеціальні спостереження доводять, що музичне мислення під час читання (в ході достатньо умілого, кваліфікованого читання) помітно тонізується, а музичне сприйняття стає більш яскравим, живим, загостреним.

Сприятливі умови для активізації музично-інтелектуальних сил інструменталіста під час читання нотного тексту з листа зумовлюються і тим, що ознайомлення з новою музикою – процес, який завжди має особливо яскраве, емоційне забарвлення. Ця обставина неодноразово підкреслювалася багатьма музикантами. Наприклад, К. Ігумнов указував на те, що перший

дотик до невідомих творів перш за все дає волю емоційним відчуттям, а все останнє з'являється потім.

Фактори емоційного порядку відіграють принципово важливу роль у структурі уявної діяльності особистості, а особливо в художньо-образному мисленні. Заняття з читання музики з листа, які викликають безпосередній і яскравий емоційний відгук у музиканта, важливі не тільки як засіб розширення репертуарного кругозору або накопичення різноманітних музично-теоретичних і музично-історичних знань; ці заняття сприяють у кінцевому результаті поглибленню, збагаченню, якісному покращенню процесів музичного мислення.

Таким чином, читання з листа – один із найкоротших, найбільш перспективних шляхів до загальномузичного розвитку. Дійсно, серед різних форм роботи у виконавських класах є багато таких, за допомогою яких успішно здійснюється навчання мистецтву гри на музичному інструменті, вирішуються завдання формування професійно-виконавських умінь і навичок. Однак важко знайти серед цих форм роботи більш ефективну щодо музичного розвитку інструменталіста. В процесі читання нот з листа проявляються такі основні дидактичні принципи розвивального навчання:

- а) збільшення об'єму музичного матеріалу, що використовується під час навчання;
- б) прискорення темпів його проходження.

Читання нотного тексту з листа – засвоєння максимум інформації за мінімальний час. Звідси висновок: якщо загальномузичний розвиток особистості – його здібностей, інтелекту, фахової слухової свідомості – повинний бути особливою, спеціальною метою музично-інструментальної підготовки, то читання музики з листа має всі підстави стати одним із головних, спеціальних засобів практичного досягнення цієї мети.

Хоча провідними фахівцями в галузі мистецької освіти визначається важливість цієї роботи, в масовому навчальному вжиткові їй не завжди приділяється належна увага. Однією з причин цього є прагнення деяких

викладачів досконало «відпрацювати» з учнями задану програму для того, щоб забезпечити успішність незначної кількості залікових виступів.

Із досконалістю відпрацьовуючи обов'язкові програми, приділяючи цьому основну долю власного часу і сил, ті, хто навчаються гри на музичному інструменті в результаті практично зводять до мінімуму можливість вільного самостійного музикування, і в особливості читання з листа. Вони ігнорують це заняття, оскільки не вивчали його належним чином і, як правило, не вміють прочитувати *a prima vista* незнайомий нотний текст. Володіючи здавна багатомітними традиціями методикою навчання музичному виконавству, знаючи, як, яким чином розвивати в особистості комплекс різних технічних прийомів і навичок, музично-інструментальна педагогіка (перш за все фортепіанна) і до сьогодні не володіє досконало аргументованою, всесторонньо розробленою методикою навчання читанню нотного тексту з листа.

Серед частини педагогів-практиків поширена точка зору, згідно якій питання щодо читання нотного тексту з листа вирішується вкрай просто: головне – знайти час для відповідних управ, що ж стосується вміння, то з часом воно обов'язково сформується. Іншими словами, не важливо – яким чином, важливо – скільки. На думку І. Гофмана, кращий спосіб навчитися швидко читати – це якомога більше читати.

Не лише чисто кількісний фактор (якомога більше) має важливе значення, неодмінним є також і те, що стихійні, нерегульовані заняття з читання нотного тексту з листа можуть викликати негативний ефект. У той же час необхідно підкреслити: знайомство з основними теоретичними і методичними постулатами в галузі читання музики за інструментом, усвідомлене, не спонтанне оволодіння спеціальними прийомами і засобами, які розвивають навички читання з листа, – все це зумовлює значне підвищення «коефіцієнту корисної дії».

Запитання для перевірки знань:

1. У чому полягає значення вміння читати нотний текст з листа?
2. Назвіть основні дидактичні принципи розвивального навчання, які зазвичай використовуються під час читання нот з листа?
3. Чому читання з листа є одним із найкоротших, найбільш перспективних шляхів до загальномузичного розвитку особистості?

Завдання для практичних занять:

1. Читати з листа такі музичні твори: М. Глінка «Ах ти, душечка, красна дівчина»; П. Чайковський «Скажи, про що в тіні ночей»; Л. Бетховен «Травнева пісня» («*Mailed*»); «Письмо Тетяни», уривок з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін»; Ж. Франсе «Концерт для фагота», М. Скорик «Мелодія», М. Лисенко Пісня Наталки з опери «Наталка Полтавка».
2. Створити «Музичну хрестоматію» для формування і розвитку навичок читання нот з листа.

Література:

1. Ашихміна Н. В. Розвиток навичок читання нотного тексту з листа і транспонування : методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 30 с.
2. Коломиєць А. Курс читання хорових партитур : навч.-метод. посібник. Київ : Музична Україна, 1977. 123 с.
3. Мирошникова А. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе : методические рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс». Харьков : Ранок. 1988. 20 с.

4. Никитская Е. Чтение с листа в концертмейстерском классе : методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков : ХИИ, 1990. 28 с

5. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебник для вузов. Москва : Издательство «Юрайт», 2017. 188 с. URL : <https://www.biblio-online.ru/search?query=%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE>.

6. Шмит-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Москва : Классика-XXI, 2009. 84 с.

Тема 2. Механізми техніки читання з листа

Ключові питання теорії і методики читання нотного тексту ґрунтуються на певних вихідних, принципово важливих положеннях, які складають основу розвитку навичок читання з листа.

Одна з головних умов, що забезпечує комфортний перебіг процесу читання нотного тексту з листа, полягає в мисленому (нерідко говорять – зоровому) випереджуванні читаючим того, що безпосередньо виконується ним у даний момент. Мова йде про явище, яке багато музикантів називають «розвідка очима». В загальних рисах схема процесу така: читаючий окидає поглядом певний відрізок музичного тексту («дивиться вперед»); побачив ноти, він одночасно трансформує їх за допомогою внутрішнього слуху в адекватну звукову картину; потім, користуючись більш або менш відрегульованою в кожного музиканта системою слухо-інструментальних зав'язків, утілює елементи цієї картини в ланцюг відповідних рухів. Саме так і розшифровується відома формула: *«бачу – чую – граю»*. Чим кваліфікованішим і досвіднішим є той, хто читає з листа, тим більш розвиненим виявляється його внутрішній слух, тим даліше він «дивиться» вперед під час гри, тим більш об'ємно в думках сприймаються ним «دوزи» нотного тексту, тим ясніше і конкретніше його внутрішньослухові уявлення звуковисотних, ритмічних і тембрових компонентів музичної мови. «У

музикантів із високорозвиненим внутрішнім слухом, – пише Б. Теплов у книзі «Психологія музичних здібностей», – має місце ... безпосереднє «слухання очима», перетворення глядацького сприйняття нотного тексту в глядацько-слухове сприйняття. Сам нотний текст починає переживатися слуховим образом. Іншими словами, внутрішній слух досвідного музиканта характеризується не просто яскравістю музично-слухових уявлень, а ще й своєрідним «сплавом» цих уявлень із глядацькими образами нотного тексту. І коли такий «сплав» утворився, особистість набуває здібність «чути» ноти, які читають очі...».

Читання нотного тексту з листа демонструє приклади незвичайної глядацько-слухової «далекоглядності». Сучасники Ф. Ліста свідчили, що великий піаніст, виконуючи незнайомі твори, пробігав очима нотний текст на вісім тактів уперед. Щось побідне мало місце в С. Рахманінова, Ф. Блюменфельда, А. Гольденвейзера. Інше можна побачити під час невмілих дій музикантів, які погано читають. Дистанція між тим, що бачать у нотах і тим, що грають на інструменті скорочується майже до нуля. При цьому, як правило, зникає середня і принципово важлива ланка тричленної формули «бачу – чую – граю». Іншими словами, глядацьке сприйняття нотного тексту викликає в таких музикантів не більш ніж елементарний рухливий імпульс, стимулює чисто механічне звуковидобування. Відсутність у процесі читання музичного твору постійної і достатньо глибокої «розвідки» очима та внутрішнім слухом (як мінімум, на один-два такти вперед) є причиною того, що гра стає формальною, аемоційною, перетворюється в гнітюче «монотонне» «переступання» пальців.

Перш ніж читати музику безпосередньо за інструментом, слід ознайомитися з нею через мислене прочитання, програти її в розумі. Так, ще Р. Шуман радив молодим музикантам таке: якщо пропонують зіграти з листа незнайомий твір, то спочатку слід «пробігти» його очима. Зокрема, рекомендуючи учням читати музику очима перш, ніж грати, Л. Оборін посилався на власну практику і вказував на те, слід продивитися текст, щоб

потім легше відтворювати його на фортепіано, легше читати ноти, тому що необхідно відчувати фразування, бачити співвідношення голосів. Така ж позиція і в Я. Зака. Коли він розучував новий твір, то спочатку вивчав тільки ноти, без рояля. Тобто не одразу починав грати цей твір. І пояснював це тим, що для музиканта чути до кінця, до межі звучання – це головне. Якщо існують певні темні місця, то слід намагатися почути їх якомога яскравіше.

Мислене ознайомлення з новим музичним матеріалом, звільняючи на час концертмейстера від реальних ігрових дій, дають йому можливість цілком сконцентруватися на змісті музики, її формі і будові, її інтонаційних, гармонічних та ритмічних властивостях. Читання нотного тексту в розумі (або, як говорять «про себе») сприяє напрацюванню відповідних внутрішніх музично-слухових уявлень, які є надійною опорою під час гри. Досвідним шляхом підтверджено, що після попереднього мисленого обзору нотного тексту читання стає значно легшим і точнішим; помітно зменшується число помилок та ігрових похибок, виконання стає більш вільним, упевненим, художньо переконливим.

Фактично втілення тільки що прочитаного нотного тексту відбувається немов за пам'яттю, тому що увага весь час повинна бути зосереджена на подальшому. Не випадково досвідний акомпаніатор перегортає сторінку на один або два такти до того, як вона зіграна до кінця. В ході читання нот з листа виконавець повинен настільки добре орієнтуватися в клавіатурі, щоб у нього не було необхідності на неї дивитися, і він міг би мобілізувати всю свою глядацьку увагу на безперервному осягненні нотного тексту, що читається. Особливо повинно враховуватися при цьому значення точного читання басової лінії, тому що неправильно взятий бас змінює основу звучання і руйнує тональність музичного твору.

Друге суттєве положення теорії і практики читання музики з листа – вимога невідривності погляду граючого від нотного тексту. Тільки за цієї умови може бути забезпечене плавне, безперервне, логічне розгортання звукової «дії». Невідривність від тексту погляду того, хто читає музику тісно

пов'язана з умінням грати, не дивлячись на руки, або, як говорять «усліпу» – вмінням, виключно важливим під час читання з листа. Нездібність музиканта на дотик орієнтуватися з «топографією» інструменту є причиною того, що, відшуковуючи пальцями необхідні комбінації і поєднання звуків, він змушений майже щомиті звертати свій погляд на руки і на інструмент. Відриваючи очі від нотних рядків, концертмейстер, природно, легко загублює той фрагмент тексту, котрий виконується ним у даний момент; загублює, частково або повністю, гдацько-слуховий контроль над музичним матеріалом. Звідси – затримки, зупинки, різного роду ігровий «брак». Будь-які «метання» очей під час читання нотного тексту з листа небажані, і чим їх менше, тим краще. Інша справа, що не кожен музикант настільки майстерний у виконавсько-інструментальній практиці, щоб безперервно користуватися тільки «сліпим» методом гри.

Третя умова, яка сприяє розвитку навичок читання нотного тексту з листа, може бути сформульована таким чином: орієнтування під час гри за графічними абрисами нотного запису, за контурними окресленнями нотних структур. Охоплюючи з єдиного погляду загальну конфігурацію мелодичних малюнків, спрямованість їхнього руху у звуковому просторі, впізнаючи в тексті різні акордові стереотипи (тризвуки, домінантсептакорди, їх обернення тощо) за їхнім характерним зовнішнім виглядом, кваліфікований «читець» не відчуває необхідності в абсолютній розшифровці кожного звуку на нотному стані. Так, уточнивши нижній звук будь-якої складної акордової вертикалі, він з легкістю відгадає останні за відносною відстанню між ними, або, іншими словами, сприйме акордову вертикаль як єдину і цільну «звукову картину». В результаті буде отриманий реальний виграш у швидкості і, головне, якості читання музики, оскільки зникає необхідність у копіткій процедурі «впізнання» кожної окремої ноти.

Якщо взяти за правило фіксувати і відмічати для себе в новому нотному матеріалі вже відомі з попереднього досвіду типові формули фортепіанної фактури, як-то: гами, арпеджіо різних видів, тремоло,

альбертові баси тощо, це значно спростить читання нотного тексту з листа. Вміння впізнати в незнайомому знайоме, опертися на стандартну інструментальну фігурацію є причиною того, що розосереджується увага музиканта (фактор важливості першого ступеню!); виконавець у цьому випадку читає мовби «крізь ноти», до того ж легко долає аплікатурні труднощі, використовуючи у звичних фактурних ситуаціях раніш усвідомлені, налагоджені, міцно автоматизовані послідовності пальців. «Що стосується читання з листа, ясно, що, після пристосування ока і руки до різноманітних комбінацій, починаєш виконувати їх із легкістю...»,— вважав Ф. Ліст.

У якості матеріалу для розвитку навичок читання з листа слід обирати п'єси, доступні в контексті складності, різноманітні за характером музичних і технічних завдань, ясні за будовою музичної тканини. Головна мета при цьому полягає в тому, щоб якнайшвидше перейти від розрізненого процесу складання окремих звуків до злитого процесу виконання (хоча б невеликого уривка музики). Тільки за умови зв'язного та цільного виконання формується художньо-музичне завдання, яке визначає шляхи подальшої роботи.

Під час читання за музичним інструментом нового і достатньо складного твору, в особистості немає необхідності з пунктуальною щільністю відтворювати кожний знак нотного тексту. Принцип, якого дотримуються в такій ситуації кваліфіковані музиканти, такий: мінімум нот – максимум музики. Текстуальним спрощенням й облегшенням підлягають в першу чергу фонові гармонічні звукоутворення (фігураційні орнаменти, акордові комплекси тощо); навпаки, мелодичні малюнки, як і баси, вимагають особливо обережного ставлення.

Зусилля музиканта під час читання музики повинні бути спрямовані в першу чергу на впізнання в нотному тексті і подальше відтворення більш або менш завершених музичних думок. Так само, як важко було б визнати задовільним відтворення літературного тексту, в якому окремі букви не об'єднувалися би тим, хто читає, в слова, а слова – в речення, рівно так само

не витримує критики і читання музики, якщо звуки, що слідуєть один за одним, не організовані відповідно правилам музичного «синтаксису», не виступають у вигляді певних смислових одиниць – мотивів, фраз, речень тощо. Тільки гра «по фразах», як показує художня практика, може наповнити процес читання усвідомленістю, внутрішньою логікою та емоційною забарвленістю; навпаки, характерне для малодосвідних музикантів і поганих «читців» педантичне, механічне «крокування» від ноти до ноти, від клавiші до клавiші – віддзеркалення глибокого нерозуміння найважливіших закономірностей читання музичного тексту.

Запитання для перевірки знань:

1. Назвіть умови, які забезпечують правильний перебіг процесу читання музики з листа?
2. Що спрощує читання нотного тексту з листа?
2. Який музичний матеріал слід обирати для розвитку навичок читання нотного тексту з листа?

