

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Факультет музичного мистецтва
Кафедра естрадної музики

ЛЕВКІВСЬКА ВІКТОРІЯ СЕРГІЙВНА

кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня "Магістр"
зі спеціальності 025 Музичне мистецтво

**ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У
СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ**

Науковий керівник:

кандидат педагогічних наук, доцент

Цюлюпа Н. Л.

Рівне-2024

Левківська В. Формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти / [наук. кер. –кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Н. Л.]. – Рівне: РДГУ, 2024.

Наукова робота присвячена вивченню процесу формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти. Дослідження розглядає роль навчання, тренування та практичного досвіду у розвитку концертмейстерських навичок, а також вплив факторів, які сприяють або перешкоджають формуванню цієї готовності.

Робота висвітлює методи та стратегії, які можуть сприяти підготовці студентів до ролі концертмейстера, враховуючи технічні, музичні та міжособистісні аспекти. Дослідження допомагає краще розуміти процес формування професійної компетентності концертмейстера студентів мистецьких закладів освіти.

Рецензент: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах факультету музичного мистецтва РДГУ Буцjak В. І..

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 4 |
| РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СТУДЕНТІВ | |
| 1.1. Професійна діяльність концертмейстера в контексті гуманістично- просвітницької спрямованості системи освіти..... | 10 |
| 1.2. Категоріальний аналіз понятійного апарату дослідження | 16 |
| ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ..... | 23 |
| РОЗДІЛ II. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ | |
| 2.1. Особливості виконавської інтерпретації у концертмейстерському класі..... | 25 |
| 2.2. Методична модель формування готовності до концертмейстерської діяльності | |
| 2.2.1. Особливості акомпанування в хореографічному класі..... | 36 |
| 2.2.2. Особливості акомпанування в інструментальному класі..... | 53 |
| 2.2.3. Особливості акомпанування в хоровому класі..... | 62 |
| ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ..... | 67 |
| ВИСНОВКИ..... | 68 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 71 |

ВСТУП

Актуальність теми. Мистецька діяльність, зокрема концертмейстерська, вимагає від виконавців високого рівня майстерності, аналітичних здібностей та комунікативних навичок. Формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти є критично важливим завданням, оскільки від цього залежить якість виконання музичних творів та сприяння розвитку мистецтва загалом.

Досягнення цієї готовності вимагає комплексного підходу та розуміння процесу навчання, тренування та розвитку в мистецьких школах і вищих навчальних закладах. З огляду на постійний розвиток музичної індустрії та зміни в суспільних очікуваннях стосовно виконавців, важливо досліджувати, як студенти набувають необхідні навички і які чинники сприяють або перешкоджають їхньому професійному зростанню.

Зокрема, у зв'язку з розвитком технологій та глобалізацією мистецького середовища, сучасні концертмейстери повинні бути здатні до співпраці з музикантами різних культур та жанрів, а також володіти навичками роботи з новими музичними технологіями. Тому дослідження готовності студентів до концертмейстерської діяльності актуально, оскільки воно сприяє підвищенню якості музичної освіти і готовності випускників до викликів, які стоять перед сучасними виконавцями.

Концертмейстерська діяльність виступає як важливий елемент музичного виконавства, що впливає на сприйняття музики аудиторією. Таким чином, підготовка кваліфікованих концертмейстерів визначає рівень мистецького та культурного розвитку суспільства.

Дослідження готовності студентів до концертмейстерської діяльності також важливе з педагогічної точки зору. Результати дослідження можуть

допомогти вчителям та педагогам удосконалювати методи та програми навчання, сприяючи кращому формуванню концертмейстерських навичок у студентів.

Загалом, вивчення процесу формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти допомагає вдосконалювати мистецьку освіту, сприяє подальшому розвитку музичної культури та підготовці висококваліфікованих музикантів, які здатні до ефективної роботи в сучасному музичному середовищі.

Зв'язок роботи з науковими планами. Тема магістерської кваліфікаційної роботи пов'язана з проблемою удосконалення фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів та удосконаленням знань з методики навчання гри на фортепіано. Магістерське дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету і складає частину наукового напрямку "Естрадне мистецтво на теренах України: історія розвитку та перспективи". Тему наукової роботи затверджено Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету.

Матеріали дослідження - історична, культурологічна, психолого-педагогічна, мистецтвознавча, методична література.

Мета дослідження - вивчення та аналіз процесу формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти з метою розробки рекомендацій для покращення навчального процесу та підготовки висококваліфікованих концертмейстерів.

Для досягнення поставленої мети дослідження визначено наступні **завдання:**

- визначити сутність та зміст основної дефініції дослідження – "концертмейстерська діяльність";
- вивчити поточний стан навчання концертмейстерським навичкам у мистецьких закладах освіти;

- проаналізувати ключові аспекти навчального процесу, включаючи технічні та музичні аспекти концертмейстерської практики;
- визначити чинники, які впливають на успішне формування готовності концертмейстерів;
- вивчити міжособистісні аспекти концертмейстерської діяльності, такі як комунікація та співпраця з іншими музикантами;
- дослідити вплив сучасних музичних технологій на роль та функції концертмейстера.

Об'єкт дослідження – процес навчання гри на фортепіано в закладах мистецького спрямування.

Предмет дослідження – формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти.

Методологічну та теоретичну основу дослідження становлять наукові праці з проблем професійної підготовки майбутніх педагогів-піаністів (А. Верхолаз, О. Готліб, Р. Давидян, Т. Карнаухова, Н. Козіна, Г. Падалка, О. Щолокова та багато ін.). Питання формування концертмейстерської майстерності досліджувалися в роботах К. Виноградової, О. Канкаровича, М. Смирнова, М. Моїсеєвої, О. Люблінського, Д. Науказ, Г. Сибірякової, В. Пустовіт). Питання концертмейстерської компетентності вивчають сучасні вітчизняні науковці (Е. Алієва, Т. Карпенко, М. Печенюк, С. Сергієнко, О. Штефан та ін.).

Феномен емпатії в концертмейстерській підготовці присутній в наукових пошуках І. Когана, М. Петренка, Г. Михайличенка та ін.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів, а саме:

- *теоретичні* - аналіз, систематизація, узагальнення;
- *емпіричні* – опитування, бесіди, педагогічне спостереження;
- *жанрово-стильовий метод*;

- метод експертних оцінок;
- історіографічний та біографічний методи.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів:

Магістерська кваліфікаційна робота є спробою систематизувати та узагальнити результати наукового досвіду в галузі розвитку музичного мистецтва. В науковій роботі нами

уточнено:

- сутність та зміст поняття "концертмейстерська діяльність";
- складові концертмейстерської діяльності;

визначено:

- ключові чинники та фактори, що впливають на формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти

систематизовано та узагальнено:

- методи та підходи до навчання в класі фортепіано, які застосовуються в мистецьких закладах освіти різного ступеня.

Організація дослідження. Дослідження відбувалося у три етапи протягом 2023- 2024 років згідно затвердженого календарного плану.

Перший етап.

На першому етапі (вересень-грудень 2023 р.) відбулось затвердження теми магістерського дослідження „ Формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти "; розроблено та узгоджено з науковим керівником структуру написання наукової роботи згідно до нормативних вимог; на першому етапі вивчався стан розробки даної проблеми в її теоретичному аспекті.

Була зібрана і проаналізована історична, психологічна, педагогічна та методична література з питань магістерського дослідження, визначені та

сформульовані категоріально-понятійний апарат дослідження (об'єкт, предмет, завдання та методи дослідження); узагальнено основні поняття визначеної проблематики; був написаний вступ та перший розділ магістерського дослідження.

Другий етап.

На другому етапі відбулось редагування I розділу магістерської роботи. У березні 2024 р. на засіданні кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ відбувся звіт щодо написання I-го розділу, внесення виправлень і коректив, запропонованих членами викладацько-професорського складу кафедри; впродовж квітня-травня відбувалося написання другого розділу магістерської роботи, написані висновки до двох розділів та загальні висновки.

На **третьому етапі** був уточнений список використаних джерел та оформлені додатки наукової магістерської кваліфікаційної роботи; проведено редагування та оформлення дослідження, визначені основні етапи презентації магістерського дослідження на захисті.

Практичне значення роботи. Магістерська наукова робота надає широкий комплекс знань майбутнім педагогам фортепіанного класу, виконавцям-аматорам.

Сформульовані у дослідженні основні положення, зроблені висновки, викладений фактичний матеріал можуть бути використані у системі спеціальної мистецької освіти, для написання та удосконалення навчально-методичних матеріалів з питань організації навчально-виховного процесу в закладах освіти мистецького спрямування.

Матеріали та висновки магістерської кваліфікаційної роботи можуть бути використані при написанні методичних рекомендацій, при підборі навчального репертуару для учнів класу фортепіано, для самостійної роботи студентів під час

вивчення фортепіанних сонат В. А. Моцарта.

Апробація результатів дослідження. Положення та висновки магістерського дослідження обговорювалися на щорічній науково-практичній конференції викладачів та студентів Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, 2024).

Публікації. За темою магістерського дослідження видано наукову статтю Практичні аспекти виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 5.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

Повний обсяг роботи складає 76 сторінок, з них 70 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 56 найменувань.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СТУДЕНТІВ

1.1. Професійна діяльність концертмейстера в контексті гуманістично-просвітницької спрямованості системи освіти.

В умовах сучасного суспільства, що переживає значні трансформації у соціально-економічному плані, система освіти стає ключовим елементом, визначаючим успіх країни в нових реаліях. Україна, як і численні інші країни світу, зустрічається із складними завданнями адаптації освіти до сучасних викликів. Однією з суттєвих галузей освіти є підготовка майбутніх педагогів, яка включає у себе не лише викладачів, але й концертмейстерів у сфері музичного мистецтва.

Розглядаючи освітній процес в контексті сучасних змін у світі та національній системі освіти, важливо звертати увагу на те, яким чином освіта може відповісти на виклики нового економічного та соціального ландшафту. Підготовка педагогів та концертмейстерів у галузі музичного мистецтва повинна враховувати не лише традиційні методи навчання, а й інноваційні підходи, щоб випускники були готові до викликів сучасності.

Освітні програми мають орієнтуватися на розвиток творчого мислення, критичного аналізу та практичних навичок, необхідних у сучасному суспільстві. Технологічні засоби та відкритість до інновацій допоможуть забезпечити актуальність освітніх програм і підготовку фахівців, які зможуть впевнено функціонувати у змінному середовищі.

Враховуючи велику роль вчителя та концертмейстера у формуванні

особистості та культури молодого покоління, важливо забезпечити їхню професійну підготовку на високому рівні. Зміцнення педагогічної компетентності і вдосконалення методичної бази дозволять забезпечити ефективність освітнього процесу і підняти якість музичної освіти в цілому. Система освіти в Україні повинна активно реагувати на виклики сучасності, забезпечуючи високоякісну підготовку педагогічних кадрів та концертмейстерів, які будуть готові не лише до викладання, але й до творчого розвитку майбутніх поколінь.

Зазначимо, що однією з ключових проблем у підготовці майбутніх педагогів-музикантів є формування професійної компетентності, зокрема концертмейстерської компетентності. Підготовка концертмейстерів є надзвичайно важливою і актуальною в сучасному музичному світі. Ця професійна група відіграє важливу роль в музичній сфері і має суттєвий вплив на різні аспекти музичної виконавської діяльності.

Вирішення завдань естетичного виховання учнів засобами музичного мистецтва потребує ґрунтовної професійної підготовленості педагога-музиканта, адже він є центральною особою у справі музичного виховання і освіти підростаючого покоління. На вирішення цих завдань направлені багаточисельні наукові дослідження. Проблеми професійної підготовки майбутніх педагогів-піаністів розглядаються в працях А. Верхолаза, О. Готліба, Р. Давидяна, Т. Карнаухової, Н. Козіна, Г. Падалки, О. Щолокової та багато ін.. Питання формування концертмейстерської майстерності досліджуються в роботах К. Виноградової, О. Канкаровича, М. Смирнова, М. Моїсєєвої, О. Люблінського, Д. Науказ, Г. Сибірякової, В. Пустовіт. Проблеми удосконалення концертмейстерської компетентності вивчають сучасні вітчизняні науковці (Е. Алієва, Т. Карпенко, М. Печенюк, С. Сергієнко, О. Штефан та ін.). Феномен емпатії в концертмейстерській підготовці присутній в наукових пошуках І. Когана, М. Петренка, Г. Михайличенка та ін. У роботах названих авторів дана

проблема розкривається в плані єдності вимог до змісту підготовки та професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта; висвітлюються напрямки дослідження історичної генези музично-виконавської діяльності, її сутності та відмінних ознак у контексті практичної підготовки в спеціальних навчальних закладах (викладання концертмейстерської майстерності) та професійної діяльності концертмейстера.

Варто зазначити, що в працях означених дослідників концертмейстер виступає в ролі посередника між виконавцями і аудиторією. Він часто концертує на сцені поруч із солістами або музичними колективами, допомагаючи їм у виразному та професійному виконанні музичних творів. Ця роль вимагає від концертмейстера глибокого розуміння музики, розвинених виконавських навичок та здатності працювати в команді. Крім того, концертмейстер впливає на процес виконання з точки зору аранжування та інтерпретації, адже допомагає музикантам у розумінні структури музичних творів, виразному виконанні, та надає їм важливі вказівки та коментарі для досягнення найкращого результату. Таким чином, концертмейстер стає повноправним виконавцем, впливає на якість виконання, роблячи виступи більш яскравими та змістовними.

Нарешті, важливо відзначити вплив концертмейстерів на культурну сферу та розвиток мистецтва загалом. Вони не тільки допомагають виконавцям, але й впливають на музичну інтерпретацію, створюючи нові образи та підходи до виконання музичних творів. Таким чином, концертмейстери відкривають нові горизонти музичного мистецтва та роблять свій унікальний внесок в збереження та розвиток музичної спадщини. Їхня роль в музичному світі неоціненна, і вони продовжують інспірувати аудиторію та музикантів своєю творчістю та вміннями.

Підготовка компетентних концертмейстерів також важлива через їхню роль у розвитку музичної освіти та вихованні майбутніх поколінь музикантів. Вони надають можливість вдосконалювати свої навички та отримувати практичний досвід в роботі з живими виконавцями. Концертмейстери

допомагають молодим музикантам розуміти глибину музичних творів, інтерпретувати їх і виразно виконувати.

Крім того, концертмейстери є важливими фігурами в збереженні і розвитку музичної культури та мистецтва. Вони сприяють інтерпретації і аранжуванню класичних творів, роблять їх доступними для нових аудиторій та стилів. Вони сприяють творчому діалозі між різними музичними жанрами та стилями, що збагачує музичний світ.

Зазначена актуальність підготовки концертмейстерів стає ще більш вагомю в умовах сучасного розвитку музичної індустрії та технологічного прогресу. Вони роблять музику живою та доступною для аудиторії, сприяючи її розумінню та відчуттю.

Отже, питання підготовки концертмейстерів у навчальних закладах мистецького спрямування має стати пріоритетним завданням. Важливо розробити та впровадити новітні методики викладання фахових дисциплін, які враховували б сучасні технології та вимоги музичного ринку. Крім того, необхідно створити умови для практичної підготовки студентів, організації майстер-класів, співпраці з професійними музикантами та оркестрами.

Зокрема, в контексті освіти в музичних навчальних закладах, підготовка концертмейстерів набуває важливого значення. Студенти, які обирають цей шлях, набувають широких знань та практичних навичок у сфері музики та виконавського мистецтва. Вони розвивають вміння спілкуватися з іншими музикантами, здатність до аранжування музичних творів та володіють глибоким розумінням музичного матеріалу.

Все це сприятиме підвищенню рівня фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів і забезпечить їх готовність до викликів і можливостей сучасного світу. Тільки шляхом постійного удосконалення освіти та адаптації до нових реалій ми зможемо забезпечити якісне музичне виховання і навчання майбутніх поколінь.

В рамках нашої магістерської кваліфікаційної роботи можливість дослідити і проаналізувати професійну діяльність концертмейстера в контексті гуманістично-просвітницької спрямованості системи освіти відкриває цікаві перспективи та обґрунтовує величезний обсяг роздумів та можливостей для розвитку сучасної освіти.

Необхідно почати із самої суті професії концертмейстера. Ця професія передбачає високий виконавський рівень, талант та професійну підготовку. Концертмейстер координує організацію та супровід музикантів на концертах, репетиціях і в студіях для запису. Його завданнями є вибір музичного матеріалу, розстановка засобів аранжування, вивчення нотного тексту та взаємодія з виконавцями. Ця професія є дуже важливою для музичного світу, але вона також має потенціал для активної участі в просвітницькій діяльності.

Важливо розуміти, що музика є не лише мистецтвом, але і засобом спілкування, вираження емоцій та створення зв'язків між різними культурами. В цьому контексті концертмейстер може відігравати важливу роль в популяризації музичного мистецтва серед широкої громадськості. Він може організовувати концерти, лекції, майстер-класи та інші освітні заходи, які допоможуть розкрити музичний світ іншим людям. Гуманістичний підхід полягає в тому, щоб дати можливість кожній особистості розвивати свій потенціал через мистецтво та освіту.

Крім того, концертмейстер може стати частиною інноваційних освітніх проєктів. Сучасні технології дозволяють нам зробити музику більш доступною, і концертмейстер може бути посередником між мистецтвом і технологією. Він може створювати віртуальні концерти, інтерактивні додатки для вивчення музики та багато іншого. Це відкриває нові можливості для розвитку освіти і просвіти. Усе це демонструє, що професія концертмейстера має потенціал стати важливою складовою гуманістично-просвітницької системи освіти. Вона дозволяє об'єднати мистецтво та освіту, сприяючи розвитку особистості та

розширенню культурного кругозору. Завдяки відкритості до новацій та творчого підходу, концертмейстер може стати лідером в сучасній освітній системі, сприяючи розквіту музичного мистецтва та глибокому розумінню культури.

Концертмейстер, по своїй суті, є не лише виконавцем, але і музичним педагогом, який має великий вплив на учнів, молодих музикантів і аудиторію загалом. Він не просто супроводжує виконавців, але і сприяє їхньому виконавському вдосконаленню. Ця взаємодія між концертмейстером і виконавцем може бути розглянута як форма наставництва, де передаються та обговорюються музичні знання, інтерпретація, техніка, індивідуальність виконавця та відчуття музики.

Окрім цього, концертмейстер може впливати на розвиток музичної грамотності, розширюючи знання та розуміння музичної історії, стилів і жанрів, що сприяє вихованню культурно освіченої аудиторії, яка може оцінювати та розуміти музику на більш глибокому рівні.

Важливим аспектом є також культурний обмін, якому концертмейстер може сприяти в межах своїх виступів і проєктів. Музика є універсальною мовою, і концертмейстери можуть створювати музичні події, які зближують різні культури та національності. Це сприяє розумінню та повазі до різноманітності культурного спадку.

Як відомо, у сфері інклюзивної освіти концертмейстер може виступати як посередник між музикою та особами з обмеженими можливостями. Його знання та досвід допомагають розробляти підходи до музичної освіти, які враховують потреби всіх учасників. Концертмейстер сприяє створенню відкритого та доступного музичного середовища, де кожна особа може відчути радість та відкрити для себе світ музики, незалежно від своїх фізичних, когнітивних або емоційних обмежень. Концертмейстер сприяє розвитку навичок співпраці та емпатії, що є важливими якостями у роботі з різними групами учнів і допомагає збудувати інклюзивне суспільство, де кожна людина має можливість розвивати

свій потенціал через музичне мистецтво.

Не можна також не звернути увагу на гуманітарні аспекти музики, які розкриваються через дослідження музичної історії, психології музики та музичної терапії. Концертмейстер може сприяти розвитку глибокого розуміння впливу музики на психіку та емоції людини, що важливо для розвитку емоційної сфери особистості.

І, нарешті, важливо зазначити, що концертмейстер може надихати на творчість та інновації. Він може створювати нові музичні проекти, аранжування, досліджувати нові стилі та жанри. Це сприяє розвитку творчого мислення учнів та аудиторії, а також спонукає до створення нових музичних творів.

У підсумку, професійна діяльність концертмейстера має значний вплив на освіту та культурний розвиток суспільства. Вона сприяє розширенню культурних горизонтів, підвищенню музичної грамотності та створенню сприятливого середовища для глибокого розуміння і цінування музики.

1.2. Категоріальний аналіз понятійного апарату дослідження.

Категоріальний аналіз понятійного апарату дослідження полягає в розгляді ключових термінів та понять, що використовуються у нашій кваліфікаційній роботі з метою уточнення їх значень та визначення їхнього взаємозв'язку. Даний аналіз допомагає уточнити та структурувати теоретичний апарат, що використовується у дослідженні та створити основу для подальших наукових обговорень.

У контексті нашої наукової роботи можна виділити наступні ключові поняття:

Готовність - стан або характеристика, що вказує на готовність студента до виконання концертмейстерської діяльності. Готовність може включати знання, навички, вміння та психологічну готовність до викликів цієї професії.

Студенти мистецьких закладів освіти - особи, які навчаються в мистецьких навчальних закладах, таких як музичні консерваторії, академії та інститути мистецтв, музичні фахові коледжі тощо та готуються до майбутньої професійної діяльності в галузі музичного мистецтва.