Завдання для практичних занять:

1. Працювати над манерою «сліпа гра», тобто над грою візуального контролю (не дивлячись на інструмент грати інтервали, скачки на відстань, гами).
2. Грати, не дивлячись на руки, твори з позиційним типом викладення (позиційна гра формує «слухання» музичного інструменту, допомагає засвоїти аплікатурні закономірності, технічні навички).

Література:

1. Верхолаз Р. Вопросы методики чтения с листа. Москва : Музыка, 1960. 238 с.

2. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента. *О мастерстве ансамблиста* : сб. науч трудов. Ленинград : Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 31–48.

3. Готлиб А. Заметки о чтении с листа. Москва : Сов.музыка, 1958. № 3. С. 104-106.

4. Мирошникова А. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе: методические рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс». Харьков : «Ранок». 1988. 20 с.

5. Никитская Е. Чтение с листа в концертмейстерском классе: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков : ХИИ, 1990. 28 с.

6. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества Москва : Сов. композитор, 1988. 339 с.

7. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения : пособие для учащихся. Москва : Интер, 1994. 89 с.

Тема 3. Читання з листа акомпанементу

Читання з листа акомпанементу – процес ще більш складний, ніж читання звичайного нотного тексту, написаного для двох рук. Той, хто читає з листа – частина партитури, яка складається з трьох або більше рядків. Він повинен зором і слухом стежити за солістом або іншими виконавцями й координувати з ними своє виконання. Тому для читання з листа акомпанементу необхідно насамперед оволодіти навичками цілісного зорового й слухового охоплення всієї партитури, включаючи слово. Є. Шендерович, виходячи з багаторічного досвіду роботи в концертмейстерському класі, пропонує поетапну методику оволодіння навичками читання акомпанементу з листа. Такі навички формуються з декількох стадій поступового охоплення партитури:

1. Виконуються тільки сольна і басова партії. Піаніст привчається стежити за партією соліста, відвикає від багаторічної звички охоплювати тільки фортепіанну дворядкову партитуру.

2. Виконується вся трьохрядкова фактура, але не буквально, а шляхом пристосування розташувань акордів до можливостей рук музиканта, іноді змінюючи послідовність звуків, усуваючи подвоєння. При цьому зберігається звуковий склад акордів і гармонічний розвиток у цілому.

3. Піаніст уважно читає поетичний текст, потім грає лише один вокальний рядок, проспівуючи слова або ритмічно їх вимовляючи. При цьому необхідно запам'ятати, в яких місцях розташовуються цезури (щоб співак узяв подих), де виникнуть уповільнення, прискорення, кульмінація тощо.

4. Музикант цілком зосереджується на інструментальній партії; після того, як добре вивчить акомпанемент, підключає вокальний рядок (який виконує соліст або співає сам акомпаніатор тощо).

Концертмейстер повинен постійно тренуватися в читанні з листа, з тим, щоб довести ці навички до автоматизму. Однак читання не тотожне розборові музичного твору, тому що вимагає від акомпаніатора художнє виконання одразу, без підготовки.

Оволодіння навичками читання з листа акомпанементу пов'язане не тільки з розвитком внутрішнього слуху музиканта, але і його музичної свідомості, аналітичних здібностей. Важливим є швидке розуміння художнього смислу твору, усвідомлення найхарактернішого в його змісті, внутрішньої лінії розкриття музичного образу. Необхідно добре орієнтуватися в музичній формі, гармонічній і метроритмічній структурі акомпанементу, вміти виокремити головне від другорядного тощо. Тоді відкривається можливість читати текст ані як «нота за нотою», а сумарно, крупними звуковими комплексами, так само, як відбувається перебіг процесу читання словесного тексту. Важко буває тому концертмейстеру, який

судорожно «чіпляється» за всі ноти, безнадійно намагаючись виконати всю фактуру акомпанементу.

Читання нотного тексту акомпанементу повинне бути одночасно і читанням музичного змісту твору. Для цього читати необхідно за музично-смысловими розчленуваннями, починаючи від найпростіших інтонаційних мотивів, поспівок, і закінчуючи музичними фразами, періодами тощо. Концертмейстер повинен уміти швидко групувати ноти за їхньою смысловою належністю (мелодичною, гармонічною) і в такому зв'язку їх сприймати. Таке сприйняття одразу ж активізує музичне мислення й музичну пам'ять і дає цим імпульс творчій уяві акомпаніатора.

Під час комплексного підходу до читання нового акомпанементу одним із головних завдань є правильний розподіл музичного тексту на комплекси звуків, які утворюють у сукупності усвідомлене сполучення. Одночасне охоплення таких поєднаних звуків дає поштовх для виникнення слухового уявлення, яке закріплюється в музичній пам'яті. Накопичення в пам'яті слухових уявлень у подальшому прискорює процес читання з листа. Однією з найпоширеніших форм типових зв'язків є зв'язок у гармонічному плані і зв'язок гармонічних комплексів один з одним.

Уміння швидко охопити мелодичні утворення, починаючи від найпростіших інтонаційних мотивів до розгорнутих мелодій, особливо важливе під час читання поліфонічної тканини, яка зустрічається нерідко в акомпанементі.

Під час читання акомпанементу з листа, крім уміння розділити фактуру музичного твору на гармонічні й мелодичні складові, важливо відчувати характерність, яка властива різним композиторським стилям. Так, вокальні твори В.-А. Моцарта відрізняє кристальна простота: мелодії прозорі, фактура ясна, ритм чіткий, стабільний. Для Л. Бетховена типовою є побудова тем й акомпанементу на ходах по звуках акордів і діатонічних гам. У популярних романсах О. Бородіна часто повторюються незвичні для читання з листа секундові й квартові сполучення. Важко уявити собі фактуру творів

Й. Брамса, в якій не були б присутні терції та сексти. Читаючи з листа романс Й. Брамса, концертмейстер може передбачати звукові й аплікатурні сполучення, які характерні для фактури цього композитора. Для творів С. Рахманінова характерна густа фактура, велика кількість підголосків, сполучення двох восьмих із тріолями, що виражає стан емоційної напруги. Контрастність такого порівняння допомагає відчутти стиль композитора. Щоб оволодіти композиторським стилем концертмейстеру слід виконувати багато його творів.

Під час читання акомпанементу необхідно знати, що в первісному варіанті частину прикрас музичного твору можна опустити, наприклад, виконувати неповні акорди й не грати октавні подвоєння, але, при цьому, неприпустимі ритмічні й гармонічні зміни. З часом – із розвитком навичок читання з листа – фактурні спрощення зводяться до мінімуму.

Приставаючи до гри, акомпаніатор повинен дивитися й чути «трохи вперед», хоча б на 1-2 такти, щоб реальне звучання було наслідком зорового і внутрішнього слухового сприйняття нотного тексту. Доцільно використовувати при цьому зазначені в тексті паузи і повтори фраз для підготовки до того, що слідує далі. Виконання з листа завжди є індикатором розвиненості відчуття музичного твору «внутрішнім слухом».

Задачі концертмейстера під час читання з листа акомпанементу мають свої специфічні особливості, з огляду на присутність соліста. Акомпаніатор повинен швидко і точно підтримати соліста в його намірах, створити єдину з ним виконавську концепцію твору, підтримати в кульмінаціях, але разом з тим, за необхідності, бути непомітним його помічником. Розвиток цих навичок можливий за умови розвиненого музично-ритмічного почуття і відчуття ритмічної пульсації. За умови збільшення числа виконавців (оркестр, хор), піаніст стає організатором ансамблю з функцією диригента.

Під час читання акомпанементу з листа в ансамблі зі співаком або солістом-інструменталістом категорично забороняються будь-які зупинки і поправки, так як це миттєво порушує ансамбль і змушує соліста зупинитися.

Для швидкого читання з листа акомпанементу ансамблевих творів концертмейстер повинен досконало опанувати виконання різних типів фортепіанної фактури.

Приклади послідовності засвоєння різних типів фактур акомпанементу наведено в *Таблиці 1*.

Таблиця 1

Етапи	Фактури акомпанементу	Музичні приклади
1.	Засвоєння фігураційної фактури у вигляді розкладених акордів	О. Даргомижський «Привіт», «Мені сумно»
2.	Засвоєння акомпанементу акордового складу, де акорди розташовані на сильній долі такту	О. Даргомижський «Епітафія», «Вертоград»
3.	Виконання акомпанементу, який дублює вокальну партію	О. Даргомижський «Старовина», «Русява голівка»
4.	Вивчення фактури з акордами в супроводі, розташованими на слабкій долі такту	О. Даргомижський «Як мила її голівка»

Приклад 14

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Moderato' and the second 'a tempo'. The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are placed above the vocal line. The score is in 2/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Мне груст - но, по - то - му что и те - бя люб - лю, м зна - ю:'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, often with slurs, and rests on the strong beat.

Уривок з романсу О. Даргомижського «Мені сумно» (фігураційна фактура у вигляді розкладених акордів)

Приклад 15

Andante

Вер-тоградмо-ей сест-
ры,
вер-то-град у-е-ди-нен-ный;

sempre pianissimo

The musical score for Example 15 is in 12/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is in a soprano register and includes the lyrics: 'Вер-тоградмо-ей сест-ры, вер-то-град у-е-ди-нен-ный;'. The piano part is marked 'sempre pianissimo'.

Уривок з романсу О. Даргомижського «Вертоград» (акомпанемент акордового складу, де акорди розташовані на сильній долі)

Приклад 16

У окна в те-
ни маль-ка-ет ру-са-я го-лов-ка! Ты не спишь, мо-е му-че-нье,

p *mf*

The musical score for Example 16 is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is not explicitly marked but the style is characteristic of the composer. The piano part features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line is in a soprano register and includes the lyrics: 'У окна в те-ни маль-ка-ет ру-са-я го-лов-ка! Ты не спишь, мо-е му-че-нье,'. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'mf'.

Уривок з романсу О. Даргомижського «Русява голівка» (акомпанемент, який дублює вокальну партію)

Allegretto

Как ми - ла е - ё го - лов - ка В бе - лом

об - ла - ке чал - мы! Как при - ста - ло к ней⁸⁾ раз -

Уривок з романсу О. Даргомижського «Як мила її голівка» (фактура з акордами в супроводі, розташованими на слабкій долі такту)

Після засвоєння однотипної фактури можна звернутися до музичних творів із різними комбінаціями типів фактури і до складних поліфонічних типів фактури.

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

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

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

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

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

Запитання для перевірки знань:

1. У чому особливості читання з листа акомпанементу?
2. Які існують стадії поступового охоплення партитури музичного твору?
3. У якій послідовності відбувається ефективне засвоєння різних типів фактур акомпанементу?
4. Назвіть ефективні прийоми тренування навичок читання з листа акомпанементу.

Завдання для практичних занять:

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

2. Практикувати аналіз нотно-музичного текстів розучених на заняттях акомпанементів за всією їх семантикою – назва творів, жанр, темп, розмір, тональність, форма, характер музики, тип фактури, метроритмічний малюнок, штрихи, динаміка тощо.

Література:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. 414 с.
2. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. Москва : Музыка, 1991. 300 с.
3. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы. *Музыка и время*. Москва : Музыка. 2002. № 6. С. 31–34.
4. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*: сб.ст. / сост. М.А. Смирнов. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 156–179.
5. Винокур Л. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента. Москва : Издательство МГПИ, 1978. 46 с.
6. Воротной М. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе. *Проблемы музыкального воспитания и педагогики*: сборник научных трудов / науч. ред. Н. К. Терентьева. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. Вып. 2. С. 66–70.
7. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента. *О мастерстве ансамблиста*: сб. науч трудов. Ленинград : Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 31–48.
8. Інюточкіна Н. Феномен піаніста-концертмейстера. Харків : Фактор, 2010. 177 с.
9. Коробова О. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера. URL :

<http://www.dissercat.com/content/antitsipatsiya-v-strukture-khudozhestvennotvorcheskoi-deyatelnosti-kontsertmeistera>.

10. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 206 с.

Змістовий модуль 4. Транспонування нотного тексту

Тема 4. Правила транспонування нотного тексту

Концертмейстеру, крім читання з листа нотного тексту, необхідне вміння транспонувати музику в іншу тональність. Наявність розвинуеного цього вміння свідчить про фахову компетентність акомпаніатора. У вокальному або хоровому класі концертмейстеру нерідко можуть запропонувати зіграти акомпанемент не в тій тональності, в якій надруковані ноти. Це пояснюється теситурними можливостями голосів, а також станом голосового апарату співаків на даний момент. Для успішного акомпанементу в транспорті піаніст повинен добре засвоїти курс гармонії й мати розвинені навички виконання гармонічних послідовностей на фортепіано в різних тональностях. Необхідним також є практичне знання аплікатурних формул діатонічних і хроматичних гам, арпеджіо, акордів.

У практичній діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін інколи виникає необхідність виконувати музичний твір не в оригінальній тональності, а виходячи, з теситурних міркувань, у зручній для співу. Завдання транспонування, як і завдання читання нотного тексту з листа, потребує попередньої підготовки, а саме:

- зорового ознайомлення з текстом, з'ясування основної тональності твору для модуляцій в інші тональності, визначення напрямку руху мелодії й наявності стрибків, гамоподібних і арпеджованих побудов, осягнення метроритмічних особливостей твору, гармонічного аналізу супроводу, лінії баса тощо;

- проведення заміни ключових знаків альтерації оригінальної тональності на знаки нової тональності з відповідними уточненнями.

Варто наголосити, що успішне оволодіння навичками транспонування зумовлює високий рівень розвиненості навичок читання з листа. Аналіз практичної діяльності вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін доводить, що добре розвинені навички читання нотного тексту і транспонування значно полегшують процес накопичення репертуару для ілюстративного показу під час проведення уроків, а також дозволяють виконувати дитячим колективам найкращі взірці музичної класики, враховуючи теситурні можливості дитячих голосів.

Доречно починати розвиток навичок транспонування з виконання музичних періодів (мелодії) в різних тональностях за хроматизмами.

Основною умовою правильного транспонування є виконання музичного твору подумки в новій тональності. У випадку транспонування на півтон (наприклад, з до мінору в до-дієз мінор) досить подумки проставити інші ключові знаки й зробити під час виконання підміну випадкових знаків.

Транспонування на інтервал малої секунди в деяких випадках можна уявити, як перехід у тональність, яка дорівнює збільшеній примі (наприклад, перехід з до мажору в ре-бемоль мажор, що розуміється концертмейстером, як до-дієз мажор).

На інтервал секунди транспонувати складніше, тому що позначення нот, що читають, не відповідає їхньому реальному звучанню на клавіатурі. У даній ситуації вирішальна роль належить внутрішньому відчуттю музичного твору, ясному усвідомленню всіх модуляцій і відхилень, функціональних змін, структури акордів та їхнього розташування, інтервальних співвідношень і взаємозв'язків – як за горизонталлю, так і за вертикаллю.

У процесі транспонування з листа немає часу для перекладу подумки кожного звуку на тон нижче або вище. Тому величезного значення набуває вміння акомпаніатора миттєво визначати тип акорду (тризвук, сектакорд, септакорд тощо), інтервал мелодичного стрибка, характер тонального споріднення тощо.

Транспонуючи акомпанемент до нескладних романсів, концертмейстеру не обов'язково прагнути виконати буквально всю фактуру, необхідно визначити лише її головні компоненти. Припустима певна свобода (імпровізаційність) за умови збереження гармонічної основи, ритмічної структури й, головне, обов'язкового збереження лінії баса.

Тренування навичок транспонування відбувається зазвичай у такій послідовності: спочатку на інтервали збільшеної прими, потім на інтервали великої та малої секунди, потім на терцію. Транспонування з листа на кварту надзвичайно складне і на практиці рідко зустрічається.

Під час транспонування на терцію може бути використаний полегшуючий прийом, сутність якого полягає в такому. Якщо необхідно транспонувати на терцію вгору, то всі ноти скрипкового ключа читаються так, ніби вони були написані в басовому, але з позначенням «на дві октави вище». А під час транспонування на терцію вниз всі ноти басового ключа читаються так, ніби вони були написані в скрипковому, але з позначенням «на дві октави нижче».

Метод використання маловідомого для піаністів ключа «До» під час транспонування неефективний. Найефективнішим з усіх Є. Шендерович вважає *«метод інтервального переміщення»*. Кожний піаніст протягом своєї виконавської практики звикає автоматично переводити зорові відчуття в м'язові. Коли виконавець бачить октаву або тризвук, він ставить руку в певне положення і виконує їх певною стандартною аплікатурою. Важливо тільки усвідомлювати ці елементи, і необхідність переводити кожну ноту в нове значення зникає.

Під час транспонування знайомого вже твору, як і під час читання з листа важливо, перш ніж почати гру, чітко уявити собі його звучання (хоча б в основній тональності), внутрішню логічну схему розвитку, лінію мелодико-гармонічного руху тощо. Слід подумки опинитися в новій тональності, пригадати, як будуються в ній основні акорди (наприклад, на клавіатурі).

Потрібно бачити й чути не окремі ізольовані звуки, а їхні комплекси, гармонічний смисл, функцію акордів.

Значно полегшує транспонування наявність здібності стежити в першу чергу за партією соліста й одночасно за рухом баса (нижнього голосу фортепіанної партитури). Концертмейстер із гарним гармонічним слухом, розуміючи розвиток мелодії соліста, не буде помилятися у веденні басової лінії. Цей прийом прискорить наближення бажаної мети: охоплювати в новій тональності відразу чотири (включаючи словесний) рядки партій соліста й фортепіано. Безперечно, швидкість орієнтування в новій тональності досягається скоріше тими, хто любить і вміє підбирати на слух, імпровізувати. Їм легше передбачати хід музичного розвитку, догадатися про ті елементи фактури, які не встигли помітити й усвідомити.

Під час розвитку навичок транспонування корисним є комплексне сприйняття різних типових зв'язків нотного тексту (секвенційних послідовностей, руху звуків паралельними інтервалами, мелодичних утворень за типом мелізмів тощо). В ході транспонування незнайомого акомпанементу дуже важливим є етап попереднього перегляду нотного тексту, під час якого концертмейстеру необхідно намагатися мобілізувати свої аналітичні здібності й почути музику внутрішнім слухом.

Запитання для перевірки знань:

1. У чому важливість для концертмейстера розвиненість умінь транспонувати музику?
2. Як доречно розпочинати розвиток навичок транспонування музичного тексту?
3. Назвіть особливості успішного перебігу процесу транспонування акомпанементу.
4. Які прийоми полегшують перебіг процесу транспонування нотного тексту?

Завдання для практичних занять:

1. Працювати над формуванням і розвитком навичок транспонування на самостійно обраному музичному матеріалі (з урахуванням індивідуального рівня загальномузичної розвиненості).

2. Транспонувати романс О. Даргомижського «Мені сумно» на малі і великі секунди й терції (вгору та вниз).

3. Транспонувати вокальні розспіви в тональностях хроматизму.

4. Транспонувати в інші тональності нижче запропоновані музичні приклади. Значення ступеней у тональності до-мажор:

До Ре Мі Фа Соль Ля Сі До

1 2 3 4 5 6 7 8

Виконати приклади, використовуючи нумерацію:

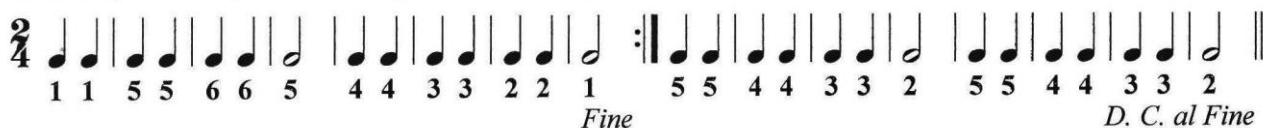
«Hot Cross Buns» (три тони в діапазоні терції)



«Mary Had A Little Lamb» (чотири тони в діапазоні квінти)



«Twinkle, Twinkle, Little Star» (шість тонів у діапазоні сексти)



5. Виконати аналогічні мелодичні послідовності в інших тональностях, розпочинаючи рух від звуку, який розташовується вище або нижче тона С (гама до-мажор), потім *Cis*, *D* і так далі.

Для легшого виконання цього завдання нижче пропонується схема тонального кола. Всі тональності є вихідними від звукоряду С. Слід звернути увагу на те, що з якого звука не починався би звукоряд, у кожному з них зберігається однаковий порядок інтервальних співвідношень між тонами (хід на тон або півтона).

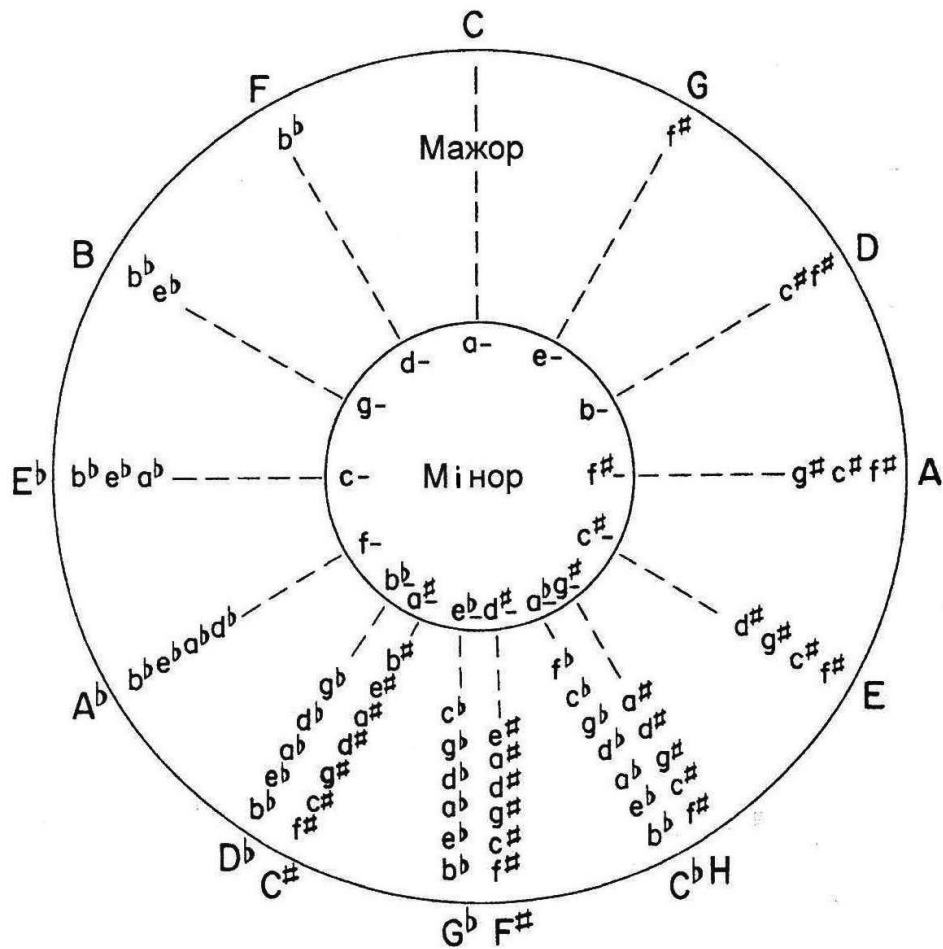


Схема тонального кола

6. Виконувати прелюдію Л. Бетховена «Через усі мажорні тональності». Ця прелюдія є майже невідомою для широкої публіки. Можливо, вона була створена композитором у навчальних цілях – для роботи з учнями.

Л. Бетховен починає свій твір у тональності до-мажор, і в процесі руху модулює у всі мажорні тональності, не обмежуючись однократною модуляцією, – як правило, вторинний перехід займає лише один такт, виконаний у кожній новій тональності у вигляді варіації. Закінчується твір тринадцятими тактами, в процесі звучання яких відбувається завершальний перехід у початкову тональність до-мажор.

This page of piano sheet music consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, slurs, and fingerings. The first system shows a melodic line in the treble clef with fingerings such as 2, 4 5, 2, 4, 3 2, 2, 4, 1, 4, and 2, and a bass line with fingerings 2, 2, 1, 3, and 1. The second system continues with fingerings like 1, 4 2, 5 1, 3 2, 4 2, 3 1, 1, 4 5, 3 1, 2 1, 3 1, 5 1, and 5 1. The third system features fingerings such as 2 1, 3 1, 5, 3 1, 2 1, 4 5, 2 1, 4 2, 5 2, 4, 5, and 4. The fourth system has fingerings including 5 3, 4, 5, 5, 4, 2 1, 4, 3 1, 4, 1, 2, 2, 3, 4, 1, 3, and 4. The fifth system shows fingerings like 4 5, 2, 4, 3 2, 5 3, 5 1, 5 1, 2 1, and 5 2 1. The sixth system concludes with fingerings such as 3, 2, 3 1, 5 3, 5 3, 2 1, 4, 4 2, and 4.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 1, 3), followed by a quarter note (3), an eighth note (2), and a quarter note (1 2). The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 1, 3), followed by a quarter note (3), an eighth note (2), and a quarter note (5). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes (fingerings 3, 2, 3), followed by a quarter note (5), an eighth note (2), and a quarter note (4). The bass clef staff has a triplet of eighth notes (fingerings 2, 1, 3), followed by a quarter note (1), an eighth note (1), and a quarter note (3). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 2, 3), followed by a quarter note (1), an eighth note (2), and a quarter note (5 4). The bass clef staff has a triplet of eighth notes (fingerings 2, 2, 3), followed by a quarter note (2), an eighth note (1), and a quarter note (3). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff starts with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 2), followed by a quarter note (4), an eighth note (2), and a quarter note (2). The bass clef staff has a triplet of eighth notes (fingerings 1, 1, 5), followed by a quarter note (2), an eighth note (3), and a quarter note (2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff begins with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 2), followed by a quarter note (4), an eighth note (3), and a quarter note (2). The bass clef staff has a triplet of eighth notes (fingerings 3, 4, 3), followed by a quarter note (1), an eighth note (1), and a quarter note (3). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff starts with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 2, 3), followed by a quarter note (4 5), an eighth note (2), and a quarter note (4). The bass clef staff has a triplet of eighth notes (fingerings 2, 3, 3), followed by a quarter note (1), an eighth note (4), and a quarter note (1). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

This page of piano sheet music consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The music is highly technical, featuring complex fingerings and articulations. The first system is in G major, with fingerings such as 1, 4, 3, 1, 1, 4, 3, 2, 4, 1, 1, 4, 3, 2 in the treble and 3, 1, 3, 1, 4, 4, 2, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 1, 1 in the bass. The second system is in G major, with fingerings like 4, 1, 1, 3, 2, 5, 2, 5, 4, 1, 5, 4, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3 in the treble and 2, 3, 2, 4, 1, 5, 2, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 1, 3 in the bass. The third system is in B minor, with fingerings such as 1, 3, 2, 1, 5, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 3, 5, 1, 4, 2, 1 in the treble and 1, 3, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 3, 5, 4, 5, 2 in the bass. The fourth system is in B minor, with fingerings like 3, 1, 4, 2, 4, 5, 3, 4, 2, 3, 1, 3, 1 in the treble and 1, 4, 5, 4, 5, 1, 5, 4, 5, 2, 4, 4, 4, 5, 4 in the bass. The fifth system is in B minor, with fingerings such as 4, 5, 2, 2, 4, 4, 2, 5, 1, 3, 5, 4, 3, 5, 4 in the treble and 1, 5, 4, 3, 5, 1, 4, 3, 5, 3, 2 in the bass. The sixth system is in B minor, with fingerings like 3, 1, 2, 1, 2, 5, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 1 in the treble and 3, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 5 in the bass. The music concludes with a final chord in the bass clef.

7. Порахувати і проаналізувати кількість тактів, які займає кожна із тональностей. Виконати твір декілька разів у повільному темпі, доки не з'явиться відчуття, яким чином відбувається те чи інше тональне зміщення.

Література:

1. Ашихміна Н. В. Розвиток навичок читання нотного тексту з листа і транспонування : методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 30 с.

2. Карпенко Т. П. Концертмейстерський клас : методичні рекомендації для спеціальності 6.020200 «Музична педагогіка і виховання». Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2005. 34 с.

3. Кубанцева Е. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. *Музыка в школе*. 2001. № 5. С. 72-75.

4. Никитская Е. Транспонирование в концертмейстерском классе: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков : ХИИ, 1990. 37 с.

5. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. Ленинград : Музгиз, 1963. 36 с.

6. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 207 с.

МОДУЛЬ 3. МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ФОРМА ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Змістовий модуль 5. Ладно-гармонічна основа музично-інструментального імпровізаційного музикування

Тема 1. Музично-інструментальна імпровізація майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін: її сутність й особливості

1.1 Стисла історія імпровізаційної музики

Музична імпровізація (італ. *improvvisazione*, від лат. *improvisus* – несподіваний, раптовий) – історично найбільш давній тип музикування, в ході якого процес написання музики відбувається безпосередньо під час її виконання.

У світовій історії музики переважна більшість культур так чи інакше пов'язані з імпровізацією. Найбільш складні імпровізаційні системи – індійська рага, азербайджанський мугам, фламенко тощо – склалися саме в традиційних суспільствах. Імпровізація панує у фольклорі, музиці неєвропейських культур, вона набула широкого поширення на ранньому етапі розвитку європейської професійного музичного мистецтва, коли запис музики був приблизним і неповним (невми, гаки), а кодифікація норм композиції, яка зумовлює замкнуту форму, торкалася лише корінних властивостей музики (церковні лади), залишаючи їх конкретне втілення в мелодіях частково у формі імпровізації. В результаті диференціації системи музичних жанрів і відповідних нормативів у XI столітті відбулося відділення виконавства від композиції. Однак імпровізація зберіглася у вигляді виконавського мистецтва орнаментики через неповну нотну фіксацію опусу.

Індійська музика. Музика Індії, що зберіглася в своєму мало не первозданному вигляді, до сьогодні є, безумовно, однією з найдавніших музично-імпровізаційних культур. Основний жанр індійської класичної

музики – рага – мелодична модель, яка підпорядкована ряду традиційних правил, але при цьому надає свободу для імпровізації. Правила визначають і встановлюють, які саме тони звукоряду будуть використовуватися під час виконання раги, в якій послідовності, а також враховують найрельєфніші мелодичні обороти, що надають схемі особливий – індивідуальний – колорит. Ґрунтуючись на цих більш-менш жорстких обмеженнях, музикант імпровізує з тим ступенем свободи, яку дозволяє йому проявити його таланти. Кожна рага є ладом, що є частиною системи індійського музичного мислення, особливість якого в поділі октави на сім акустичних нерівних інтервалів – свар – й одночасно на двадцять два більш малих інтервала – шруті, – існуючих для орнаментики.

Раги різняться за кількістю ступенів у них – від п'яти до семи (в деяких районах Індії ця кількість доходить до дев'яти – дванадцяти); загальна кількість раг налічує понад сто (традиція вказує, що в давнину існувало набагато більша їх кількість – шістнадцять тисяч). Крім того, кожній разі відповідає певна послідовність уживання інтервалів у висхідному і низхідному русі. Ритмічна сторона також жорстко регламентована; зокрема, під час виконання кожної раги використовується певна ритмічна модель – тала, – котра підлягає подальшому варіюванню за особливими правилами. Фіксована і форма раги: як правило, вона починається з повільної алапи (інтродукції), за якою слідує джор – розвиток матеріалу алапи, ритмічне і мелодичне варіювання. Потім слідує ритмізований розділ – гат, – «веде» до кульмінаційної зони – джхале. Весь гат, на відміну від попередніх розділів раги, супроводжується традиційними індійськими ударними – табла.