Формування - процес розвитку та становлення, включаючи навчання, набуття навичок, психологічний розвиток і структурування знань.

Концертмейстерська діяльність - робота концертмейстера у музичних виконавчих колективах, з солістами, яка включає в себе підготовку та супровід виконання музичних композицій під час концертів та виступів.

Категоріальний аналіз допомагає уточнити ці поняття, їхні взаємозв'язки та важливість у контексті дослідження, допомагає визначити, які аспекти готовності студентів до концертмейстерської діяльності слід вивчати, які методи дослідження використовувати і які результати можуть бути досягнуті для покращення процесу підготовки молодих музикантів.

Зупинимось більш детально на розгляді сутності та змісту основної дефініції нашої кваліфікаційної роботи - концертмейстерська діяльність, що є важливою частиною музичного виконавства. Зміст концертмейстерської діяльності: гра на інструменті - концертмейстер часто є віртуозним виконавцем, який грає на своєму основному інструменті. Він повинен володіти високим рівнем майстерності, оскільки його виконавські навички демонструються під час репетицій та виступів; диригентська діяльність - концертмейстер може виступати у ролі асистента диригента під час репетицій і виступів. Він повинен бути здатний чітко виражати інтерпретаційні відомості і взаємодіяти з

музикантами для досягнення єдності в виконанні; співпраця з оркестром - концертмейстер взаємодіє з іншими музикантами оркестру для досягнення високого стандарту виконання; робота з солістами - у випадку концертних виступів з солістами, концертмейстер грає ключову роль у взаємодії з сольним виконавцем, вираженні музичних ідей і забезпеченні взаєморозуміння між солістом і оркестром; відповідальність за репетиції - концертмейстер бере участь у репетиціях, де він взаємодіє з диригентом, аранжує виконання партій інших музикантів та відповідає за те, щоб всі елементи виконання були належним чином враховані.

Сутність концертмейстерської діяльності: професійна майстерність - концертмейстер повинен мати високий рівень виконавської майстерності та глибоке розуміння музичної техніки; комунікація - ефективна комунікація з солістом, диригентом, іншими музикантами та солістами є ключовим елементом концертмейстерської діяльності; творчий підхід - концертмейстер має виявляти творчий підхід до виконання, вносячи свою інтерпретацію та унікальність в музичний матеріал; лідерські якості - концертмейстер виступає у ролі лідера в секції інструментів і може взяти на себе важливі функції в організації та веденні репетицій; колективна відповідальність: - концертмейстер ділить відповідальність за загальний успіх виконання з солістом (усім оркестром) і повинен допомагати в забезпеченні гармонії та взаєморозуміння серед музикантів.

Узагальнюючи, концертмейстерська діяльність - це багатоаспектна робота, яка вимагає від музиканта високих професійних якостей, творчості та вміння працювати в колективі.

Термін "концертмейстер" несе в собі широкий спектр значень та має своє походження в німецькому слові "Konzertmeister", що перекладається як "майстер

концерту". Звертаючись до історії цього терміну, можна відзначити його різноманітне використання на протязі багатьох десятиліть. Починаючи від позначення музиканта, що керує оркестром, і прогресуючи до особи, яка веде групу інструментів у складі оркестру, "концертмейстер" виявляється ключовою фігурою в області музичного виконавства.

У вузькому контексті "концертмейстер" відноситься до ілюстратора - вокаліста чи інструменталіста на кафедрах концертмейстерства та камерного ансамблю. Така особа відзначається не лише високою майстерністю у виконавстві, але й має важливу роль у передачі своїх знань та досвіду студентам. Крім того, "концертмейстер" може бути і піаністом-акомпаніатором, який не лише виконує роль супроводу, але й керує виконавцями під час вивчення музичних партій та супроводжує їх під час виступів. Ця роль вимагає не тільки технічної вправності, але й високого ступеня чутливості до виразності музичного виконання. Таким чином, концертмейстер відображає різноманітні аспекти музичної сфери, від керівника оркестру до висококваліфікованого ілюстратора та помічника виконавців.

З іншої сторони, концертмейстер і акомпаніатор - це дві різні ролі в музичному виконавстві. Акомпаніатор - це музикант, чия роль полягає у наданні супроводу чи супроводженні іншого виконавця під час виконання музичних творів. Акомпаніатор надає музичний фон, сприяючи вокалістам чи інструменталістам, і взаємодіє з ними для створення єдності у виконанні. Його завдання включає в себе чутливе реагування на виразові нюанси виконавця, підтримку темпу та ритму, іноді імпровізацію та адаптацію музичного матеріалу під час виконання. Акомпаніатори можуть використовувати різні інструменти, але найчастіше це клавішні інструменти, такі як фортепіано.

Акомпаніаторська діяльність є важливою галуззю музичної сфери, пов'язаною з підтримкою вокалістів чи інструменталістів у виконанні музичних творів. Давайте визначимо сутність та зміст акомпаніаторської діяльності та порівняємо її із концертмейстерською.

Сутність акомпаніаторської діяльності: підтримка виконавця - основна мета акомпаніатора - це створення музичної основи для виконавця, надаючи підтримку та супровід інструменталісту чи вокалісту; чутливість до виконавця - акомпаніатор повинен бути дуже чутливим до потреб виконавця, враховувати його фразування, темп, динаміку та інші музичні виразові елементи; уміння імпровізувати - акомпаніатор може створювати власні імпровізації або адаптувати аранжування в процесі музикування, щоб відповідати потребам виконавця; знання різних стилів:- акомпаніатор повинен мати широкий спектр знань різних музичних стилів, оскільки він повинен підтримувати виконання творів різних жанрів.

Зміст акомпаніаторської діяльності: гра на клавішних інструментах - акомпаніатори часто грають на фортепіано чи інших клавішних інструментах, але також можуть використовувати інші інструменти в залежності від контексту музикування; репетиції з виконавцем - акомпаніатори беруть участь у репетиціях з виконавцями, де вони разом визначають інтерпретацію та інші музичні деталі; співпраця з вокалістами - акомпаніатори особливо важливі в вокальних виступах, де вони можуть підтримувати вокаліста, аранжуючи музичний фон і надаючи необхідний акомпанемент; адаптація до різних жанрів - здатність акомпаніатора адаптуватися до різних музичних жанрів і стилів є важливою для успішного виконання музичних творів.

Таким чином, ми визначили сутність та зміст концертмейстерської та акомпаніаторської діяльності. В музичному виконавстві концертмейстер та

акомпаніатор грають важливу роль як у колективних, так і в індивідуальних виступах. Концертмейстер, лідер скрипкового секстету в оркестрі, визначає об'єднання скрипкового відділу та взаємодіє з диригентом для створення єдності в оркестровому виконанні. Його роль включає сольні виступи та сприяння музичному розвитку оркестру. Акомпаніатори, навпаки, спрямовані на підтримку виконавців під час їхніх виступів. Вони працюють індивідуально, створюючи музичний фон для вокалістів чи інших інструменталістів. Їхня чутливість до виразових потреб виконавців дозволяє підкреслити індивідуальність кожного виконавця та розвивати його виразові можливості.

Обидві ролі також мають свої особливості в навчанні та розвитку музикантів. Концертмейстер може виступати в якості вчителя для молодших музикантів, передаючи свій досвід виконання та керівництва. Акомпаніатори, нерідко виступаючи супроводжуючими партнерами для солістів, допомагають їм вдосконалювати музичні та виразові навички. У цілому, концертмейстер та акомпаніатор, кожен в своїй унікальній ролі, мають суттєву частку у розвитку та вираженні музичної творчості в різних контекстах та формах виконавства.

Як ми знаємо, найчастіше використовується термін "концертмейстер", коли мова йде про дует піаніста з солістом. Використання термінів "концертмейстер" та "акомпаніатор" може залежати від культурних, музичних, та мовних традицій у конкретному контексті чи регіоні. Тут декілька можливих причин, чому в деяких випадках обрано "концертмейстер" над "акомпаніатором" у виступах солістів. "Концертмейстер" може бути більш популярним терміном у певних мовах або музичних традиціях. Такий вибір може пояснюватися історією та етимологією самого слова. Термін "концертмейстер" може вважатися більш престижним та формальним, що підіймає рівень виконавця або виставляє його у вигляді визначального учасника виступу. В інших випадках, на вибір терміну може впливати літературна мова чи стилістика, що використовується в музичних

оголошеннях, програмах чи рецензіях. Необхідно розуміти, що у різних культурах можуть існувати різні підходи до позначення ролей у музичному виконанні, тому термін "концертмейстер" може відповідати певним культурним стандартам. В деяких випадках, може траплятися змішання термінів або вибір того чи іншого терміну може бути питанням особистого вибору виконавця чи організатора концерту. Існує багато факторів, які впливають на вибір термінів у музичному виконавстві, і це може змінюватися з часом та в залежності від контексту чи географічного регіону.

Таким чином, можемо стверджувати про те, що роль концертмейстерів та акомпаніаторів в розвитку музичного мистецтва є важливою та невід'ємною частиною музичного процесу. Їхні функції та внесок в музичний світ можна визначити на різних рівнях. Концертмейстери та акомпаніатори грають ключову роль у підтримці виконавців, створюючи музичне супроводження, яке допомагає артистам виразно та емоційно виконувати твори.

Їхня спроможність імпровізації та чуттєва реакція на виконавців сприяють розвитку творчості у музичному виконанні, додаючи нові виміри в інтерпретації музичних творів. Концертмейстери та акомпаніатори можуть виступати в ролі наставників для молодих музикантів, передаючи своє досвідчене мистецтво і допомагаючи в розвитку їхніх вмінь та виконавської майстерності. Вони також сприяють створенню злагодженої комунікації між виконавцями та аудиторією, створюючи атмосферу, в якій музика може виражати емоції та спілкуватися з слухачами. Участь у педагогічному процесі, допомагаючи в навчанні та формуванні майстерності молодих музикантів, є ще однією важливою аспектом їхньої діяльності.

Загалом, роль концертмейстерів та акомпаніаторів у музичному мистецтві визначається їхньою здатністю творити велику музичну атмосферу, сприяючи

розвитку виконавського мистецтва та утриманню високого рівня професіоналізму в цій сфері. Їх внесок суттєвий і визнається не лише в музичних колах, а й в широкому колі аудиторії.

Про особливості формування готовності до концертмейстерської діяльності студентів закладів мистецького спрямування поговоримо більш докладніше в наступному розділі.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Узагальнюючи матеріали першого розділу кваліфікаційної магістерської роботи, можемо зробити наступні висновки.

У сучасному суспільстві, яке переживає значні соціально-економічні зміни, роль системи освіти стає надзвичайно важливою. Україна, як і багато інших країн світу, стикається з викликами, пов'язаними з адаптацією освіти до нових умов. Однією з найважливіших галузей освіти є підготовка майбутніх педагогів, включаючи педагогів та концертмейстерів у галузі музичного мистецтва. Одним з основних завдань системи освіти на сучасному етапі є підготовка студентів навчальних закладів мистецького спрямування до викликів і вимог сучасного світу. Це означає, що майбутні фахівці повинні бути готові до запитів сьогодення, бути конкурентоспроможними на сучасному ринку праці.

На основі аналізу наукової літератури з питань дослідження, у першому розділі кваліфікаційної роботи розглянута професійна діяльність концертмейстера в контексті гуманістично-просвітницької спрямованості системи освіти. Нами з'ясовано, що професійна діяльність концертмейстера має значний вплив на освіту та культурний розвиток суспільства. Вона сприяє розширенню культурних горизонтів, підвищенню музичної грамотності та створенню сприятливого середовища для глибокого розуміння і цінування музики.

У науковій роботі визначений категоріальний апарат, який включає в себе терміни та поняття, необхідні для більш глибокого розуміння обраної теми та сприяє уточненню та стандартизації термінології, використовуваної у контексті концертмейстерської та акомпаніаторської діяльності. Визначені ключові поняття та їхні взаємозв'язки створюють основу для подальших наукових досліджень у даній галузі, що допомагає стандартизувати термінологію, аби уникнути непорозумінь та сприяти однозначному розумінню понять серед наукової та професійної спільнот. Дефініції ключових термінів, таких як "концертмейстерська діяльність" та "акомпаніаторська діяльність", надають чітке розуміння їхнього значення та функцій у музичному виконавстві, що забезпечує послідовність та точність у використанні термінології в обговоренні різних аспектів досліджуваної проблематики.

У першому розділі роботи розкрита сутність та зміст концертмейстерської діяльності, а також спорідненої дефініції – акомпаніаторської діяльності. Визначені тотожності та відмінності між цими двома видами музичної діяльності, що сприяє кращому розумінню їхньої ролі та внеску у виконавське мистецтво.

Концертмейстерська діяльність зазвичай асоціюється із роллю музичного керівника або диригента, який керує оркестром чи іншим музичним ансамблем. Проте, концертмейстер також відіграє важливу роль у підтримці виконавців та взаємодії з аудиторією. Серед його основних завдань – підготовка та виконання партій, вибір темпу та тембрових рішень, а також координація роботи музикантів. Натомість, акомпаніаторська діяльність, яка найчастіше пов'язана з фортепіано, полягає в наданні супроводу сольному виконавцеві чи ансамблю. Акомпаніатор допомагає створити відповідну атмосферу для виконання музичних творів та взаємодії з іншими виконавцями. Зазначені різниці та подібності допомагають

розкрити унікальні аспекти обох видів діяльності, роблячи ці поняття більш доступними для аналізу та вивчення в контексті музичної сцени.

РОЗДІЛ II

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

2.1. Особливості виконавської інтерпретації у концертмейстерському класі.

Як відомо, педагог-музикант в своїй практичній діяльності зосереджується не лише на викладанні, а й на виконавських аспектах, таких як індивідуальне виконання та гра в ансамблі. В той же час, важливою є також його позаурочна діяльність, що становить суттєву частину музично-просвітницької роботи. Окрім керівництва навчанням учнів, педагог-музикант займається ансамблевим музикуванням і концертмейстерською роботою, включаючи акомпанування у сольних та ансамблевих виступах, а також підтримку інструменталістів та хореографів. Виконання цих завдань передбачає від виконавців наявність розвинутої здатності орієнтуватися в різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії, що стає важливою умовою успішної професійної діяльності.

У музичній педагогіці останнім часом велика увага приділяється питанням виконавського мистецтва, зокрема виконавській майстерності. М. Давидов одним з перших у вітчизняній педагогіці дав визначення виконавської майстерності. Він

зазначив, що "...виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскравим, артистичним, співтворчим, технічно досконалим втіленням музичного твору в реальному звучанні" [19, с. 9].

Виконавська майстерність – це якісна характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта. Це не просто вміння грати на інструменті чи виконувати партії, але і глибоке розуміння суті музики, здатність виражати власне ставлення до художніх образів та майстерно втілювати музичний твір з технічною досконалістю та артистизмом.

Процес формування виконавської майстерності – це складний шлях розвитку, який вимагає дослідницької уваги до понять "майстерність" та "компетентність". Майстерність розглядається як вправність, що виявляється у досконалій творчій обізнаності особистості в предметі діяльності. Вона визначається уміннями майбутнього фахівця та оригінальністю у вирішенні творчих завдань. Компетентність - це поняття, яке вказує на здатність та готовність особи (в даному контексті, може бути студента музичного закладу, професійного музиканта, артиста тощо) виконувати певну роботу, завдання або функції в музичному виконавстві чи мистецькій діяльності загалом. Компетентність передбачає не тільки наявність теоретичних знань і навичок, але і здатність успішно застосовувати їх у практичній діяльності [61]. Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних підходів до визначення сутності концертмейстерської майстерності та компетентності.

Вивчення музично-виконавської діяльності як провідного засобу формування професійних якостей майбутнього педагога-виконавця є надзвичайно важливою сферою для розвитку музичної освіти та мистецтва взагалі. У концертмейстерському класі за визначенням М. Моїсєєвої, цей процес набуває системного характеру та обумовлюється рядом ключових напрямків

системного аналізу виконавської діяльності, а саме: предметним, суб'єктним та організаційним. Предметний аспект дослідження включає в себе аналіз музичного матеріалу, структури та характеру композицій, що виконуються. Вивчення творів, їх історії, авторів та стилістичних особливостей допомагає майбутнім педагогам-виконавцям краще розуміти і втілювати музичні ідеї.

Суб'єктний підхід орієнтується на розвиток власних музичних і виконавських навичок майбутніми виконавцями. Це включає в себе вивчення техніки гри на інструменті, вокалу або іншого музичного виду, а також розвиток музичного слуху, експресії та інтерпретаційних здібностей.

Організаційний аспект системного аналізу виконавської діяльності розглядає питання організації музичних заходів, управління репетиціями та концертами, комунікації з аудиторією, та інші аспекти, які важливі для успішної виконавської кар'єри.

Однією зі суттєвих особливостей музично-виконавської діяльності, які були виокремлені в дослідженнях М. Моїсєєвої, є не просто виконавські навички, але і розуміння та глибоке переживання внутрішньої єдності між теоретичними та практичними сторонами музики. Важливим аспектом є індивідуальний підхід до кожного студента, що сприяє їхньому розвитку відповідно до унікальних потреб та талантів. Наголос на розвитку творчого мислення та внутрішньої спрямованості сприяє розвитку особистісних якостей майбутніх музикантів. Крім того, вивчення професійної етики та відповідальності перед мистецтвом та глядачами є невід'ємною частиною підготовки майбутніх виконавців.

Проведення досліджень в цих аспектах у рамках концертмейстерського класу сприяє формуванню висококваліфікованих виконавців та педагогів, які володіють не лише вміннями виконання музики, але і глибоким розумінням музичних особливостей та закономірностей, здатністю передавати музичні ідеї

своїй аудиторії. Це важливий крок у наданні світу незабутніх музичних вражень та сприянні розвитку загальної музичної культури. Вчені виділяють наступні суттєві особливості музично-виконавської діяльності:

1. Спільна мета та єдина духовна стимуляція стають основними факторами у процесі планування, контролю, корекції та координації спільних та окремих дій;

2. Визначення ролей учасників в музично-виконавській діяльності відбувається під час призначення завдань, визначення відповідальності, та врахування характеру мети, наявних ресурсів та рівня кваліфікації виконавців;

3. Встановлення між особових стосунків серед виконавців, які спільно взаємодіють у виконанні музичних творів базується на ясно визначених функціонально-рольових відносинах. Започатковані взаємодії відповідають специфіці виконавського процесу. Ці взаємодії включають у себе розподіл завдань, регулювання взаємин під час репетицій та виступів, а також спільну роботу над інтерпретацією музичних творів.

З часом ці між особові стосунки можуть перетворюватися у більш самостійні та відносно незалежні. Це може бути результатом взаєморозуміння, взаємної довіри та синергії між виконавцями. Внаслідок цього, виконавці можуть розвивати та вдосконалювати свій власний неповторний стиль виконання музики, виявляючи унікальну індивідуальність у способі інтерпретації музичних творів. Деякі з них можуть брати на себе активну ініціативу у виборі музичних композицій для виконання, допомагаючи розширити репертуар та надавати йому своєї унікальної спрямованості. Це спонукає до більш насиченого та різноманітного вираження музичних ідей, заохочує творчий процес та сприяє розвитку унікальних виконавських характеристик. Ця еволюція взаємовідносин між виконавцями допомагає створити більш багатий та креативний виконавський

досвід, що відображає унікальність кожного музиканта та сприяє розвитку музичної виразності.

Однією з ключових рис високої майстерності концертмейстера є ефективний розподіл єдиного процесу музично-виконавської діяльності між всіма учасниками. Цей процес визначається не лише характером виконавського вміння, але й розумінням музичної структури та завдань, які несе кожна музична партія. Важливо враховувати семантичне навантаження кожної з них, оскільки це додає глибини і виразності виконанню [54].

Окрім цього, відповідність рівня кваліфікації виконавців є однією з ключових складових успішного виконання музики. У випадку, коли кожен виконавець має високу майстерність та розуміння музичного матеріалу, спільне виконання стає гармонійним та виразним. Це сприяє не лише технічно бездоганному виконанню, але й передачі емоцій та глибокого розуміння музичних ідей, що робить виступ незабутнім для слухачів і залишає глибокий слід в історії музичного виконавства.

Успішність взаємодії в ансамблевому виконанні музики залежить від декількох чинників. По-перше, це музичні вміння виконавців, які включають в себе звуковидобування, володіння інструментом і виразне виконання, а також їхні технічні навички та артистичні здібності. По-друге, важливими є особистісні характеристики учасників ансамблю, такі як темперамент, ступінь інтроверсії чи екстраверсії і рівень емпатії. Оскільки ансамбль передбачає спільну діяльність і взаємодію між виконавцями, важливо, щоб їхні особистісні якості сприяли успішній співпраці та ефективному досягненню бажаного музичного результату.

Так, індивідуальні виконавські дії здійснюються партнерами одночасно, паралельно або взаємодоповнюють один одного. Це може включати в себе одночасне вступання і зняття, паузи та цезури, а також виразне поєднання всіх

аспектів виконання, однакові виконавські техніки, динаміку та темпоритмічну єдність. Крім того, вони можуть діяти комплементарно, включаючи розгортання музичної теми, перехід між різними музичними образами та передачу тематичного матеріалу для створення єдності у виконанні.