Мугам. Азербайджанський мугам є яскравим прикладом імпровізаційної музичної культури Сходу. Терміном «мугам» одночасно позначають і музичний жанр, і категорії ладів та мелодій; у певній мірі значення цього терміна близьке до слова «рага», що означає і жанр, і лад. Мугам може бути інструментальним або вокальним – в останньому випадку співак-мугаматіст виконує перед аудиторією мугам в обов'язковому

супроводі інструментального ансамблю; це найбільш древній різновид мугама, на відміну від мугама інструментального, який став розповсюдженим лише у ХХ ст. Імпровізація в мугамі відбувається за суворими канонами: кожний мугам має свій точний певний лад, закріплений звуковисотно; для кожного лада характерні певні і властиві тільки йому правила альтерації ступенів; для кожного мугама існують певні кадансові оберти.

Формоутворення в мугамі будується на чергуванні контрастних епізодів: імпровізаційних, ритмічно і мелодично вільних (ренгі) та чітко ритмізованих, з яскраво вираженою інтонаційністю (тесніфи). Не всі мугаматисти використовують імпровізацію у своїй грі: традиційні правила в тому, що для цього необхідний певний досвід: так, у перші п'ять років навчання мугамному мистецтву учень копіює гру свого вчителя, в наступні п'ять років він отримує право на додавання невеликих фраз. Таким чином, імпровізація в мугамі – ознака зрілості музиканта.

Існують варіантні назви мугама – наприклад, арабський макам, узбецький і таджицький маком, уйгурський мукам тощо; всі вони (як й індійська рага) є зразками ладової регламентованої імпровізації. Значну роль у популяризації мугама за межами Азербайджану внесла азербайджанська джазова школа, перш за все в особі її найяскравіших представників, зокрема таких, як-от: Вагіфа Мустафазаде і Рафіка Бабаєва.

Імпровізація в музиці бароко. Західноєвропейська музика, починаючи з нової ери, містила вкрай мало прикладів імпровізування; лише після того, як релігійний диктат Середньовіччя змінився вільнодумством Ренесансу, імпровізація поступово почала займати належне їй місце в музичній культурі Західної Європи. Одним із таких яскравих проявів можна вважати імпровізацію епохи бароко. В музиці бароко імпровізація не торкалася вихідної мелодії, тим більше – форми музичного твору; проте часто – наприклад, у вокальній музиці – допускалися імпровізації в якості орнаменту – фіоритур, трелей тощо, – які додавалися до основної мелодії. Крім того, в

музиці бароко XVI-XVII ст. ствердилася традиція так званого генерал-баса: мелодія і басова лінія прописувалися композитором, однак заповнення фактури між цими голосами виконувалося виконавцями. Переважно це стосувалося *basso continuo*, тобто партії клавесина або клавикорда. Імпровізація *basso continuo* майже ніколи не виходила на перший план і була лише засобом заповнення фактури в ансамблі. Проте в музиці бароко зустрічаються і приклади, в яких імпровізація виражена більш яскраво: так, італійський композитор XVII ст. Бернардо Паскуїні написав ряд двоклавірних сонат, у яких виписана лише партія лівої руки, а партія правої імпровізувалася.

Епоха пізнього бароко ознаменувалася формуванням традиції інструментального концерту, в якому також знайшлося місце імпровізації – каденції концертів імпровізувалися солістом. Така традиція збереглася аж до кінця XVIII ст.; ще в партитурах В. А. Моцарта можна побачити невиписані каденції. Однак багато хто із солістів у XVIII ст. прагнули швидше до нотної фіксації каденцій, ніж імпровізувати їх. Закінчення традиції імпровізування каденцій в інструментальних концертах пов'язують з іменем Л. Бетховена, за чутками, який заявив: «Або моя каденція, або жодна».

Органна імпровізація. Найбільш ранні згадки про органні імпровізації відносяться до XIV ст.: одне із видатних імен цього часу – Франческо Ландіні – сліпий органіст, який став відомим завдяки своїм імпровізаціям. Однак розквіт органного імпровізаційного мистецтва припадає на XVII-XVIII ст.: з появою в ряді країн Європи протестантизму, одним з основних постулатів якого є можливість особистого звернення людини до Бога, мистецтво імпровізації поширюється на протестантські хорали. При цьому імпровізація не обмежувалася лише вільною мелізматикою або перегармонізацією, як в епоху бароко; часто мелодія протестантського хорала була лише приводом для вільного імпровізування. Такі органісти, як Й. Пахельбель і Д. Букстеуде, були також і чудовими імпровізаторами; Й. С. Бах був відомий сучасникам більшою мірою не як композитор, а як чудовий

імпровізатор – клавесиніст та органіст. Органну імпровізацію можна почути як в протестантських храмах, так і на концертах органної музики і сьогодні.

Джаз. Мабуть, це найбільш відомий у теперішній час імпровізаційний напрям у музиці. Джаз з'явився у США на початку ХХ ст. та органічно об'єднав у собі традиції двох культур – чорного і білого населення Північної Америки. До середини 20-х років ХХ ст. чітко сформувалися основні стилістичні риси джазової музики, які, незважаючи на велику кількість течій усередині джазу, залишилися незмінними і до сьогодні; у всякому разі, це стосується так званого мейнстріму – основного русла джазу.

Джазова гармонія – септакордова, яка використовує п'ять її різновидів (великий мажорний, малий мажорний, малий мінорний, напівзменшений і зменшений); із септакордів складаються фіксовані гармонічні послідовності, рух яких можна простежити практично в кожній джазовій темі. Імпровізація здійснюється на гармонічний остов теми, котрий багаторазово повторюється; в ході якого мелодія так чи інакше корелюється з гармонією.

Характерна мелодична структура – блюзовий лад – пронизує практично всю імпровізацію класичного джазу; цей лад є натуральним мажором із доданими до нього заниженими третьою, п'ятою і сьомою ступенями, який поєднує в собі властивості мажору і мінору.

Для джазу характерна також і особлива метроритмічна система – свінг, характерними рисами якого є триольна пульсація і цілий ряд парадоксальних акцентувань: акцент на другу і четверту долі такту (*down beat*), акцент на другу восьму в парі «свінгових восьмих» (у цій парі перша восьма в два рази довше, ніж друга) та вільний розподіл акцентів у межах імпровізаційної фрази (*off beat*). Практично всі джазові п'єси будуються за формоутворювальним інваріантом «тема – імпровізація – тема».

У 60-і роки в джазі почали відбуватися суттєві зміни. Панування регламентованих факторів, які обмежують ініціативу імпровізатора, почало слабшати; з'явилися різного роду тенденції щодо «розмивання» стилістичних особливостей мейнстріму. Особливо яскраво це виразилося в появі фрі-

джазу, серед родоначальників якого були О. Коулмен, Дж. Колтрейн, А. Айлер, С. Лейсі та багато інших (уважається, що перші експерименти в цій галузі належать піаністу Л. Трістано, який намагався виконувати імпровізаційну музику (на той час таке музикування ще не мало назви «фрі-джаз») ще наприкінці 40-х років). Фрі-джаз радикально ламав рамки мейнстріма, відмовляючись від регулярного метра, фіксованих гармонічних структур, диктату інваріанта форми через опору на спонтанну гру (зберігаючи, втім, джазову ідіоматику на рівні фразування).

Інші течії джазу не настільки радикально відійшли від основних рис мейнстріму, збагачуючи його запозиченнями з інших музичних стилів і напрямів. Більш того – наприкінці 40-х років джазова музика почала розповсюджуватися і в Європі, що зумовило появу національних джазових шкіл у Старому Світі та, як результат – європейські музиканти збагатили джаз новими рисами. В даний час джаз є складним конгломератом течій і стилів, й ототожнювати джаз тільки з одним мейнстрімом (точніше – з «прямолінійним» джазом, англійський термін *straight-ahead jazz*) було б помилковим.

Імпровізація в новій академічній музиці. Новою музикою прийнято вважати музику, яка виникла в академічному середовищі, написана академічними композиторами і містить радикальні, порівняно з класикою, виразні засоби та прийоми. Новації такого роду в класичній музиці стали спостерігатися вже на початку ХХ ст., і, перш за все, вони пов'язані з появою додекафонії, котра стала потужною альтернативою тонально-гармонічного музичного мислення. Однак справжній прорив у новій музиці стався у 50-і роки, коли виник цілий ряд напрямів, по суті альтернативних консервативній класиці.

Імпровізація в новій музиці проявляється там, де композитор надає виконавцю відносну свободу дій, пропонуючи йому співавторство через музичний матеріал, який до кінця не виписаний. Уперше такого роду твори з'явилися в рамках течії, котра отримала назву «індетермінізм», ініціатором

якої були американські композитори Е. Браун, К. Вольф, Дж. Кейдж, М. Фельдман.

Індетермінізм – музика невизначеностей; значна частина музичної тканини не виписується детально, а імпровізується за певними текстовими і графічними приписами. Сьогодні текстові і графічні партитури є розповсюдженими композиторськими техніками, а їх виконання, безумовно, вимагає від виконавця навичок імпровізування.

Сучасна імпровізаційна музика. Першою – або, у всякому разі, однією з перших записаних вільних імпровізацій слід уважати саундтрек до документального фільму про каліфорнійського скульптора К. Фалькенштейна, який був створений у 1956 році трьома американськими композиторами : Т. Райлі, П. Оліверос і Л. Раш. За спогадами П. Оліверос, робота над цим саундтреком надихнула музикантів на регулярні зустрічі, що проходили протягом наступної пари років у студії KPFA. Ці зустрічі були присвячені виключно імпровізації – її запису, прослуховуванню, аналізу, обговоренню.

Характерно, що вільна імпровізація вперше зацікавила саме вихідців з академічного середовища, хоча основа для такого інтересу вже була підготовлена індетерміністами. Через 10 років, у 1967 році, саксофоніст Е. Брекстон, виходець із джазового середовища, став засновником тріо Creative Construction Company, учасники якого виконували музику, що ґрунтувалася на графічних партитурах і вільній імпровізації. Цю музику важко було назвати фрі-джазом, оскільки в ній майже неможливою була джазова ідіоматика.

Сьогодні вільна імпровізація (її також часто називають «новою імпровізаційною музикою» ствердилася в якості самостійного музичного напрямку в багатьох країнах світу.

1. 2 Музична імпровізація: її сутність й особливості

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

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

Деякі дослідники (В. Апель, Ч. Діва, В. Іванов) розглядають досліджувану категорію як феномен позаєвропейської культури, керуючись тим, що позаєвропейська музика не припускала поділу на композицію і виконання. Інша точка зору, яку представляють Ф. Аммар, В. Виноградов, С. Мальцев, Н. Тагмізян, Р. Менон, трактує імпровізацію як одне з фундаментальних понять усього світового музикознавства, що містить у собі частково явища позаєвропейських культур.

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

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

У той же час завдяки подібним діям удосконалилися всі стильові системи (безумовно, якщо вони не пов'язані із сакральною традицією, яка строго зберігає музичну культуру мало не в первісному вигляді без істотних змін). Різноманітністю композиторських технік, що спостерігається в наш час, ми зобов'язані саме ціннісному ставленню до особистісної ініціативи, що переважає над традиціями. Слідом за правом композитора проявляти власну індивідуальність поза будь-яких кордонів на таке право стали претендувати і виконавці. Граничним випадком реалізації виконавської волі і слід уважати те, що ми називаємо, зокрема, вільною імпровізацією. Під цим терміном розуміють спонтанний акт створення музики, в ході якого всі структурні елементи імпровізації є результатом персонального вибору імпровізатора, а кінцевий вигляд імпровізаційної п'єси складається без попередньої підготовки, в реальному часі. Під час вільної імпровізації немає жодного стилістичного або ідіоматичного зобов'язання. Особливості вільноімпровізованої музики встановлені виключно музичними уявленнями особистості або особистостей, які її виконують.

Говорячи про механізм імпровізаційних дій, слід у першу чергу зупинитися на кількісному співвідношенні спонтанного і заданого в цьому

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

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

В основі вільної імпровізації може бути не тільки певний заданий музичний матеріал, а й уявний образ (настрій), який виник у свідомості імпровізатора або самостійно, або за допомогою вербальної (зорової) пропозиції, що надійшла від іншого суб'єкта.

Незалежно від типу імпровізації, пусковим механізмом даного процесу є творче замовлення, зокрема в якості теми, моделі, раги, маками, мелодії, візуального або словесного образу тощо. В момент осмислення творче замовлення асимілюється суб'єктом у художню ідею, що зумовлює виникнення потреби у творчому самовираженні. Саме на цьому етапі

починають проявлятися риси, які відрізняють імпровізування від композиторської творчості. Миттєва реакція імпровізатора, яка акумулює часовий проміжок між задумом (замовленням) і реалізацією (створення нового музичного матеріалу), поєднання цілі та засобів даного творчого акту складають основну мистецтва імпровізації.

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

Говорячи про розбіжності результатів і намірів в процесі створення імпровізації, не можна обійти стороною момент пробних, спонтанних, так званих «ненавмисних» рішень (несподівана для самого виконавця модуляція, гармонія, ритмічний або мелодичний оборот), що зумовлює появу нових художньо-творчих ідей з урахуванням змінених завдань.

У сучасній вільній імпровізації виконавці, як правило, прагнуть уникати явних зовнішніх впливів і звільнитися від стильових обмежень. Однак навіть у цьому випадку не можна сказати, що імпровізація вільна від будь-яких обмежень узагалі. Навіть якщо імпровізатор не дотримується в

своїй грі будь-якого певного стилю, на його імпровізацію впливає ряд певних факторів:

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

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

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

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

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

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

Запитання для перевірки знань

1. У чому особливості імпровізування під час виконання раги і мугама?
2. Охарактеризуйте імпровізацію в музиці бароко.

3. Який музичний жанр був основою для створення органних імпровізацій?

4. Що таке блюзовий лад?

5. Яка метроритмічна система характерна для джазової музики?

6. Охарактеризуйте фрі-джаз.

7. У чому проявляється індетермінізм в новій академічній музиці?

8. Охарактеризуйте сучасну імпровізаційну музику.

9. Дайте визначення поняття «музична імпровізація».

10. Які Ви знаєте музично-імпровізаційні системи?

11. Охарактеризуйте основні типи музичної імпровізації.

12. Що таке вільна імпровізація?

13. Які фактори впливають на перебіг музичної імпровізації?

Завдання для практичних занять:

1. Скласти хронологічну таблицю з історичного розвитку імпровізаційної музики.

2. Виконати дослідження на теми: «Особливості джазового музикування», «Вільне музичне імпровізування».

3. Порівняти процеси композиторської творчості та музичної імпровізації.

4. Скласти есе на тему «Імпровізація і свобода».

5. Підготувати доповідь на тему: «Музично-інструментальна імпровізація як форма творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва і викладача музичних дисциплін».

Література:

1. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: авторф. дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.

2. Денисюк І. Музична імпровізація: від учителя до учня. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 2. С. 20–21.
3. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 313 с.
4. Золкін С. А. Музична імпровізація як основа навчання студента-музиканта. *Молодий вчений*. 2017. № 11(51). С. 571–574.
5. Каганович Г. Музыкальная импровизация и воспитание творческой личности. Минск: Бел. ин-т проблем культуры. 1997. 116 с.
6. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 192 с.
7. Лісовська Т. А. Імпровізація як вид творчої діяльності в теорії і практиці музичної освіти. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2015. № 2 (49). С. 108–112.
8. Митина Н. А. Формы самостоятельного музыкального творчества студентов. *Молодой ученый*. 2013. №10. С. 523–526.
9. Мальцев С. Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности. Теория, психология, методика обучения : автореф. дис. ... док-ра иск./ СПб. государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1995. 47 с.
10. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.
11. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Москва : Михаил Диков, 2008. 132 с.
12. Оська С. Е. Парнес Д. Г. Музыкальный слух: Теория и практика развития и совершенствования. Москва : ООАСТ, 2001. 79 с.
13. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
14. Пушкар Л. В. Методичні засади формування музичних компетенцій студентів педагогічних університетів: автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 /НПУ імені М. П. Драгоманова. Київ, 2009. 20 с.

15. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.

16. Степурко О. М. Психология в джазе. *Музыка в школе*. 2007. №6. С. 34– 39.