Під час виконавської діяльності студенти розвивають навички, які ґрунтуються на конкретних функціональних та рольових взаємодіях в обраному предметному напрямку. З часом ці навички стають більш самостійними та незалежними. Планування співробітництва в музичному виконавстві має бути докладно розробленим і враховувати важливі аспекти. Воно включає в себе чітку детермінованість основних компонентів музичної діяльності, залежність від виконавських вмінь та особистісних характеристик учасників, а також потребу у спільному сприйнятті часу та простору.

У музичному виконавстві детермінованість визначає основні аспекти спільної роботи. Це можуть бути плановані моменти, структура виконання, розподіл ролей і функцій між виконавцями. Планування дозволяє досягнути організованості і послідовності в музичному виконанні, що важливо для досягнення спільної мети. Залежність від виконавських вмінь і особистісних якостей виконавців визначає, наскільки успішним буде співробітництво. Виконавці повинні володіти не лише технічною майстерністю, але й емоційно спрямованим артистизмом, який дозволяє додати виразності і глибини виконанню. Також важливі особистісні якості, які впливають на комунікацію та спільну роботу у співтоваристві.

Одночасне відчуття виконавців у часі і просторі є ключовим для синхронізації та взаємодії. Виконавці повинні сприймати ритм, темп та музичні зміни одночасно, щоб забезпечити спільне виконання без розбіжностей. Це вимагає уваги та чутливості до динаміки музичного матеріалу.

Отже, *успішне музичне виконавство вимагає ретельного планування, врахування виконавських і особистісних якостей, а також спільного сприйняття часу і простору*. Всі ці аспекти допомагають досягнути високого рівня музичної виразності та виконавської майстерності.

Виконавська практика підтверджує, що для досягнення технічно грамотного виконання важливо дотримуватися кількох ключових аспектів, де кожен учасник сприяє створенню збалансованого та гармонійного музичного результату. Зокрема, до таких аспектів входить: *синхронізація* звучання всіх партій, що означає збереження єдності темпу і ритму між всіма виконавцями. Це допомагає створити гармонійний і спрощений звук в музичному виконанні, де кожен учасник звучить у відповідності з рештою; *врівноваженість у силі звучання* всіх партій, що передбачає єдність динаміки виконання. Важливо, щоб не було домінування одних учасників ансамблю над іншими; *узгодженість штрихів* усіх партій, включаючи єдність використовуваних прийомів та фразування. Це означає, що усі виконавці повинні виконувати музичні фрази та елементи спрощено та узгоджено, з метою створення єдиного та згуртованого звучання. Безумовно, ці аспекти спільно допомагають досягнути технічно грамотного виконання, де кожен учасник сприяє створенню збалансованого та гармонійного звучання [50].

В основі любой музично-виконавської діяльності лежить принцип інтерпретації музичного твору. Проблема художньої концепції – іншими словами, музично-виконавської інтерпретації, - лишається предметом дискусій багатьох музикантів-виконавців на протязі століть і, відповідно, актуальною проблемою сучасної музичної освіти з огляду на те, що трактування ідейно-образної сфери твору багато в чому залежить від індивідуального емоційно-образного сприйняття та естетичного відчуття кожного виконавця. Аналіз музично-педагогічної літератури дає підстави стверджувати, що не має ні одного

науковця, який би не розглядав у своїх дослідженнях проблему створення художньої концепції музичного твору. Суттєвий вклад в розвиток вітчизняної теорії інтерпретації внесли А. Верхолаз, О. Готліб, Р. Давидян, Т. Карнаухова, Н. Козіна, А. Макаров, Г. Падалка, О. Щолокова та ін. У відношенні концертмейстерської діяльності можна відмітити таких педагогів-дослідників як Е. Алієва, Т. Карпенко, М. Печенюк, С. Сергієнко, О. Штефан та ін.

Для відстеження процесу створення музично-виконавської концепції насамперед необхідно розкрити саме значення терміну "інтерпретація" та прослідкувати розвиток та становлення інтерпретації як самостійного мистецтва. Інтерпретація (лат.- тлумачення) розглядається як творче розкриття якого небуть художнього твору, образу, що визначається ідейно-художнім задумом та індивідуальністю виконавця. У відношенні до музичного мистецтва створення виконавської концепції пояснюється як бачення музичного твору шляхом оформлення в рамках оригінального образу свого унікального виконавського стилю, творчим відтворенням у сфері композиторського задуму власної виконавської концепції. Такий творчий процес завершується у свідомості інтерпретатора концепцією ідеального продукту виконавської діяльності.

До початку XIX ст. мистецтво інтерпретації було тісно пов'язане з композиторською творчістю: зазвичай композитори були виконавцями власних творів. Розвиток інтерпретації зумовлений активізацією концертної діяльності. Як самостійне мистецтво інтерпретація набуває особливого значення у 20-30-х роках XX ст. З другої половини XIX ст. виникає теорія музичної інтерпретації, яка вивчає різноманітність виконавських шкіл, естетичні принципи інтерпретації, технологічні проблеми виконавства. На початку XX ст. інтерпретація стає однією із галузей музикознавства.

Варто зазначити, що сенс, який отримує музикант в процесі сприйняття, виконання або створення музики, зумовлений, з однієї сторони, контекстом власного життя, власним емоційно-чуттєвим досвідом суб'єкту, а з іншої – внесеним (композитором та виконавцем) у структуру твору визначеного ідейно-чуттєвого змісту.

Музичні факультети педагогічних університетів, консерваторії, інститути мистецтв готують, насамперед, педагогів-музикантів, педагогічна діяльність яких також передбачає розвиток концертмейстерської майстерності. Саме тому, навчальним планом вищої школи передбачений "Концертмейстерський клас". Особливістю концертмейстерської діяльності є її реально існуюча багатоплановість, що передбачає необхідність вирішення різноманітних творчих завдань, однією з яких є створення художньої інтерпретації музичного твору. Процес роботи над розкриттям ідейно-образного змісту музичного твору максимально розвиває творчу самостійність, актуалізує попередній досвід, створює асоціативні зв'язки студента-акомпаніатора.

Відповідно до даних психології та мистецтвознавства, музично-творчий процес у галузі мистецтва, як і будь-який продуктивний процес, - це рух від початкового пізнання через осмислення, пошук, до художнього втілення представленого. Реалізація творчого задуму органічно пов'язана з активним пошуком, який проявляється у розкритті, корекції та уточненні спільно з солістом художнього образу твору, який закладений в уявленні та нотному тексті.

Безпосередній процес роботи над створенням виконавської інтерпретації у концертмейстерському мистецтві складається з двох основних частин: становлення ідейно-художнього задуму та його втілення.

Основне завдання концертмейстера на першому етапі виконавського процесу – створення цільного художнього образу. Для цього концертмейстеру

слід дуже ретельно проаналізувати твір. Лише глибокий аналіз допоможе йому створити об'єктивну виконавську інтерпретацію та розвинути уявлення про художній зміст навіть дуже знайомого твору. Перед тим, як приступити до розучування музичного твору, необхідно прослідкувати творчий шлях композитора, його стиль та жанри, в яких він працював. Працюючи над створенням музичної концепції, піаніст-акомпаніатор повинен мобілізувати свої уміння та навички на розкритті емоційно-сміслового змісту твору, зуміти знайти виразові виконавські засоби, визначити труднощі, які можуть виникнути під час його розучування, скласти виконавський план, установити контакт з солістом.

Виявляючи особливості твору, концертмейстер обґрунтовує власну трактовку образу та можливості його втілення у виконанні соліста. Важливою умовою у розробці композитором власного виконавського плану стає керівництво авторськими вказівками.

Безпосередній процес становлення музично-художньої концепції починається з ознайомленням з нотним текстом композитора та точним відтворенням його на фортепіано. В основі нотного тексту твору закладений ідейно-образний задум, який містить виконавську концепцію. Ця ідея дає установку концертмейстеру до прийняття визначеної сукупності виконавських засобів виразності, що сприяють найбільш повному розкриттю задуму.

Слід підкреслити велике значення єдності музичних поглядів та виконавського задуму у концертмейстера та соліста. Відтак, концертмейстер повинен досконало знати партію соліста, адже фортепіанний супровід та партія соло невід'ємні один від іншого. Концертмейстер ретельно аналізує особливості партії партнера, вивчає її мелодичну лінію, сенс та динаміку розвитку, точність фразування, звертає увагу на єдність поетичного тексту та музики, розглядає

форму твору, створює особливий колорит звучання, осмислює зміст музичного твору, проникає в його характер [38].

Після знайомства з авторським текстом відбувається усвідомлення образного строю музичного твору, його художньої ідеї. Головним виконавським завданням студента-концертмейстера на даному етапі є створення художнього образу твору.

Велике значення має музичне сприйняття, через яке відбувається емоційна реакція на музику, що звучить. Емоційне сприйняття музики – важливий момент у виконавській творчості концертмейстера. Не володіючи ним, не можливо передати своє відношення до музичного образу та виявити ідейно-художній зміст музичного твору. Саме в процесі музичного сприйняття у акомпаніатора виникає свій виконавський задум.

Після цього настає новий етап у творчій роботі виконавця – естетична оцінка музичного твору. Акомпаніатор в цей період виробляє власне відношення до твору, що вивчається. Він порівнює твір з системою власних поглядів відносно художньої досконалості та надає свою оцінку. Естетична оцінка – свого роду емоційно-образне віддзеркалення почутого. Вона представляє собою особливу форму спів творчої діяльності виконавця. Саме естетична оцінка музичного твору допоможе концертмейстеру приблизитись до кінцевої мети – створенню виконавської трактовки.

Можна з впевненістю сказати, що концертмейстер - це інтерпретатор музичного твору. Інтерпретація присутня у виконавській діяльності і у формуванні музично-художньої інтерпретації, а також в процесі її реалізації. Концертмейстерська інтерпретація ускладнена тим, що своєю художньою ціллю бачить досягнення загального ансамблю між солістом та акомпаніатором, а гарний ансамбль, в свою чергу, обумовлюється єдністю художніх намірів обох

партнерів та одночасно розумінням кожного з них своїх функцій у втіленні змісту твору, що виконується. Розкриваючи композиторську концепцію, концертмейстер намагається передати своє уявлення про ідейно-художній зміст музичного твору солісту та разом з тим допомагає партнеру точно донести задум до слухацької аудиторії.

Варто зазначити, що важливою умовою професіоналізму створення музично-виконавської інтерпретації є наявність у концертмейстера виконавської культури, яка передбачає віддзеркалення його естетичних смаків, широту кругозору, свідоме ставлення до музичного мистецтва, готовність до музично-просвітницької діяльності. Постійне накопичення та удосконалення своїх знань та музично-виконавської майстерності – залог успішного створення художньої інтерпретації.

2.2. Методична модель формування готовності до концертмейстерської діяльності.

2.2.1. Особливості акомпанування в хореографічному класі.

Хореографічне виховання має велике значення в естетичному розвитку людини, засобами танцювального мистецтва воно прищеплює любов до всього красивого, витонченого. Саме така мета стоїть перед керівниками та концертмейстерами хореографічних гуртків, студій, шкіл, оскільки естетичне виховання повинно починатися в ранньому віці. Необхідно завжди пам'ятати, що танець як мистецька дія не може бути беззмістовним, безідейним, бо він, як і інші види мистецтва, сприяє вивченню дійсності, допомагає формуванню світогляду.

Танець - це сукупність виразних і організованих рухів, підкорених загальному ритмові, втілених у завершену художню форму. Він має невичерпні

можливості для розкриття думок і почуттів. Головне в танці – це втілення його ідейного задуму, який розкривається через пантоміму, відповідні пластичні рухи, живі і дійові образи. Тісний зв'язок двох видів мистецтва – музики і хореографії – підтверджується історією вікового розвитку світової культури. На заняттях з класичного танцю музика займає велике місце і, позитивно впливаючи на дітей, допомагає розвивати їх здібності, відтворювати зміст рухів. Музика є невід'ємною частиною танцю, важливим компонентом у хореографічному мистецтві, в художньому і естетичному вихованні дітей. Не можна розглядати її як звичайний ритмічний супровід, що полегшує виконання рухів. Добирати музику слід так, щоб зміст танцювальних рухів цілком відповідав характерові музики. Добір музики впливає на якість відтворення хореографічних рухів, він може сприяти успіху або бути причиною невдачі. Концертмейстер ні в якому разі не може вносити зміни в зазначений темп, нюанси, перекручувати частини музичного твору, додавати акорди для переходу від однієї мелодії до іншої або для завершення рухів. Музику необхідно виконувати так, як написав її композитор, таким чином, вже з дитинства виховувати в дитині естетичні смаки.

Для класичного танцю використовують обробки народних мелодій, а також багатства вітчизняної та зарубіжної класичної спадщини. Необхідно слідкувати, щоб на заняттях діти уважно слухали музичний супровід, відчували і правильно відтворювали його в рухах.

У практиці часом буває, що частину вправ, рухів діти виконують не тільки під музичний супровід, але й одночасно під рахування. Такий метод дуже шкодить музичному вихованню дитини і заважає вивченню хореографічних рухів. На заняттях хореографічних колективів не повинно бути місця для беззмістовної, нецікавої музики, яка ще, на жаль, існує в репертуарі деяких концертмейстерів. Музика повинна бути доступною і зрозумілою дітям за

змістом і за формою. Рухи, які діти виконують у супроводі музики, мають бути засобом виразності, засобом для розкриття музичного образу.

Робота балетного концертмейстера має свою специфіку. Інколи, дипломовані піаністи стикаються з проблемами саме на заняттях з класичного танцю. Завдання концертмейстера, як було сказано вище, музичний супровід хореографічних вправ, їх музичне оформлення, що обумовлює необхідність визначених методичних знань.

Що важливіше на заняттях класичного танцю – музика чи рух ? Говорячи формально, «первичен» рух. Отже, викладач задає комбінацію рухів, а концертмейстер, виходячи з їх характеру підбирає музику. Озвучити хореографічну вправу композиторським текстом надзвичайно нелегко. Використання авторського музичного тексту іноді призводить до того, що комбінація рухів якби «підлаштовується» під цю музику. Це є протиріччям специфіці заняття класичного танцю – **рух визначає ритм, темп та характер музичного супроводу.**

Необхідно сказати пару слів і про використання на занятті з класичного танцю музики з балетів. По цьому питанню існує дві діаметрально протилежні думки: деякі викладачі-хореографи повністю заперечують використання балетної музики на занятті, інші, навпаки, вимагають від концертмейстера виконувати тільки уривки з балетів. Звичайно, музика, створена виключно для балетного спектаклю, є більш «танцювальною» ніж яка інша. Але, необхідно пам'ятати, що всі ці музичні фрагменти з класичних спектаклів сприймаються в поєднанні з вже існуючими рухами – тобто це готові образи.

Було б доцільно піаністу, проаналізувавши і перегравши низку балетних клавирів, зробити заготовки, «шаблони» - наприклад, певні гармонічні послідовності та ритм, які використовуються в балетній музиці. Вміло підібрана

музика, гарна мелодія, «сочна» гармонія, емоційне виконання, взаєморозуміння дітей та концертмейстера – все це допоможе зробити виконання на занятті класичного танцю бездоганним. Концертмейстер повинен дотримуватися деяких надзвичайно важливих правил:

1. Неприпустимо грати дуже голосно, форсувати звук. Точно вивірений філігранний звук діти краще слухають та сприймають.

2. Так як вся балетна лексика йде на французькій мові, то піаніст повинен знати точний переклад кожного руху та характер його виконання.

3. Заняття з класики – це жива взаємодія музики та пластики. Будується воно на імпровізаційному матеріалі. Грати по нотах треба дома: необхідно переграти якомога більше балетних клавірів. Це допоможе увійти в «русло» цієї музики, відчувати її стиль, гармонічну основу. Нотний матеріал можна використовувати лише в деяких комбінаціях, таких як *adagio*, *allegro*, комбінаціях на середині залу.

4. Музичний супровід повинен розвивати визначені естетичні навички, а також усвідомлене відношення до музики: він привчає слухати музичну фразу, орієнтуватися в характері музики, динаміці, ритмі. Всі рухи виконуються на музичному матеріалі – поклони на початку та в кінці заняття, переходи від вправ біля палки до вправ на середині залу. Це привчає дітей до взаємодії між рухом та музичним супроводом.

5. Хореографічній музиці притаманна «квадратність» побудови музичної фрази. Вона складається з чотирьох, восьми, дванадцяти і т. д. тактів. Концертмейстер повинен враховувати це, і підбирати адекватний музичний супровід

6. Піаністи повинні сміливіше грати власну музику. Непотрібно «засмічувати» акомпанемент зайвими звуками – трелями, форшлагами, арпеджіо.

Це надзвичайно важливо саме в молодших класах: один рух - одна нота, два рухи – дві ноти. Музика є своєрідною підказкою.

7. Надзвичайно важливо звернути увагу на акценти: одні рухи виконуються на сильну долю, інші – з-за такту.

Побудова заняття.

Заняття з класичного танцю починається з екзерсиса. Він проходить біля станка, потім повторюється на середині залу, потім йде adagio та allegro. На allegro побудований весь класичний танець – варіації, всі коди і вальси.

Екзерсис складається з тих самих рухів, в певній послідовності. Ця система, яку розробила А. Я. Ваганова, сприяє гармонійному розвитку всіх груп м'язів тіла. Їх чітка продуманість спрямована на вироблення віртуозної техніки, чіткості форми, емоційної виразності, свідомого ставлення до кожного руху. Вправи біля станка, а потім на середині залу виконуються з правої та лівої ноги в наступному порядку:

1. Plie
2. Battements tendus, battements tendus jetes.
3. Ronds de jambe par terre.
4. Battements fondu, soutenu, frappe.
5. Rond de jambe en l' air.
6. Petits battements
7. Battements developpes.
8. Grands battements jetes.

Поклон

Починається та закінчується урок з поклону, перед яким завжди з-за такту виконують три ноти (восьми або шістнадцяті). Поклон може виконуватися в розмірі 4/4. В розмірі $\frac{3}{4}$ поклон з двох ніг займає 8 тактів.

Екзерсіс біля станка

Preparation

Деякі рухи класичного екзерсіса потребують підготовчих положень – **Preparation** (від франц. дієслова *preparer* – готувати). Це підготовка до руху, вступ, який повинен виконуватися в характері вправи.

Preparation може виконуватись по-різному:

1. на один такт 4/4, перед яким звучить три восьмі ноти з-за такту;
2. на один такт 2/4, перед яким звучить три восьмі(або шістнадцяті) з-за такту;
3. три восьмі ноти з-за такту.

Виконується вступ до різних вправ по-різному. Все залежить від того, де починається рух. Наприклад, перед деякими танцювальними комбінаціями на вступі немає рухів. А починається виконання комбінації на наступні три восьмі ноти. В цьому випадку необхідно зробити перед ними цезуру, зняти педаль та виконати ці три ноти дуже чітко та ритмічно зручно.

Plie

Ця французька назва для руху ніг перекладається як складання, згибання, а як вправа на занятті означає присідання.

Demi plie – *полу присідання*, **grand plie** – *велике, глибоке присідання*. **Plie** виконується плавно. безперервно, в характері кантилени.

Динаміка руху *plie* має розвиток на *crescendo* по мірі присідання, кульмінація його – знизу, в крайній точці присідання. Музика допомагає (за допомогою динамічних відтінків) спочатку плавно опуститися танцюристу в *plie* (*crescendo*), а потім так само плавно (не затримуючись) випрямитися

(*diminuendo*). Точний розподіл руху на музичні долі виховує координацію. Особливої уваги потребує ретельне виконання цього руху в першому класі. Темп виконання повільний. Особливу увагу необхідно приділити фразуванню: перша половина руху, присідання, йде на одне музичне речення, випрямлення – на друге речення, які разом утворюють період. Другий такт закінчується половинним кадансом, а четвертий такт – повним кадансом.

Grand plie також спочатку вивчається в повільному темпі на два такти. По 4/4: на перший такт присідання, на другий випрямлення. В подальшому цей рух виконується на один такт 4/4, але повільний темп зберігається. Не зберігається лише акордовий вступ при зміні від однієї позиції до іншої - ця зміна виконується разом, у фразі. У старших класах темп дещо прискорюється, але виконується цей рух також на один такт, але на 2/4.

Battement tendu simple

Батман (фр. *battement* — помах, удар від дієслова *battre* — махати, змахувати, ударяти, відбивати такт) — рух класичного танцю, що представляє із себе будь-яке *відведення, приведення* або *згинання* однієї, робочої ноги стоячи на всій стопі або на півпальцях (**пальцях**) другої, опорної — витягнутої або зігнутої в коліні, а також з одночасним виконанням присідання, підйому на півпальці (пальці) або опускання на всю стопу.

Батман — загальне найменування для всієї групи рухів; конкретизація досягається за допомогою додавання прикметника (*tendu* — витягнутий, *piqué* — колючий, *fondue* — "танучий", *grand* — великий, *petit* — маленький тощо). Сукупність цих рухів — необхідний елемент для вдосконалення техніки класичного танцю: за допомогою батманів відпрацьовується вміння правильно відводити ногу і приводити її назад в позицію, згинати і розгинати її, витягати і піднімати на будь-яку висоту в будь-якому напрямі і з будь-якою швидкістю.

Регулярне виконання рухів цієї групи сприяє виробленню виворітності, стійкості, м'язової сили, вміння керувати окремими групами м'язів.