17. Столяр Р. С. Современная импровизация : практический курс для фортепиано. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2010. 260 с.

18. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва: Директ-Медиа, 2014. 378 с.

19. Aebersold J. Anyone can improvise. (Импровизировать может каждый). [С переводом на русский язык]. Vol. 1-120. URL : www.jazzbooks.com

Тема 2. Музична уява в імпрровізації

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

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

Музична уява у взаємозв'язку з творчим мисленням є основою творчості особистості. Сам процес уяви відбувається за рахунок прийомів таких, як-от: загострення – підкреслювання деяких характерних властивостей

об'єкту; гіперболізація – цей прийом характеризується збільшенням значення предмету тощо; літота – на противагу гіперболізації, характеризується зменшенням предмету в образі реального об'єкту; типізація – створення та визначення суттєвого і втілення його в новому образі (завдяки такому уявному прийому образ поєднує в собі риси, притаманні різним об'єктам – наприклад, створення загального художнього образу); схематизація – згладжування відмінностей, натомість риси схожості є чітко визначеними; аглютинація – синтез різних не об'єднаних якостей, частин, деталей (у залежності від кількості синтезованих елементів виникають образи різного ступеня складності); аналогія – коли образ створюється на прикладі реального, існуючого образу.

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

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

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

У деяких слух спрямований на сприйняття тільки мелодичного руху, тоді як інші компоненти музичної тканини просто не беруться до уваги – наприклад, рух баса і гармонії, їх взаємовплив на мелодичний рух тощо.

Орієнтація на басовий голос допомагає вибудувати міцний гармонічний «фундамент» для всієї музичної імпровізації, надає можливість для вірного вибору її акордового складу.

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

У кожній імпровізації бувають моменти, коли музикант змушений довіритися пальцьовій техніці. Він може дозволити собі не контролювати дії пальців у тому випадку, якщо це стосується «блискучих» пасажів або каденцій. Все залежить від рівня сформованості технічних навичок – нерідко наша пам'ять зберігає певні, одного разу вподобані технічні комбінації і час від часу відтворює їх у різних варіантах. Іноді майже випадково вдається «піймати» на клавіатурі цікаві, оригінальні звукові поєднання, що надає оригінальності всьому звучанню.

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

Для того, щоб осягнути природу створення музичних образів завдяки слуховим уявленням і музичній уяві, слід порівняти їх із фантазією. Уява – це свого роду творчий прояв виконавської обдарованості імпровізатора, тоді як фантазія передбачає відтворення спонтанних, несподіваних, «примхливих» музичних образів-асоціації. Ті музичні образи, які створює фантазія, дуже опосередковано пов'язані з дійсністю. Апелюючи до реальних предметів, фантазія не прагне змінити вигляд дійсності, якщо ж вони і приймають будь-які нові модифікації, то занадто незначні. Природа ж

музичної уяви прямо протилежна – вона дозволяє знайти нову точку зору щодо відомих фактів і тому наділена величезною художньою цінністю. Змінюючи вигляд віддзеркаленої у свідомості дійсності, уява «залишає» найістотніші її ознаки в незміненому стані. Творча активність, зумовлена фантазією, в значній мірі спонтанна і безсистемна. Навпаки, процес творчої «діяльності» музичної уяви завжди міцний і стійкий.

«Пробудження» музичної уяви пов'язане з пошуком того імпульсу, який змусить її «працювати». Причиною недостатньої розвиненості є обмежені музично-виконавський досвід і «багаж» художньо-інтерпретаційних знань особистості. Одним із способів активізації музичної уяви, зокрема в процесі імпровізаційної діяльності, полягає в такому: слід скласти щось на зразок списку ідей (тем). Безумовно, цей список повинен віддзеркалювати ідеї того, хто навчається імпровізації. Для когось – це абстрактні образи, на кшталт певного настрою або враження, для інших – танцювальні па або ж рухи тварин тощо. Кожний із образів зазвичай містить у собі іменник і активне дієслово, наприклад: «Природа радіє».

Ось кілька прикладів:

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

«Вол плететься» – М. Мусоргський. «Бидло» з «Картинок з виставки».

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

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

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

Простежимо на конкретному прикладі, як активізувати музичну уяву. Ось одна із фраз: «Кінь галопує». Перша асоціація, яка приходить на розум – рух. Досвідчений музикант, імпровізуючи на запропоновану асоціацію, здатний створити розвинену контрастну форму із зупинками і кульмінаційними наростаннями. Один із прикладів (Приклад 18) – твір Тома Франка (7 років) з навчального посібника Л. Борухзона «Музична імпровізація»):

A gal-lop-ing a gal-lop-ing down the road I went I saw a lit-tle
colt a rol-lick-ing a rol-lick-ing in a pad-ded green. He reared and turned
up the road a-round the bend a gal-lop-ing he went a gal-lop-ing a gal-lop-ing.

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

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

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

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

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

Запитання для перевірки знань:

1. Від чого залежить успішність створення музичних образів під час музичної імпровізації?
2. Чому вільність музичного імпровізування залежить від активності внутрішнього слуху особистості?
3. Як взаємопов'язані внутрішній слух і музична уява?
4. Що таке музична уява?
5. Чим музична уява відрізняється від фантазії?
6. Що сприяє активізації музичної уяви під час імпровізування?

Завдання для практичних занять:

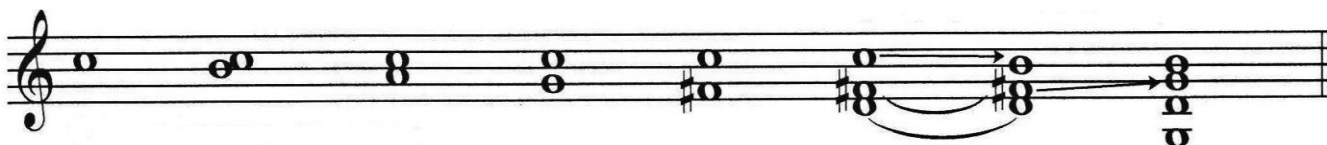
1. Заспівати підібрані на слух улюблені мелодії.
2. Виконати слуховий аналіз звука.

Хід аналізу:

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

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

Куди переходить *до*?

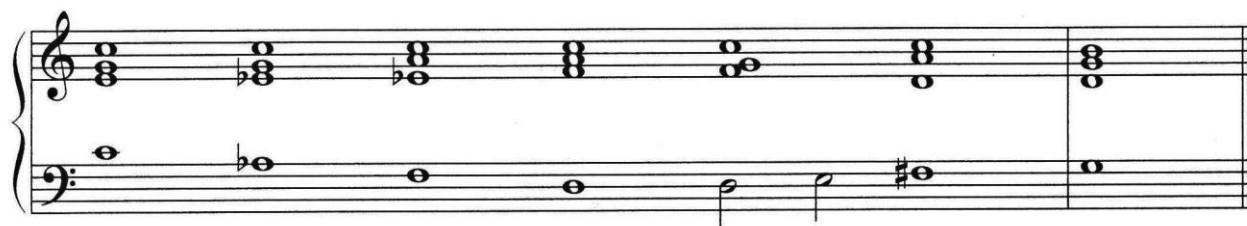


До *до* додається один звук

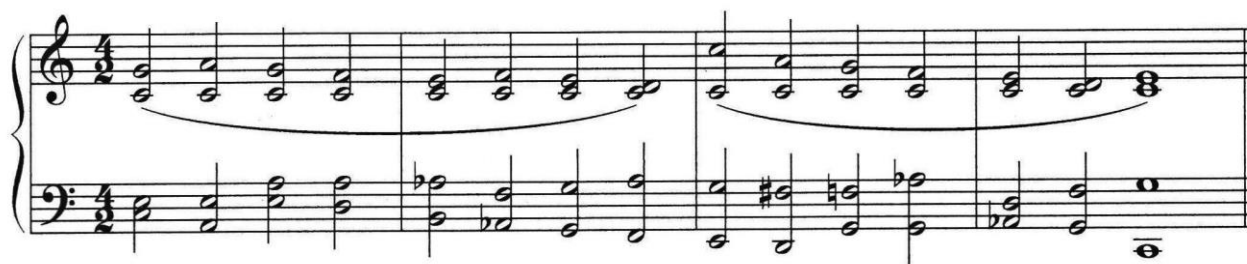
До *до* додали Куди перехо- Модуляція
3-й звук дить *фа-дісз*? у соль-мажор

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

Слідкуйте за тим, як змінюється гармонія.



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



- співайте верхній голос (сопрано);
- виконайте гармонічну послідовність, визначте повторювальні ноти лінії баса;
- співайте партію альтя.

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



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

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

Література:

1. Борухзон Л. М. Музыкальная импровизация. Путь к творчеству : учебное пособие по методике Г. Вольнер. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 124 с.

2. Далькроз, Э. Жак. Ритм. Москва : Классика-XXI, 2001. 248 с.

3. Кокарева Е. О. Проблема розвитку внутрішнього слуху майбутніх викладачів музичного мистецтва на заняттях з хорового диригування. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету*

імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія. 2014. Випуск 41. С.449–453.

4. Мен Мен. Формування музично-імпровізаційних умінь у майбутніх учителів музики України та Китаю: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 / НПУ імені М. П. Драгоманова. Київ, 2013. 19 с.

5. Оськина С. Е. Основные свойства внутреннего музыкального слуха и принципы его совершенствования: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02. Москва, 1982. 141 с.

6. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 272 с.

7. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 216 с.

8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва : Наука, 2003. 379 с.

9. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 2008. 212 с.

Змістовий модуль 6. Зміст музично-інструментальної імпровізації

Тема 3. 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*

Тощо.

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 компонування 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?

Завдання для практичних занять:

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

Темпи.

Largo – повільно

Grave – тяжко

Bravura – з блиском

Cantabile – співучо

Doloroso – печально

Dolce – м'яко

Giososo – радісно

Allegro – швидко

Andante – в середньому темпі

Animato – жваво

Appassionato – пристрасно

Scherzo – жартівливо

Gracioso – граціозно

Prestissimo – дуже швидко

Accelerando – прискорюючи

Agitato – схвильовано

Allargando – широко

Динамічні позначки:

pp – pianissimo: дуже тихо

p – piano: тихо

m – mezzo: напівсили, напівголоса

mp — mezzo piano: не дуже тихо

f – forte: гучно

ff – fortissimo: дуже гучно

sf, sfz – sforzato: із силою, несподівано гучно

cresc. – crescendo: посилюючи гучність

decresc. – decrescendo, diminuendo: стихаючи

2. Продиригувати або простукати ритмічний малюнок наведених нижче художніх прикладів, звертаючи увагу на темпові і динамічні вказівки. Можливе виконання цього завдання з одночасним прослухуванням музичних фрагментів.

Й.Гайдн. симфонія № 6 «Сюрприз», ч. II:



В. А. Моцарт. Симфонія № 40, соль мінор, ч. I.:



Л. Бетховен. Симфонія № 7, ч. II:



Л. Бетховен Симфонія № 5, фінал:



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



Ф. Шуберт. Симфонія до мажор, ч. II:



Література:

1. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Москва : Престо, 2000. 32 с.
2. Митина Н. А. Формы самостоятельного музыкального творчества студентов. *Молодой ученый*. 2013. №10. С. 523–526.
3. Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов: автореф. дис. ... канд. иск. / Хабаровская государственная консерватория. Хабаровск, 1981. 12 с.
4. Оськина С. Е., Парнес Д. Г. Музыкальный слух: Теория и практика развития и совершенствования. Москва : ООАСТ, 2001. 79 с.
5. Шатковский Г. И. Сочинение и импровизация мелодий. Омск : РЭМИС, 1991. 88 с.

МОДУЛЬ 4. МУЗИЧНО-ІСТРУМЕНТАЛЬНЕ ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ МУЗИКУВАННЯ

Змістовий модуль 7. Лад-гармонічна основа музично-інструментального імпровізаційного музичування

Тема 1. 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-імпрровізаційних умінь виконавці найчастіше звертаються до однотоальної імпрровізації, 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 однотоальної імпрровізації 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 (T – 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 VII 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 вищеозначеного 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.

The musical score for Example 19 consists of four systems. The first system is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Allegro' and 'dolce'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system begins at measure 5, showing a more active piano part with sixteenth-note runs in the treble and a bass line with chords. The third system starts at measure 8, continuing the piano's melodic and rhythmic patterns. The fourth system begins at measure 10, with the piano part becoming increasingly complex with rapid sixteenth-note passages in the treble and a more active bass line.

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 20*):

The musical score for Example 20 is a single melodic line in 2/4 time, marked 'Allegro'. It is written on a single treble clef staff. The piece consists of three systems. The first system contains measures 1 through 4, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system starts at measure 5 and continues with similar rhythmic patterns. The third system begins at measure 9 and concludes with a final cadence. The overall character is light and rhythmic.

Таку ж мелодичну лінію з певним успіхом можна поєднати і з варіантом фактури партії лівої руки (див. *Приклад 21*):

Приклад 21

Allegro

4

9

11

Дещо інше вимагає фактура в нижче наведеному прикладі (див. *Приклад 22*) через темп *Adagio* замість моцартівського *Allegro*. З'являється більш «пасторальна» мелодія.

Приклад 22

Adagio

5

9

Нижченаведені приклади (див. *Приклади 23, 24, 25*) зберігають відголоски теми сонати.

Приклад 23

Allegro

mf

5

cresc.

f

Detailed description: This musical score for Example 23 is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9) features a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Приклад 24

Allegro

mf

4

7

10

cresc.

f

Detailed description: This musical score for Example 24 is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-3) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 4-6) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 7-9) features a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The fourth system (measure 10) concludes the passage. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Adagio

mp

4

7

10

6

Detailed description: This musical score is for a piece in Adagio tempo. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. 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. The piece concludes with a final measure marked with a '6'.

Allegro (♩=140)

f

7

11

16

20

mf

cresc.

cresc.

f

Detailed description: This musical score is for a piece in Allegro tempo, with a tempo marking of quarter note = 140. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece begins with a forte (f) dynamic. The music is characterized by a driving eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. There are several triplet markings. The dynamics vary, including mezzo-forte (mf) and crescendo (cresc.) markings. The piece ends with a final measure marked with a 'f'.

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 26*). Або в такій інвенції-етюді, де фактура більш однорідна і менш мозаїчна, ніж у попередньому прикладі (див. *Приклад 27*):

Приклад 27

The musical score for Example 27 is presented in four systems. The first system is in treble clef, marked *Moderato* and *mf*. The second system is in bass clef. The third system is in treble clef, starting with a 7-measure rest. The fourth system is in bass clef, starting with a 10-measure rest. The piece ends with a final cadence in the bass clef.

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 вседозволеність 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 28*):

Moderato

Потім створюється модуляція $C \rightarrow F\#m$ і відбувається «закріплення» в тональності фа-дієз-мінор (див. *Приклад 29*):

Moderato

Після цього – чергова модуляція F # m → E♭ і закріплення в тональності ми-бемоль-мажор. Цілком логічно до цього моменту змінити фактуру, будуючи таким чином, контрастну середину (див. *Приклад 30*):

Приклад 30

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Allegro'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system shows a change in dynamics to a forte (*f*) dynamic. The fourth system continues with the forte dynamic. The score features complex rhythmic patterns and frequent modulation between keys, as indicated by the sharp and flat signs in the key signatures.

Насамкінець, перехід E♭ → C і реприза; таким чином, імпровізація створена у тричасній репризній формі з кульмінацією в ми-бемоль-мажорі (див. *Приклад 31*).

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.

Moderato

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 формотворчим шаблоном в імпровізаційному творі?
5. У чому суть методу імпровізаційних варіацій?

Завдання для практичних занять:

2. 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.

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.

Література:

1. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. URL : <http://klex.ru/3ta>.

2. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь 1. Магия интервалов. Ритмические импровизации. Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 1999. 86 с.

3. Гиршвальд М. Джазовые уроки для начинающих. URL : www.youtube.com/user/girshwald.