Батмани є невід'ємною частиною **екзерсиса**. З них складається практично весь урок класичного танцю (за винятком **пліє**, рондо, **обертань**, різноманітних па та стрибків). Все батмани виконуються в певній послідовності як біля палки, так і на середині залу — від простих рухів до все більш складних, з наростаючою амплітудою виконання.

Умовно їх можна розділити на три види:

1. Батман, виконується з I або з V позиції відведенням ноги вперед, в сторону або назад:

battement tendu, battement tendu jeté, grand battement jeté, battements relevé lent

2. Батман, виконуються з V позиції через що проходить положення *sur le cou-de-pied (passé)*:

battement retiré, battement soutenu, battement développé

3. Батман, виконуються з повітряної позиції (працююча нога відкрита вперед, в сторону або назад):

battement pour batterie, battement piqué, battements frappé, battement fondu, battement raccourci (enveloppé), petit battement sur le cou-de-pied, petit battement battu.

Музичний розмір супроводу – 4/4, в старших класах – 2/4. В молодших класах цей рух розучується досить повільно, с зупинками. Слід пам'ятати, що рух цей активний по характеру, чіткий. Цього необхідно дотримуватись і концертмейстеру в музичному супроводі, навіть в повільному темпі.

Rond de jambe par terre.

Перекладається назва цього руху як – *крути ногами по землі* (а не по підлозі, як деколи перекладають). Рух плавний, безперервний. Це відображається і в музиці, яка в цій вправі повинна звучати як надзвичайно співуче *perpetum mobile*. Мелодична лінія супроводу зазвичай викладається восьмими. Сильна доля такту повинна співпадати з положенням працюючої ноги спереду при русі *en dehor*, а при русі *en dedan* - ззаду.

Зауважимо, що з огляду на те, що рух починається з-за такту, необхідно дуже чітко та роздільно озвучити момент «заводу» ноги дугою на три восьмих с затакта. В молодших класах ця вправа розучується в повільному темпі на 4/4, вправа виконується на один такт, в подальшому на один такт 2/4.

Рух, в незалежності від розміру, завжди виконується рівномірно. *Preparation* до цього руху виконується спочатку на 4/4 і виконується не тільки на початку, але й в середині вправи. У міру засвоєння *Preparation* в середині вправи (при виконанні вправи *en dedan*) окремо не виконується, перехід від *en dehor* до *en dedan* відбувається плавно, у фразі.

Battement fondu, soutenu, frappe.

Battement fondu (фран. танути, плавати, розплавляти). Це дуже плавний, «танучий» рух. Музика надзвичайно виразна, кантиленного характеру. В молодших класах розучують цей рух в повільному темпі в напрямку в сторону, вперед та назад носком в підлогу, пізніше вправа виконується с підняттям працюючої ноги на 45 градусів, а потім – на 90 у всіх напрямках, опорна нога піднімається на «півпальці». У міру засвоєння вправи темп її прискорюється, але при цьому зберігається плавний характер.

Мелодія в музичному супроводі іде по восьмим, *sempre legato* (весь час зв'язно). Музичний розмір 2/4 або 4/4.

Розучування цього руху в молодших класах відбувається роздільно, з паузами, з рівномірним розподілом акцентів на всі частини руху. Один рух займає чотири такти по 2/4 . Якщо вправа повторюється чотири рази, то він займає 16 тактів.

Battement soutenu (безперервний). Музичний розмір 2/4 та 4/4 , характер співочий, плавний, виконується на legato. Цю вправу називають «батман з підтягуванням, з витримкою». В музиці акцент співпадає з моментом demi plie на опорній нозі – це сильна перша доля такту. По характеру музичний супровід схожий на «Пісню без слів» Ф. Мендельсона.

Battement frappe – *бити, стукати, ударяти*. Назва вправи визначає і її характер – ударний, уривчастий. Цей рух при вивченні виконується в повільному темпі, з зупинками, з рівномірним згинанням та витягненням працюючої ноги спочатку в напрямку в сторону, а потім вперед та назад з другої позиції. Характер музичного супроводу енергійний, різкий. Звучить staccato (уривчасто). Музичний акцент – на першу долю такту, оскільки рух (згинання працюючої ноги) починається з-за такту. Preparation спочатку на 4/4, а потім, у міру засвоєння, на 2/4.

Battement double frappe – цей рух, на відміну від battements frappe має подвійний (double) перенос працюючої ноги sur cou-de-pied вперед та назад (і в зворотному порядку), потім нога випрямляється. В молодших класах акцент руху розподіляється рівномірно на перенос ноги sur cou-de-pied та її витягування в заданому напрямку.

Rond de jambe en l' air.

Rond de jambe en l' air – коло ногою в повітрі на висоті 45 градусів та 90 градусів. Характер дуже чіткий, енергійний, активний. Ритм маршовий, але не варто грати дуже різко та голосно. Вивчається вправа повільно, роздільно, с

паузами, але при цьому в музиці зберігається енергійний характер. Музичний розмір 2/4. Preparation на два такти. Пізніше preparation виконується на один такт на 2/4. Ця вправа як біля станка, так і на середині залу, може виконуватися з plie releve з акцентом наверх та з акцентом донизу.

Grands rond de jambe jete

В старших класах до комбінації включають grands rond de jambe jete. Вправа ця виключно "екзерсисна", імпульсивна та напружена. В музиці момент кидка необхідно дуже яскраво підкреслити. Оскільки цей рух є великим кидком ноги по колу, слід музично підкреслити момент кидку акцентом. В кінцевому варіанті коло ногою робиться на одну четвертну. Музичний розмір 4/4. В першому такті – чотири rond de jambe par terre по четвертним, у другому такті - два grands rond de jambe jete по четвертним та три по восьмим нотам.

Petit battement sur le cou-de-pied

Petit battement sur le cou-de-pied – положення працюючої ноги на щиколотці опорної ноги спереду або ззаду, яке використовується в багатьох вправах уроку. Petit battement sur le cou-de-pied вивчається окремо, в повільному темпі без акценту, з зупинками. Нога переноситься дуже рівномірно. Темп прискорюється по мірі засвоєння. Музика іде рухом ноги – дуже легким та чітким, як годинник. Велике досягнення для піаніста – озвучити найбільш мілкий та швидкий рух відповідними по довжині нотами. Preparation виконується спочатку на один такт 4/4, а потім на один такт 2/4. Музичний розмір 2/4, 8 тактів.

Два petit battements з акцентом вперед, два – з акцентом назад, потім вісім рівних рухів без акценту.

Battement developpee

Виконується ця вправа в темпі *adagio*, дуже повільно та стримано. З 5-ї позиції працююча нога згибається, витягнутим носком ковзає по опорній нозі до коліна, потім витягується в заданому напрямку на 90 градусів та опускається а початкове положення. Вивчається цей рух з кожної ноги окремо, спочатку в сторону, потім вперед та назад. Музичний розмір – 2/4 або 4/4. Музичне оформлення цього руху будується так само, як і в інших вправах, - по принципу симетричної будови. Період в шістнадцять тактів ділиться на чотири самостійних речення по чотири такти. Комбінація з декількох видів *developpee* та інших вправ, схожих по характеру, називається *adagio*.

Для цієї вправи необхідно відбирати музику дуже виразну, з наспівною гарною мелодією. Можна взяти тему з любого твору, адаптувавши її до специфіки даного руху.

Grand battement jete

Ця вправа виконується з 1-ої та 5-ої позиції в напрямку вперед, в сторону та назад з кидком ноги на 90 градусів та вище. Вправа розучується в повільному темпі, окремо в кожну сторону. Кидок та повернення ноги відбувається рівномірно.

Кидок ноги може виконуватися як на сильну долю такту, так і на слабку, а також комбінуватися ритмічно. Музичний розмір зазвичай 2/4

Grand battement jete pointe

Ця вправа виконується по правилам *grand battement jete* з 1-ої чи з 5-ої позиції. Тільки після кидка нога опускається на витягнутий носок в 4-у позицію при кидках вперед чи назад, в 2-у позицію при кидку в сторону.

Акцент руху припадає на спуск ноги на витягнутий носок, при останньому *battement* – на повернення ноги в позицію. Виконується четвертями чи восьмими. Прискорення темпу розвиває швидкість кидку ноги на більшу висоту.

Екзерсис на середині залу

На середині залу виконуються ті самі вправи, що і біля станка, в тій самій послідовності та в тому ж темпі.

Temp lie

Temp lie являє собою серію злитих, взаємопов'язаних рухів, які мають велике значення в розвитку координації рухів рук, ніг, голови та корпусу. Виконується досить плавно, зв'язно. Елементи цієї вправи нерідко використовуються при постановці *adagio*. Вивчається ця вправа від простих форм до складних. Ускладнення відбувається за рахунок перегинів корпусу, виконання на 90 градусів, підйому на півпальці і т. п. Вправа вивчається в повільному темпі. Музичний розмір $2/4$, $4/4$ та $3/4$. Оскільки ця вправа дуже протяжна за часом (можливі 32, 64 такти), зручніше її виконувати під який небудь музичний твір з гарною мелодією. Як приклад наведемо «Ноктюрн» Ф. Шопена (*Es-dur*), «Вальс» Ф. Шопена (*a-moll*), «Дим» А. Керна, «Вальс» А. Петрова з кінофільму «На семи вітрах».

Adagio

Adagio слід називати форму, яка складається з різних видів *developpe*, повільних поворотів в позах *port de bras*, *renverses*, *grands fouette* та ін. Виконується ця вправа на середині залу. «Маленьке» *adagio* виконується на чотири або вісім тактів і комбінується з *battements tendus*, *getes* та іншими рухами. «Велике» *adagio* виконується на шістнадцять і більше тактів.

Ці рухи вивчаються поступово. В молодших класах *adagio* – це прості форми *releve* на 90 градусів, *develope*, *port de bras*, які виконуються в повільному темпі, на всій ступні. У міру засвоєння матеріалу *adagio* ускладнюється від класу до класу. В нього додаються обертальні рухи, а в старших класах воно набуває умовний характер, оскільки виконується в помірному та більш швидкому темпі та включає в себе деякі стрибки. Динамічність наближає його до *allegro*. Значення *adagio* надзвичайно велике: воно об'єднує різні рухи в єдине гармонійне ціле, сприяє розвитку правильної форми рухів класичного танцю.

Adagio об'єднує в собі найбільшу кількість різнорідних та різноманітних рухів зі всіх розділів уроку, а тому представляє особливу складність для вдалої музично-хореографічної побудови. Маленьке *adagio* виконується на музичну фразу не менш ніж на чотири такти по 4/4 чи вісім, дванадцять тактів. Велике *adagio* – від 12 та 16 тактів та більше. Побудова *adagio* вимагає чіткого ритму, метру, темпу та дотримання тактової «квадратності». Сильні рухи, які слід виділити в *adagio*, починаються на сильні долі такту, на першу чи третю четверті чотиридольного розміру. В інших музичних розмірах – також на сильні долі. В якості музичного матеріалу для *adagio* можна запропонувати наступні твори: Ф. Шопен Ноктюрни *Es – dur* та *sis moll*, Ф. Мендельсон Пісні без слів №22, 37, 46, Е. Гріг Ноктюрн, Б. Сметана Анданте, Ф. Е. Бах Анданте, Д. Фільд Ноктюрн, З. Фібіх Поема.