4. Мальцев С. О комплексной методике занятий сольфеджио, гармонией и фортепианной игрой на уроке фортепиано. *Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах*. Тбилиси, 1986. Вып. 5. С. 78-90.

5. Duke G. Keyboard improvisation. С переводом на русский. URL : http://ebookey.org/George-Duke-Seminar-Keyboards-Vocal-Accompaniment-Level-1-_732772.html

6. Mehegan J. Jazz Improvisation. Vol. III. Swing and early progressive Piano Styles. New York, 1964. URL : http://www.goodreads.com/book/show/1012047.Jazz_Improvisation_3.

Тема 2. Створення мелодії

Мелодія – це одноголосно виражена музична думка та її розвиток. За словами М. Глінки, мелодія є найголовнішою стороною музики, значення інших компонентів – контрапункту, інструментування, гармонії – доповнювати, завершити мелодичну думку. Мелодія може існувати в одноголосі, 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 (С. Рахманінов, Концерт для фортепіано з оркестром № 3, ч. 1).

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 (П. Чайковський, «Ромео і Джульєтта», побічна партія). Послідовність кількох стрибків в одному напрямку посилює широту розспіву. Прийом цей зустрічається найчастіше в інструментальних мелодіях. Вокальні мелодії, насичені широкими стрибками, звучать особливо напружено (С. Прокоф'єв, «На варті миру»).

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» (М. Глінка, «Руслан і Людмила», увертюра, побічна партія).

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) (П. Чайковський, Симфонія № 5, 2 ч.).

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 (Д. Шостакович, Джаз-сюїта № 1).

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 уважає 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.

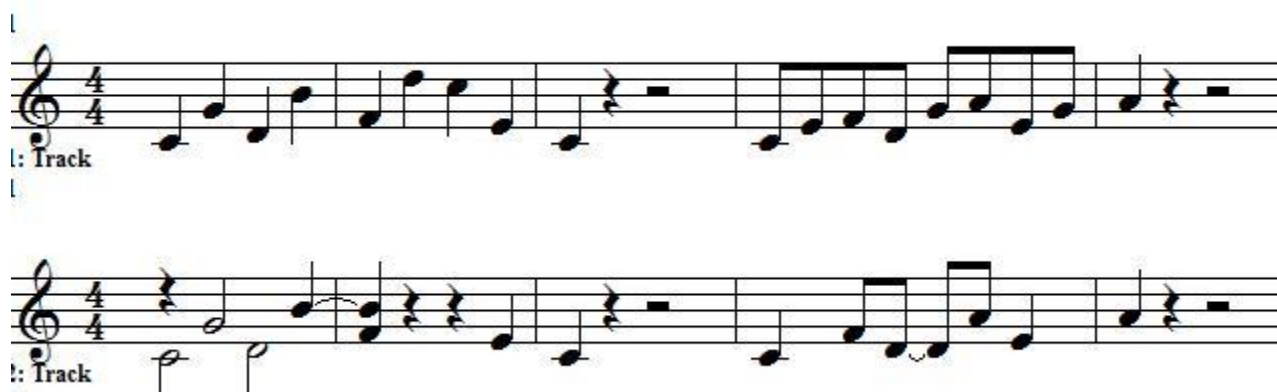
За умови зміни цих параметрів мелодія все одно буде впізнаною, а в більшості випадків мало хто помітить узагалі суть змін. Однак, якщо змінити ритм або ладову основу, то мелодія зміниться до невпізнання.

Незважаючи на відносність звучання, деякі інтонації мелодії стають класичними і використовуються для вираження схожих образів. Наприклад, опора на другу ступень мінору створює лірично-меланхолійне звучання під час тривалого затримання.

Для гармонічного мінору дуже характерним є використання інтервалу зменшеної септими. З ліричними інтонаціями пов'язані інтервали сексти і мінорної терції. Завдання того, хто створює мелодію, накопичувати слуховий досвід і багаж певних інтонацій, із яких потім утвориться його унікальний, свого роду – композиторський, стиль.

Важливим прийомом є зміна ладового забарвлення мелодії – секвентна або транспозиційна зміна мелодії. Наприклад, зміна мінорного забарвлення на мажорне або навпаки (все означене може відбуватися в рамках одного ладу за рахунок зміни цілих нот).

Один зі складних, але дуже важливих прийомів, який дуже часто використовується в мелодіях різного типу є приховане двоголосся або використання прихованих інтервалів. Прихованим називається інтервал, утворений близькими, але не сусідніми (не суміжними) в сенсі часової послідовності, звуками мелодії. Цей інтервал яскраво сприймається завдяки певним умовам, наприклад метроритмічної підкресленості відповідних звуків. Ця техніка ґрунтується на властивостях слуху виділяти в мелодії дві мелодичні лінії за наявності широких інтервалів (більше терції). У наступних прикладах виписано реальне звучання нотного тексту (другий рядок *Прикладу 32*).



Розглянуті прийоми є основою, з якої можна почати створення мелодії. Вправи слід будувати від простого до складного. Найкраще починати із завершення «чужих» мелодій і навчитися працювати в основних ладах. Тобто, перший етап роботи над створенням мелодій пов'язаний із освоєнням ладових засобів. Дуже цікавими тут можуть стати вправи щодо створення мелодичних ліній у рівному ритмі (наприклад, восьмими), а також можна запозичувати ритміку «чужих» мелодій і складати на їх основі свої варіанти.

Гармонічні мелодії можна розділити на два типи:

- *модальні* – не передбачають гармонізації (дуже часто позбавлені опорних звуків, або оспівують звуки будь-якого ладу без утворення тяжіння; до такого типу відносяться раги, макама та інші народні мелодії);

- *гармонічні* – будь-які мелодії, котрі можливо гармонізувати (незалежно від стилю); мелодії цього типу в свою чергу можна розділити на дві підгрупи: 1) ті, що мають внутрішньо гармонічний рух; 2) мелодії з неоднозначним гармонічним рухом.

Оскільки для другого типу мелодій дуже важлива гармонізація, то значну роль відіграє такий фактор як частота зміни гармонії. Наприклад, мелодії широкого дихання під час тривалого витримання гармонії звучать більш стабільно і безконфліктно. Наступний приклад (*Приклад 33*) демонструє такий підхід до мелодії. В даному випадку уявна простота гармонії (протягом 8 тактів витриманий тонічний акорд) створює необхідний образний лад, який, безумовно, був би порушений під час використання

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 34*)

Приклад 34

The image shows a musical score for an introduction. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a double bar line and the word "INTRO". The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in bass clef and contains a "bass fill" section. It starts with a double bar line, followed by a first ending bracket containing two measures of whole notes: A2 and A2. This is followed by a repeat sign and a second ending bracket containing two measures of whole notes: A2 and A2. The section ends with a double bar line and a final note: A2.

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 35* оборот із другого такту одразу ж перегармонізується):

Приклад 35

The image shows a musical score for Example 35. It is labeled "C VERSION" and "MED. SWING N.C.". The key signature changes from one flat (Bb) to two flats (Bb, Eb). The melody is written in treble clef. The first staff contains the first two measures of the melody. The second staff contains the next two measures. Above the notes are various chords: FMA7, Dmi7, Dbm7, Cmi7, F7, Bbm7. The second staff has chords: Ebm7, Ami7, Ab, Gbm7, C7, F, F7/A, Bb7, Bb7/C7. The score includes a first ending bracket over the last two measures of the second staff.

- 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.

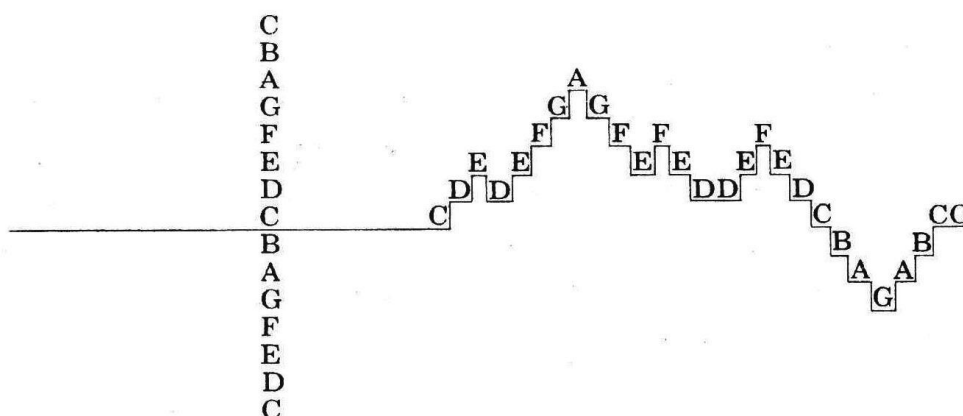
Запитання для перевірки знань:

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».

Завдання для практичних занять:

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.

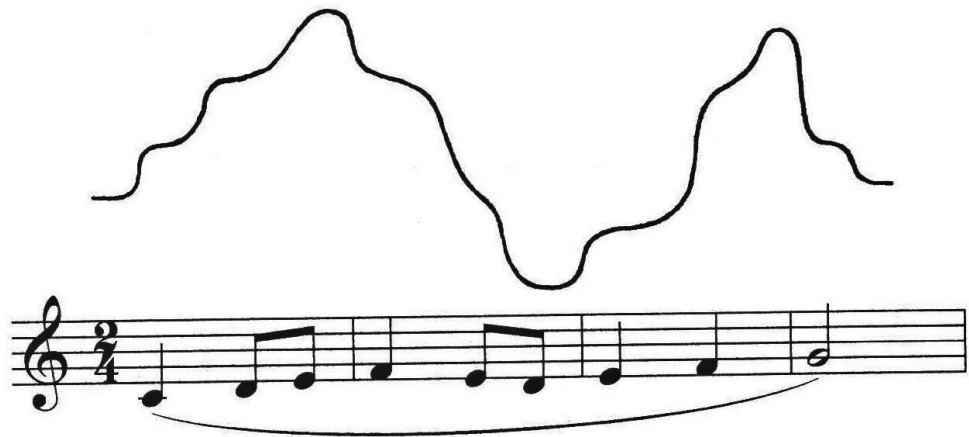
Заспівати гаму до-мажор (див. малюнок, наведений нижче). На діаграмі представлена гама в діапазоні дві октави (опорний тон C починає і завершає звукоряд).



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:



Друга фраза є своєрідною «відповіддю». В кінці питання інтонація підвищується. Заспівайте обидві фрази. Пам'ятайте: для того, щоб не порушувати безперервність ритмічної пульсації, «відповідь» слід давати негайно.



Після того, як ви неодноразово проспівали питання і відповіді, підберіть їх на музичному інструменті. Голос – своєрідний «провідник» думок – віддзеркалює почуття та емоції більш безпосередньо, ніж будь-який інструмент. Однак саме за музичним інструментом імпровізації набувають нового характеру.

3. Виконати завдання «Виникнення мелодії».

Пояснення:

Знайдіть на клавіатурі фортепіано звук «до» першої октави. Спробуйте зіграти якусь мелодію у розмірі 2/4. Рухайтесь по звуках гами, періодично повертаючись до вихідного тону (тоніки). Якщо використовуєте скачки, кожний подібний хід повинен бути урівноважений поступовим рухом – для того, щоб мелодія здавалася плавною. В процесі гри спробуйте збільшити інтервали між нотами. Нехай одна мелодична фраза буде складатися тільки з поступового руху, а інша – зі звуків, котрі слідуєть один за одним через інтервал.

4. Виконати завдання «Бесіда».

Пояснення:

Спробуйте передати «бесіду» музичними засобами, не замислюючись при цьому над словами. Контролюйте ритмічний розвиток. Нехай ця «бесіда» виявиться максимально протяжною. Зверніть увагу на те, що ця вправа є протилежною попередній (питально-відповідні конструкції). Спробуйте створити мелодію, іноді перериваючи її розвиток цезурами або паузами.

5. Виконати завдання «Луна».

Пояснення:

Ця вправа «дисциплінує» процес імпровізації. Спочатку голосно заспівайте 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, заспівайте 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:



МОТИВ ПОВТОРЕННЯ ДОПОВНЕННЯ
МОТИВУ

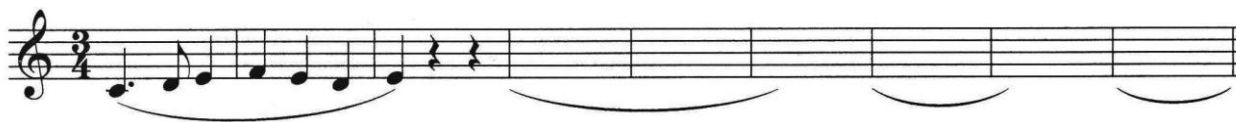
- проплескайте ритмічний малюнок мелодії;
- проспівайте мелодію, плескаючи в долоні;
- програйте мелодію;
- програйте і проплескайте мелодію з іншими ритмами (див. наведені нижче ритмічні варіанти);
- переставте такти мелодії – спочатку заспівайте (зіграйте) чотиритактову фразу, потім – обидва коротких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

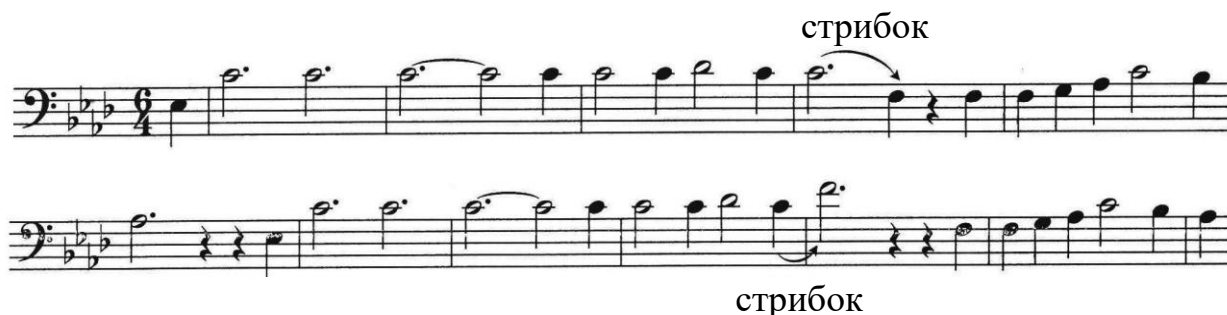
«Оспівування». Оберіть вихідний звук (у запропонованому прикладі – звук до). Організуйте мелодичний рух навколо цього тону, потім зробіть широкий стрибок угору або вниз і завершіть фразу, рухаючись у протилежному напрямку.

Ф. Шопен. Ноктюрн



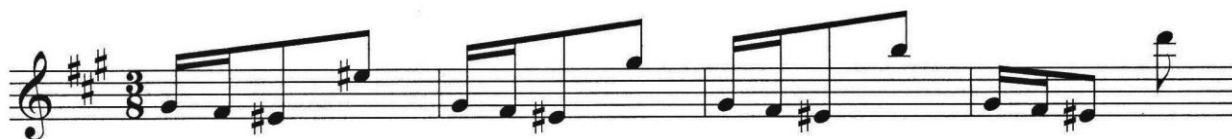
«Повторення одного звуку». Неодноразове повторення одного звуку передбачає урівноваження фрази (або будь-якої іншої побудови) широким стрибком:

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.

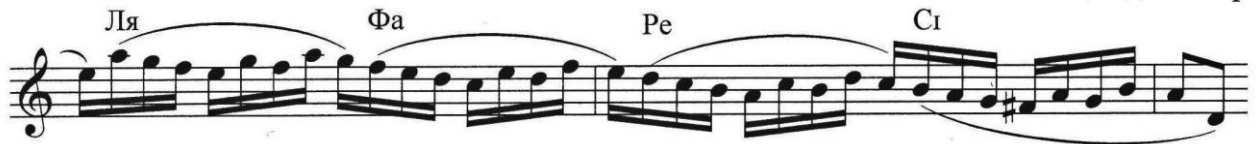


Створюйте мелодії в різних діапазонах. Наприклад, питання в високому регістрі (уявіть тембр флейти), а відповідь – у низькому (віолончель). Уявіть звучання скрипки за контрастом із фаготом, альтя – з кларнетом. Такі реєстрові переходи не порушують безперервного мелодичного розвитку і, одночасно, розподіляють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



Література:

1. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь 2. Лад. Мелодия. Тональность. Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 1999. 94 с.
2. Горемичкін А. І. Основи музичної мови. Мелітополь : Мелітопольський державний педагогічний університет, 2005. 161 с.
3. Гнесин М. Начальный курс практической композиции. Москва : Музгиз, 1962. 219 с.
4. Руссо У. Сочинение музыки : новий поход. [Электронный ресурс] : <http://aperock.ucoz.ru/load/20-1-0-840>.
5. Степурко О. Скэт. Импровизация. Москва : «Камертон», 2006. 77 с.
6. Степурко О. Блюз. Джаз. Рок. Универсальный метод обучения импровизации. Москва : «Камертон», 1994. 150 с.
7. Хромушин О. Учебник джазовой гармонии для ДМШ. Санкт-Петербург : «Северный олень», 1997. 56 с.

Змістовий модуль 8. Будова форми музично-інструментальної імпровізації

Тема 3. Загальні принципи будови музичної форми інструментальної імпровізації

З формоутворенням у музично-інструментальній імпровізації пов'язано, як правило, найбільша кількість упереджень. Існує думка (нажаль, слід констатувати, що вона закріпилася у музично-професійних колах, серед музикантів, які пов'язані з імпровізацією), що досягнення рівноважної і логічної музичної форми в імпровізації неможливо, і тому імпровізаційна музика нібито ніколи не зможе набути висот музики компонованої. На користь цієї думки часто наводять той аргумент, що в компонованій музиці форма відточується композитором протягом тривалого часу, в той час як імпровізатор не має такої можливості. Однак слід зазначити, що сама по собі можливість тривалої роботи над формою не є гарантією від прорахунків щодо її побудови. Історія музики знає приклади як блискуче вибудованих імпровізацій, так і невдалих композицій.

Проте та обставина, що імпровізатору доводиться створювати форму імпровізаційної п'єси в процесі її виконання, зумовлює дотримання ним особливих норм. Імпровізатору недостатньо володіти лише елементами музичної мови, необхідно вміти їх групувати, вибудовувати в закінчений музичний твір. Необхідність виконання цього завдання ставить діяльність імпровізатора в один ряд з діяльністю композитора – не випадково спонтанну імпровізацію часто називають оперативною композицією.

Очевидно, що від імпровізатора вимагається володіння музичною формою не в меншій мірі, ніж того вимагає професія композитора. Тому слід визначити особливості формоутворення, властиві музично-інструментальній імпровізації в контексті загальних закономірностей побудови музичної форми в цілому.

Розглядаючи відмінності спонтанної музично-інструментальної імпровізації від імпровізації стильової (регламентованої), необхідно

відзначати той факт, що ініціатива виконавця в останній обмежена зовнішніми факторами стилю, інакше кажучи – регламентуючими факторами. Ці фактори є визначальними не лише на рівні елементів (специфічні для того чи іншого напрямку або стилю, гармонічні і мелодичні моделі), але і на рівні зв'язків, що виражається у формуванні формоутворювальних шаблонів у рамках того чи іншого стилю. Це стосується як компонованої, так й імпровізаційної музики – природно, якщо мова йде про імпровізацію регламентовану. Як ні парадоксально, але найчастіше в плані формоутворення імпровізаційні напрямки створюють більш консервативні інваріанти музичних форм. Наочними прикладами можуть служити *алана* і *гат* (повільна і швидка частини раги) в індійській музиці або інваріант «тема – імпровізація – тема» в джазі.

Здавалося б, музично-інструментальна імпровізація в принципі повинна бути далека від наслідування будь-яким інваріантам музичної форми. Це є вірним твердження і невірним одночасно. З одного боку, вільна музично-інструментальна імпровізація дійсно надає широкий спектр формоутворювальних варіантів – причому в ряді випадків реалізація того чи іншого варіанта побудови форми конкретного імпровізаційного твору пов'язана з дією особистісного фактора виконавця-імпровізатора. З іншого боку, вибудовуючи імпровізацію, виконавець неминуче звертається до самих загальних законів побудови форми, котрі є дійсними не лише для імпровізаційної, але і для практично будь-якої музики взагалі.

Ці найзагальніші закони прекрасно описуються за допомогою запропонованої дослідником-музикознавцем Б. Асаф'євим тріади $i - m - t$, де i – *initio* – початковий імпульс, m – *motus* – розвиток, t – *terminus* – завершення. Структурні особливості кожного з трьох елементів, що створюють тріаду, можуть бути різні. В залежності від цих особливостей і характеру взаємодії складових тріади створюються ті чи інші різновиди музичної форми. Деякі з таких різновидів, укорінених в європейській музиці, слід ретельніше розглянути в термінах $i - m - t$. На початковому етапі

навчання музично-інструментальної імпровізації можна обмежитися вивченням кожної з трьох складових тріади та їх особливостей стосовно імпровізаційної музики.

У якості початкового імпульсу *i* може бути як протяжна і відносно закінчена тема-мелодія, так і коротка поспівка, мотив або фактурний (ритмічний, гармонічний) елемент. Від характеру початкового імпульсу багато в чому залежить і вигляд подальшого твору. Радикальна відмінність імпровізаційної музики від компонованої в цьому плані полягає в тому, що в останній імпульс *i* неодмінно підготовлений (створений) заздалегідь, у той час як в імпровізаційній музиці такого може і не бути. В регламентованій імпровізації, втім, початкова тема майже завжди відома заздалегідь. У спонтанній ж імпровізації тема (як і весь наступний матеріал) генерується, як правило, безпосередньо в процесі виконання. Ймовірно, в силу цієї обставини початковий імпульс у спонтанній імпровізації рідко буває протяжним; зазвичай це або короткий мотив, або – що набагато частіше – фактурний прийом, котрий задає «вигляд» усій подальшій створеній п'єсі. Шукати в такій темі ознаки «періоду», «квадрата» тощо – справа безнадійна: у спонтанній імпровізації тематичний імпульс практично завжди є розімкнутим і часто важко виділяється в щось відокремлене.

Розділ *m* вірніше було б назвати «розділом руху», з огляду на те, що дослівний переклад слова *motus* – «рух». Як правило, він або пов'язаний із матеріалом початкового імпульсу, або залучає новий матеріал. У першому випадку можна говорити про розвивальний розділ, у другому – про контрастний. Іноді розділ *m* може містити як розвивальні, так і контрастні елементи одночасно. Очевидно, що саме розділ *m* визначає в кінцевому результаті структуру всієї імпровізаційної п'єси – від складності його будови і його протяжності багато в чому залежить вигляд твору в цілому (це твердження є справедливим і для компонованої музики).

У свою чергу, вигляд розділу *m* так чи інакше пов'язаний з імпульсом *t*. Особливо це проявляється в тому випадку, якщо *m* носить розвивальний

характер – при цьому він ґрунтується на зміні параметрів вихідної структури *i* або її фрагментів.

Контрастний розділ *m* будується на матеріалі, який є радикально відмінним від *i*. В цьому випадку зв'язок між *i* та *m* можна побачити лише в тому сенсі, що структури цих складових несхожі одна з іншою і можуть бути навіть протилежними за рядом параметрів (при цьому проявляється цілий ряд опозиційних пар).

Нерідко в розділу *m* може бути змішаний характер, тобто може містити як розвивальні, так і контрастні елементи. Особливо це стосується протяжних музично-інструментальних імпровізацій, виконуючи які музиканти не задовольняються матеріалом лише одного початкового імпульсу. Очевидно, що такий підхід зумовлює виникнення спонтанної побудови складної, багатоскладової форми. Навпаки, в компактних імпровізаціях розділ *m* переважно носить розвивальний характер.

Заключний розділ *t* є, мабуть, самим залежним із усієї тріади. У більшості імпровізацій він так чи інакше пов'язаний із початковим імпульсом *i* та або відносно точно повторює його (саме відносно, оскільки не завжди імпровізатору вдається точно запам'ятати спонтанно генеровану тему), або – трансформує *i*, змінюючи його параметри, але неодмінно на нього посилаючись. У цьому випадку є сенс говорити про репризну будову всієї імпровізації; крім того, в другому випадку має місце динамічна реприза. Разом із тим зустрічаються й випадки, коли *i* є або похідним матеріалом від контрастного, або виключно самостійним.

Слід указати, що дуже часто складові тріади *i – m – t* в імпровізаційному творі нелегко чітко відокремити один від одного, як це нерідко відбувається, наприклад, у класичній музиці. Проте існують можливості відстежити, яким чином тріада реалізується в імпровізації і зумовлює будівництво тих чи інших форм.

Запитання для перевірки знань:

1. Чим у контексті формоутворення імпровізаційна музика відрізняється від композиторської?
2. Охарактеризуйте з формоутворювальної позиції спонтанну музично-інструментальну імпровізацію і регламентовану.
3. Охарактеризуйте тріаду $i - m - t$
4. Що слід уважати контрастним розділом у тріаді $i - m - t$?
5. Назвіть особливості заключного розділу тріади $i - m - t$.
6. Які особливості розділу m ?

Завдання для практичних занять:

1. Імпровізувати на вільну тему, враховуючи особливості тріади $i - m - t$.
2. Виконати письмовий аналіз музично-інструментального імпровізування в контексті тріади $i - m - t$.

Література:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Ленинград : Музгиз, 1963. 380 с.
2. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. Москва : Искусство, 1968. 654 с.
3. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений Москва : Музыка, 1967. 286 с.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование Москва : Композитор, 1993. 262 с.
5. Мейлах Б., Высочина Е. Новое в изучении художественного творчества. Проблемы комплексного подхода. Москва : Знание, 1983. 89 с.
6. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва : Книга, 2007. 240 с.

7. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

8. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2003. 352 с.

Тема 4. Форми музично-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 перемежовується 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?

Завдання для практичних занять:

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.

Література:

1. Грінченко А. М. Робота над класичною сонатною формою : Методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Основний музичний інструмент». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 22 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). Тернопіль : Астон, 1998. 299с.
3. Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение. Москва : Мысль, 1995. 940 с.
4. Помазной Ю. А. Об образовании форм в музыке: опыт феноменологической онтологии музыки : автореф. дис. на соиск. учёной степени . канд. философ. наук : спец. 09.00.01 Санкт-Петербург, 2007. 19 с.
URL : <http://www.dissercat.com/content/ob-obrazovanii-form-v-muzyke-opyt-fenomenologicheskoi-ontologii-muzyki>.
5. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

ДОДАТКИ

Музичний репертуар для класичного екзерсису

Назва вправи екзерсису	Автор і назва використаних музичних фрагментів
<i>Plie</i>	<ul style="list-style-type: none">- М. Кадамцев «Елегія»;- П. Чайковський «Дует Одети і принца» (балет «Лебедине озеро»);- Л. Бетховен «Прощання з фортепіано»;- Д. Шостакович «Романс»;- Д. Верді «Дует Альфреда і Віолети»;- П. Чайковський «Вальс» (балет «Спляча красуня»);- А. Адан Уривок зі сцени (балет «Жизель»);- Р. Глієр «Танець»;- Ф. Бах «Пробудження весни»;- Д. Верді «Арія Жермона» (опера «Травіата»)
<i>Battemets tendu</i>	<ul style="list-style-type: none">- Ф. Шуберт фрагмент («Розамунда»);- П. Чайковський «Полька»;- В. Мураделі «Студентський вальс»;- М. Глінка «Варіації»;- А. Дворжак «Гумореска»;- А. Рубінштейн «Полька»;- М. Глінка «Дитяча полька»;- В. Моцарт «Рондо в турецькому стилі»;- П. Чайковський Уривок (балет «Лускунчик»);- А. Дюкомен «Полька»;- А. Адан «Танець Жизелі» (балет «Жизель»);- В. Заславський «Полька»

<p><i>Battemets tendus jetes</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Л. Бетховен «Менует» (соната №20 GL); - В. Гаврилін «Капричіо»; - Й. Штраус «Полька»; - М. Глінка Фрагмент (опера «Руслан і Людмила»); - Ф. Шопен «Мазурка» (В); - Б. Асаф'єв «Танець»; - М. Глінка «Галопада»; - П. Чайковський «Варіації Зіґфрида» (балет «Лебедине озеро»); - М. Сізов «Полька»; - Д. Шостакович «Полька»; - А. Адан «Святковий танець»; - Ш. Лекок Уривок (опера «Дочка Анго»)
<p><i>Rond de jambe Par terre</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - П. Чайковський «Вальс» (опера «Євгеній Онеґін»); - Ж. Бізе «Хабанера»; - Л. Деліб «Вальс»; - І. Дунаєвський «Колискова»; - М. Глінка Фрагмент (опера «Руслан і Людмила»); - О. Лепін «Вальс» (e-moll); - Л. Мінкус «Адажіо» (балет «Дон Кіхот»); - В. Желобинський «Вальс»; - М. Глінка «Процавалний вальс»; - Р. Глієр «Вальс» (A-dur); - І. Байєр «Лендлер»
<p><i>Battemets fondus</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ф. Бургмюлер «Тарантела»; - Л. Мінкус «Па-де-де» (балет «Дон Кіхот»); - П. Чайковський «Солодка мрія»;

	<ul style="list-style-type: none"> - А. Адан Фрагмент (балет «Жизель»); - А. Адан «Танець Вілліс»; - В. Калінніков «Елегія»; - О. Гречанінов «Вальс»
<i>Battemets frappes</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Б. Захаров «Полька»; - Л. Бетховен «Контрданс»; - Д. Шостакович «Шарманка»; - П. Чайковський Фрагмент (балет «Лебедине озеро»); - Р. Дриго «Полька»; - К. Караєв «Гра»; - Е. Сігмейстер «Полювання»; - Л. Бетховен «Рондо»; - В. Дешевое «Галоп»; - Ф. Шуберт «Екосез» (ор. 18 №1); - Л. Деліб «Піцикато» (балет «Сильвія»)
<i>Adagio developpe</i>	<ul style="list-style-type: none"> - І. Дунаєвський «Місячний вальс»; - А. Хачатурян «Андантіно»; - М. Глінка «Ноктюрн» (Es-dur); - П. Чайковський «Сумка пісенька»; - А. Лепін «Вальс» (a-moll); - Ф. Мендельсон «Пісня без слів»; - Л. Бетховен Фрагмент (соната №8); - Ф. Шопен «Ноктюрн» (cis-moll); - Ф. Флотов Уривок (опера «Марта»); - А. Аренський «Вальс» (ор.34 №4); - Р. Глієр Уривок із балету «Червоний мак»; - М. Матвєєв «Вальс»

<i>Grand battemet jetes</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Ц. Кюї «Галоп»; - С. Прокоф'єв «Марш»; - В. Соловйов-Сєдой «Марш»; - Ж. Бізе Фрагмент (опера «Кармен»); - Р. Шуман Фрагмент (цикл «Карнавал»); - П. Чайковський «Мазурка»; - С. Лайок «Чардаш»; - Ю. Мілютін Уривок (опера «Дівочий гомін»); - А. Рубінштейн «Трепак»; - М. Раков «Скерціно»; - П. Чайковський «Мазурка»; - Р. Глієр «Монгольська пісенька»
------------------------------------	--

ТВОРИ ДЛЯ ТРАНСПОНУВАННЯ

1. Балакірєв М. «Стрімчак».
2. Бетховен Л. «Нова любов», «Нове життя».
3. Брамс Й. «Пісня дівчини» (сербська), «Ода Сафо», «Коваль».
4. Варламов О. «Біліє парус одинокий».
5. Глінка М. «У крові горить».
6. Гріг Е. «Принцеса», «Перша зустріч», «Лебідь».
7. Гуно Ш. Опера «Фауст»: арія Зібеля.
8. Гурільов О. «Серце-іграшка».
9. Даргомижський О. «Мені сумно», «Не скажу нікому», «І скучно, і сумно».
10. Кюї Ц. «Царськосільська статуя».
11. Моцарт В. «Старушка».
12. Рахманінов С. «Бузок», «Тут добре».
13. Римський-Корсаков І. «Про що в тиші ночей», «На холмах Грузії», «Октава».

14. *Свиридов Г.* «Упускає ліс багряню свою красу».
15. *Танєєв С.* «Острівок».
16. *Чайковський П.* «Страшна хвилина», «Розчарування», «Серед шумного балу».
17. *Шопен Ф.* «Бажання», «Литовська пісня».
18. *Шостакович Д.* «Фонарик».
19. *Шуберт Ф.* «Доброї ночі», «Улюблений колір», «Мельник і струмочок», «Ранковий привіт», «До музики», «Смерть і дівчина».
20. *Шуман Р.* «Мені сниться», «Лише тільки пісню чую», «Лотос».

**Приблизні варіанти індивідуальних навчально-творчих завдань для
перевірки знань, умінь і навичок з концертмейстерського класу
за модулями**

Модуль 1

Варіант № 1

1. Здійснити дослідницьку роботу щодо визначення особливостей концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва / викладача музичних дисциплін (есе, доповідь, реферат, аналіз аудіо- і відеоматеріалу тощо).
2. Проаналізувати артикуляційні, агогічні та динамічні особливості розучених акомпанементів.
3. Виконати на музичному інструменті хорову партитуру.
4. Підібрати музичний матеріал для класичного екзерсису («Музична скринька»).
5. Продемонструвати самостійно створений концертмейстерський портрет-колаж (демонстрація володіння навичками виконання різних видів фактури в акомпанементі, перекладення дитячих і народних пісень).

Варіант № 2

1. Скласти хронологічну таблицю «Історія становлення концертмейстерської діяльності музиканта-інструменталіста».
2. Підготувати доповідь на тему «Особливості концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва / викладача музичних дисциплін».
3. Виконати з ілюстратором-вокалістом (інструменталістом) два акомпанементи.
4. Імпровізувати під час виконання акомпанементу для класичного екзерсису (2-3 вправи екзерсису).
5. Здійснити компаративний аналіз акомпанементів, що вивчалися з викладачем на заняттях з концертмейстерського класу.

Модуль 2

Варіант № 1

1. Читати з листа музичні твори: М. Глінка «Ах ти, душечка, красна дівчина»; П. Чайковський «Скажи, про що в тіні ночей»; Л. Бетховен «Травнева пісня» («*Mailed*»); Ж. Франсе «Концерт для фагота», М. Скорик «Мелодія».
2. Презентувати самостійно створену «Музичну хрестоматію» для формування і розвитку навичок читання нот з листа.
3. Грати, не дивлячись на руки, твори з позиційним типом викладення музичного матеріалу.
4. Транспонувати романс О. Даргомижського «Мені сумно» на малі і великі секунди (вгору та вниз).
5. Транспонувати вокальні розспіви в тональностях хроматизму.

Варіант № 2

1. Читати з листа музичні твори: М. Римський-Корсаков арія Любаші з опери «Царська наречена», П. Чайковський 11-та варіація з Тріо, Р. Шуман «Я не серджусь», О. Бородін «Для берегів вітчизни дальньої», П. Булахов «Побачення», М. Лисенко Пісня Наталки з опери «Наталка Полтавка».
2. Презентувати самостійно створену «Музичну хрестоматію» для формування і розвитку навичок читання нот з листа.
3. Виконувати розучені акомпанементи в манері «сліпа гра».
4. Транспонувати романс О. Даргомижського «Мені сумно» на малі і великі терції (вгору та вниз).
5. Транспонувати 2 дитячі пісні в тональностях хроматизму.

Модуль 3

Варіант № 1

1. Скласти хронологічну таблицю з історичного розвитку імпровізаційної музики.
2. Підготувати доповідь на тему: «Музично-інструментальна імпровізація як форма творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва / викладача музичних дисциплін».
3. Продемонструвати музично-інструментальне імпровізаційне портфоліо (перекладення, аранжування, обробка дитячих і народних пісень, вивчених музичних творів тощо).
4. Імпровізувати з урахуванням темпових, динамічних і характерних указівок: *grave*, *cantabile*, *dolce*, *allegro*, *andante*, *animato*, *appassionato*, *mp*, *f*, *ff*.
5. Імпровізувати на основі 3 улюблених мелодій.

Варіант № 2

1. Підготувати есе «Вільне музичне імпровізування».
2. Захистити реферат «Особливості джазового музикування».
3. Здійснити музично-інструментальну імпровізаційну самопрезентацію.
4. Імпровізувати з урахуванням темпових, динамічних і характерних указівок: *scherzo*, *gracioso*, *prestissimo*, *accelerando*, *agitato*, *allargando*, *sf*, *sfz*, *cresc.*, *decresc.*
5. Імпровізувати на основі 3 улюблених мелодій.

Модуль 4

Варіант № 1

1. Виконати завдання «Мотив і доповнення» (скласти фразу з трьох елементів: мотиву, його повторення і доповнення, що врівноважує їх).
2. Імпровізувати, урахувавши особливості тріади $i - m - t$ на вільну тему.
3. Імпровізувати у формі рондо.
4. Імпровізувати в сонатній формі з неповною репризою.
5. Здійснити аналіз параметрів, властивих кожному розділу імпровізації, створеної в сонатній формі.

Варіант № 2

1. Створити різнохарактерних 5 мелодій з акомпанементом.
2. Виконати письмовий аналіз музично-інструментального імпровізування в контексті тріади $i - m - t$.
3. Імпровізувати у формі варіацій.
4. Здійснити аналіз параметрів, властивих кожному розділу створених варіацій.
5. Імпровізувати в сонатній формі з епізодом замість розробки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алиев Ю. Настольная книга школьного учителя-музыканта. Москва : Владос, 2000. 334 с.
2. Аллахвердов В. Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. Санкт-Петербург : Издательство ДНК, 2001. 200 с.
3. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. Москва : Музыка, 1991. 300 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Ленинград : Музгиз, 1963. 380 с.
5. Ашихміна Н. В. Розвиток навичок читання нотного тексту з листа і транспонування : методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 30 с.
6. Бах Ф. Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (*Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753–1762). Алексеев А. Д. *Из истории фортепианной педагогики*. Москва : Классика-XXI, 2013. С. 41–57.
7. Благой Д. Камерный ансамбль и его роль в обучении музыкантов-исполнителей. *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство* / ред.-сост. К. Х. Аджемов. Москва : Музыка, 1979. С. 3-12.
8. Боброва Э. Содержание концертмейстерской подготовки студента вуза в контексте его творческой самореализации. *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. Казань, 2005. № 10. С. 205-206.
9. Борухзон Л. М. Музыкальная импровизация. Путь к творчеству : Учебное пособие по методике Г. Вольнер. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 124 с.
10. Браудо И. Артикуляция. Ленинград : Музыка, 1973. 213 с.

11. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром. *Фортепиано*, 1999. № 2. Москва : Музгиз, 1999. С. 14-15.
12. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. URL : <http://klex.ru/3ta>.
13. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь 1. Магия интервалов. Ритмические импровизации. Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 1999. 86 с.
14. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь 2. Лад. Мелодия. Тональность. Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 1999. 94 с.
15. Булатова О. Развитие самоконтроля исполнительской деятельности студентов в классах камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Краснодарская государственная консерватория. Краснодар, 2010. 22 с.
16. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*: сб.ст. / сост. М.А. Смирнов. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 156–179.
17. Винокур Л. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента. Москва : Издательство МГПИ, 1978. 46 с.
18. Воропаева О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: авторф. дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.
19. Верхолаз Р. Вопросы методики чтения с листа. Москва : Музыка, 1960. 238 с.
20. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента. *О мастерстве ансамблиста* : сб. науч трудов. Ленинград : Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 31–48.

21. Горемичкін А. І. Основи музичної мови. Мелітополь : Мелітопольський державний педагогічний університет, 2005. 161 с.
22. Готлиб А. Заметки о чтении с листа. Москва : Сов.музыка, 1958. № 3. С. 104-106.
23. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва : Сов. музыка, 1971. 206 с.
24. Грінченко А. М. Робота над класичною сонатною формою : методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Основний музичний інструмент». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 22 с.
25. Демидова М. Г. Методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Концертмейстерський клас». Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2013. 20 с.
26. Денисюк І. Музична імпровізація: від учителя до учня. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 2. С. 20–21.
27. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 313 с.
28. Ежова Н. Встреча с единомышленником. Современные аспекты концертмейстерского мастерства. Тамбов : Издательство ТГМПИ им. С. Рахманинова, 1998. 34 с.
29. Золкін С. А. Музична імпровізація як основа навчання студента-музиканта. *Молодий вчений*. 2017. № 11(51). С. 571–574.
30. Інюточкіна Н. Феномен піаніста-концертмейстера. Харків : Фактор, 2010. 177 с.
31. Каганович Г. Музыкальная импровизация и воспитание творческой личности. Минск : Бел. ин-т проблем культуры. 1997. 116 с.
32. Калинина В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: дис.

... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская государственная консерватория. Саратов, 2015. 217 с.

33. Карелова В. Ю. Особливості виконавської артикуляції духовика. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / ред. В. Я. Даниленко. Харків: ХДАДМ, 1999. № 2. С. 54–62.

34. Карпенко Т. П. Концертмейстерський клас : методичні рекомендації для спеціальності 6.020200 «Музична педагогіка і виховання». Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2005. 34 с.

35. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). Тернопіль : Астон, 1998. 299 с.

36. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 192 с.

37. Кирнарская Д. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. 496 с.

38. Кокарева Е. О. Проблема розвитку внутрішнього слуху майбутніх викладачів музичного мистецтва на заняттях з хорового диригування. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: педагогіка і психологія. 2014. Випуск 41. С.449–453.

39. Коломиєць А. Курс читання хорових партитур : навч.-метод. посібник. Київ : Музична Україна, 1977. 123 с.

40. Коробова О. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера. URL : <http://www.dissercat.com/content/antitsipatsiya-v-strukture-khudozhestvennotvorcheskoi-deyatelnosti-kontsertmeistera>.

41. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. Москва : Academia, 2002. 182 с.

42. Кюи Ц. *Избранные статьи об исполнителях* / под ред. И. Гусина. Москва : Музыка, 1957. 276 с.

43. Либерман Е. Приемы исполнения различных аккомпанементов. Москва : Музыкант, 2001. С. 28-29.
44. Лісовська Т. А. Імпровізація як вид творчої діяльності в теорії і практиці музичної освіти. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2015. № 2 (49). С. 108–112.
45. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. 940 с.
46. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.
47. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 286 с.
48. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Москва : Престо, 2000. 32 с.
49. Мальцев С. Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности. Теория, психология, методика обучения : автореф. дис. ... док-ра иск. СПб. ГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1995. 47 с.
50. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.
51. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Москва : Михаил Диков, 2008. 132 с.
52. Мен Мен. Формування музично-імпровізаційних умінь у майбутніх учителів музики України та Китаю: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 / НПУ імені М. П. Драгоманова. Київ, 2013. 19 с.
53. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование Москва : Композитор, 1993. 262 с.
54. Мирошникова А. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе : методические рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс». Харьков : Ранок. 1988. 20 с.
55. Митина Н. А. Формы самостоятельного музыкального творчества студентов. *Молодой ученый*. 2013. №10. С. 523–526.

56. Моїсєєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навчальний посібник. Житомир : В-во «Волинь», 2002. С. 7.
57. Мур Д. Певец и аккомпаниатор : Воспоминания. Размышления о музыке / перевод с англ.; предисловие В. Чачавы. Москва : Радуга, 1987. 432 с.
58. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
59. Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов: автореф. дис. ... канд. иск. / Хабаровская государственная консерватория. Хабаровск, 1981. 12 с.
60. Никитская Е. Транспонирование в концертмейстерском классе : методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков : ХИИ, 1990. 37 с.
61. Никитская Е. Чтение с листа в концертмейстерском классе : методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков : ХИИ, 1990. 28 с.
62. Новер Ж. Письма о танце и балетах. Ленинград : Композитор, 1965. С. 238-239.
63. Обухова О. В концертмейстерском классе. Москва : Музыка, 1980. 283 с.
64. *О работе концертмейстера* / под. ред. М. Смирнова. М. : Музыка, 1974. 160 с.
65. Оськина С. Е., Парнес Д. Г. Музыкальный слух: Теория и практика развития и совершенствования. Москва : ООАСТ, 2001. 79 с.
66. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
67. Помазной Ю. А. Об образовании форм в музыке: опыт феноменологической онтологии музыки : автореф. дис. на соиск. учёной степени . канд. философ. наук : спец. 09.00.01. Санкт-Петербург, 2007. 19 с.

URL : <http://www.dissercat.com/content/ob-obrazovanii-form-v-muzyke-opyt-fenomenologicheskoi-ontologii-muzyki>.

68. Пушкар Л. В. Методичні засади формування музичних компетенцій студентів педагогічних університетів: автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / НПУ імені М. П. Драгоманова. Київ, 2009. 20 с.

69. Равчеева Н. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях. Санкт-Петербург : СПбГУ, 2014. 275 с.

70. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. Ленинград : Музгиз, 1963. 36 с.

71. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 272 с.

72. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 216 с.

73. Руссо У. Сочинение музыки : новый подход. URL : <http://aperock.ucoz.ru/load/20-1-0-840>.

74. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.

75. Слонимский Ю. О драматургии балета. *Музыка и драматургия современного балета*. Москва : Музыка, 1974. С. 31-49.

76. Степурко О. Блюз. Джаз. Рок. Универсальный метод обучения импровизации. Москва : «Камертон», 1994. 150 с.

77. Степурко О. М. Психология в джазе. *Музыка в школе*. 2007. №6. С. 34–39.

78. Степурко О. Скэт. Импровизация. Москва : «Камертон», 2006. 77с.

79. Столяр Р. С. Современная импровизация : практический курс для фортепиано. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2010. 260 с.

80. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва : Наука, 2003. 379 с.
81. Хайкина Т. Задачи концертмейстера-пианиста хореографического класса. Тамбов : ТГУ, 1997. С. 110-112.
82. Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства. Донецк : Донбасс, 1995. 112 с.
83. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва: Директ-Медиа, 2014. 378 с.
84. Хромушин О. Учебник джазовой гармонии для ДМШ. Санкт-Петербург : «Северный олень», 1997. 56 с.
85. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург : Издательство Композитор, 2008. 212 с.
86. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебник для вузов. Москва : Издательство «Юрайт», 2017. 188 с. URL : <https://www.biblio-online.ru/search?query=%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE>.
87. Шабанова Т. Д. Основи імпровізації : навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Вінниця : Нова книга, 2008. 129 с.
88. Шатковский Г. И. Сочинение и импровизация мелодий. Омск : РЭМИС, 1991. 88 с.
89. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 206 с.
90. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Методическое пособие. Москва : Музыка, 1987. 81 с.
91. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
92. Юдин И. Формирование концертмейстерского мастерства. Орел : Труд, 1999. 128 с.

93. Юцевич Ю. Є. Музыка : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2003. 352 с.
94. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца. Санкт-Петербург : Издательство Музыка, 1968. 52 с.
95. Aebersold J. Anyone can improvise. (Импровизировать может каждый). Vol. 1-120. URL : www.jazzbooks.com.
96. Duke G. Keyboard improvisation. С переводом на русский. URL : http://ebookee.org/George-Duke-Seminar-Keyboards-Vocal-Accompaniment-Level-1-_732772.html.
97. Mehegan J. Jazz Improvisation. Vol. III. Swing and early progressive Piano Styles. New York, 1964. URL : http://www.goodreads.com/book/show/1012047.Jazz_Improvisation_3.
98. McGee T.J. Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance. Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.
99. Myer Denkmann Gertrud. Mehr als nur Tone: Aspekte des Gestischen in neuer Musik und in Musiktheater. Darst-Saar-brucken, 2003. 109. S.