Pas de bourree

Pas de bourree є основним рухом старовинного французького танцю буре, який змінився завдяки законам класичного танцю. Довгий час він виконувався в м'якому неакцентованому малюнку французької школи. В XIX віка під впливом італійської школи його характер змінився, ставши більш рель'єфним та чітким. Це найбільш поширений танцювальний крок. Існує декілька видів цього руху. Він виконується у всіх можливих напрямках, з зміною ніг та без зміни, з обертом та

без оберту. Відпрацьовується спочатку біля станка, потім – на середині залу. Темп спочатку повільний, поступово він прискорюється, а при включенні в комбінацію *pas de bougee* виконується в темпі та ритмі комбінації.

Рух цей чіткий, чеканний – музика повинна відобразити його характер. Музичний розмір 2/4, 4/4 або 3/4. Музичний супровід може точно супроводжувати рух – на кожен крок по одній ноті або по дві. Також в музичному супроводі можливий пунктирний ритм.

В молодших класах ця вправа виконується чітко та самостійно, без зв'язку з іншими вправами, а в середніх та старших класах цей рух лишається тільки в екзерсисі та в *adagio*. В стрибках зміна ніг виконується м'якими, свobodними кроками, з невеликим відривом ніг від полу, без підйому на високі полупальці.. Це сприяє легкому переході між стрибками.

Pas couru

От courir – бігти, доганяти (франц.). Цей рух використовується для розбігу при великих стрибках – наприклад *jete*, особливо в чоловічому танці. Ця вправа спочатку розучується біля станка, у міру досягнення чистоти та чіткості переноситься на середину залу. Кожен шаг спочатку виконується по восьми, згодом – по шістнадцятим нотам, темп прискорюється у міру засвоєння вправи. Характер музичного супроводу бадьорий, живий, стрімкий. Музичний розмір 2/4? 4/4/ або 3/4.

Allegro

Визначальним розділом класичного танцю є стрибки. Вони різнопланові по видам і виконуються в різних темпах. Стрибки є великі та маленькі, в висоту та довжину, по траєкторії. Маленькі (партерні) стрибки вимагають адекватного музичного супроводу, м'якого та легкого. Великі стрибки, які виконуються на

максимальній висоті, супроводжуються більш енергійною та акцентованою музикою. Піаніст «стрибає» разом з танцюристами – він уважно слідкує за їхніми рухами, чітко показуючи момент *plie* та поштовху від полу. Якщо музика чітко супроводжує рух, вона допомагає виконавцям як би «зависнути» у повітрі.

Спочатку всі стрибки розучуються лицем к станку в повільному темпі. Музичний супровід повинен поєднувати два темпи, два характери: під час виконання *demi plie* звучить плавна, «залігована» мелодія, а сам стрибок підкреслюється енергійним *staccato* та акцентом. Музичний розмір 4/4. Затакт – три ноти. На першу восьму – *demi plie*, на другу восьму – стрибок, на другу четверть – *demi plie* після стрибка, на третю та четверту четверті – підйом з *plie* та пауза – і т. п. Принцип розучування, виконання та музичного оформлення різноманітних стрибків однаковий, тому розглянемо лише деякі з них.

Temps leve soute

Temps leve soute є найбільш з простих стрибків з двох ніг на дві з I, II, IV та V позицій. Розучуються вони спочатку біля станка, а потім на середині залу.

Музичний розмір 2/4. Вихідне положення – I позиція, руки в підготовчому положенні, голова *en face*. Затакт – одна восьма, на раз і два – *demi plie*, на і – стрибок, на першу четверть другого такту опуститься на *demi plie*, на першу восьму другої четверті випрямитись, зберегти це положення до кінця такту. Повторюється цей рух від чотирьох до восьми рази.

Changement de plieds

Changement de plieds є стрибком з двох ніг на дві з V позиції, з зміною ніг у повітрі. Це невисокий та легкий стрибок, виконується по восьмим в швидкому темпі. Ноги не відриваються повністю від підлоги – носок постійно знаходиться «в зіткненні» з підлогою. Рух безперервний, без натиску на *plie*, хоча акцент

робиться на не в повітря, а в підлогу. Цей стрибок виконується також з розворотом з повітря на $1/8$ та $1/4$ кола. Музичний супровід цього стрибку – в динаміці *piano*.

Grand changement de plieds виконується максимально високо, припускаючи поглиблене *demi plie*, яке буде сприяти більш сильнішому поштовху від підлоги. Для музики, яка супроводжує цей стрибок, найбільш характерна динаміка *forte*. В кінцевому вигляді ці стрибки виконуються в середньому темпі, на одну четверть кожне.

Pas echarpe

Echarpe (вслизати, тікати, вириватися) – стрибок з просвітом. Він складається з двох стрибків, які виконуються з двох ніг на дві з V-ї позиції в другу, і з II-ї позиції в V. Цей стрибок виконується на невеличкій висоті, у повітрі ноги розкриваються на другу позицію. *Grand secharpe* виконується на великій висоті з більш глибокого *plie*.

Екзерсіс на пальцях

Основним компонентом дуєтного та сольного жіночого танцю є танець на пальцях. Йому притаманна легкість, пластичність, динаміка, виразність. Рухи на пальцях є чіткими та пружними. Музика повинна точно відобразити зміни відтінків та характеру звучання в момент підняття та опускання на пальці.

З усього вищесказаного, можемо зробити висновки, що акомпанування хореографам вимагає високого рівня музичної компетентності та розуміння особливостей танцю. Концертмейстер виступає як посередник між музикою та рухами танцюристів, координуючи та синхронізуючи музичний супровід з хореографією. Він повинен бути чутливим до ритму, темпу та емоційного виразу, щоб створити гармонійне поєднання музики та танцю. Робота концертмейстера

вимагає великої відповідальності та співпраці з хореографом та виконавцями для досягнення високого рівня виконавської якості у хореографічних постановках та виставах.

2.2.2. Особливості акомпанування в інструментальному класі.

Наукові дослідження в сфері музичної практики, зокрема у роботі концертмейстера з інструменталістами, виявилися цікавим полем для наукового розвідування. Передусім, стає важливим напрямком дослідження педагогічних аспектів взаємодії концертмейстера та інструменталіста в умовах навчального процесу. Однією з ключових канстатацій є те, що, не зважаючи на успішний досвід навчання в співпраці з вокалістами, підготовка концертмейстера до взаємодії з інструменталістами залишається недостатньо вивченою, що відкриває широкий простір для дослідження методів та стратегій оптимізації цього аспекту роботи.

Крім того, варто звернутися до аналізу відсутності конкретного смислового орієнтира, такого як поетичний текст, у інструментальному ансамблі. Ця особливість створює необхідність розгляду інших аспектів взаєморозуміння та взаємодії між концертмейстером і виконавцями-інструменталістами. Зокрема, вивчення механізмів концертмейстерської інтуїції може виявитися ключовим для розуміння його ролі в забезпеченні гармонійності в ансамблі. Вивчення цих питань можуть допомогти удосконалити підготовку концертмейстерів та сприяти розвитку ефективних методик роботи з інструменталістами, роблячи цей аспект музичної практики більш системним та продуктивним [54].

Під час співпраці концертмейстера з учнем-інструменталістом виникає необхідність уважного врахування найдрібніших аспектів соло-виконання. Важливо аналізувати відтінки звучання фортепіано в порівнянні із властивостями

інструменту, що виконує соло та розуміти художні задуми соліста. Наприклад, при супроводі скрипки важливо враховувати, що сила звуку може значно змінюватися, порівняно з акомпанементом альту чи віолончелі. Під час акомпанементу духовим інструментам піаніст повинен уважно відзначати особливості апарату соліста, зокрема моменти дихання під час фразування, дотримуватися контролю над чистотою строю духового інструменту тощо.

У випадку акомпанементу в ансамблі з трубою, флейтою та кларнетом, концертмейстер повинен враховувати, що сила та яскравість фортепіанного супроводу може виявитися більшою, ніж при акомпанементі гобою, валторні чи тубі, що пояснюється тембральними можливостями означених інструментів. Такий підхід сприяє виразному та збалансованому виконанню музичного матеріалу, забезпечуючи ефективну взаємодію концертмейстера із солістом-інструменталістом.

Робота концертмейстера з солістом-інструменталістом є складним та відповідальним процесом, який вимагає високого рівня майстерності та взаєморозуміння. Особливості цієї взаємодії визначаються рядом чинників, які включають в себе слухову чутливість концертмейстера, розуміння музичних особливостей інструменту соліста, а також вміння адаптуватися до індивідуальних виразових потреб соліста.

Спільна робота з солістом-інструменталістом передбачає розвинення концертмейстерської інтуїції, яка дозволяє адекватно реагувати на найтонші виразові нюанси соліста під час виконання. Концертмейстер повинен виявити високий рівень слухової чутливості для швидкого сприйняття музичних ідей соліста та безперешкодної їхньої інтеграції в спільне виконання.

Разом з тим, концертмейстер повинен оволодіти глибоким розумінням технічних та емоційних особливостей інструменту соліста. Це включає в себе знання тонкощів фразування, динаміки, артикуляції та інших аспектів, які визначають звучання конкретного інструменту.

Важливим елементом є також взаєморозуміння щодо індивідуальних творчих уподобань соліста. Концертмейстер повинен враховувати виразові переваги соліста та забезпечувати оптимальне "взаємодоповнення" під час виконання музичних творів. Безумовно робота концертмейстера з солістом-інструменталістом потребує не лише високого професійного рівня, але й тонкої емпатії та відданості мистецтву спільного виконання.

Цей музичний союз також передбачає попереднє вивчення твору та його характеристик для кращого зближення концертмейстера з індивідуальним стилем соліста-інструменталіста. Ретельна робота над фортепіанним супроводом, адаптована до особливостей конкретного інструменту, сприяє створенню витонченого та виразного виконання.

Крім того, важливо враховувати темп та динаміку виконання, оскільки вони можуть варіюватися залежно від особистого вираження соліста, концертмейстер повинен бути готовий миттєво реагувати на зміни та взаємодіяти з солістом, забезпечуючи гармонійне поєднання двох партій.

У сфері концертмейстерської діяльності з солістом-інструменталістом важливо також враховувати та вдосконалювати навички акомпанементу. Це означає не лише точне відтворення нотного тексту, але й здатність чутливо реагувати на музичні виразові потреби соліста, підсилюючи та вдосконалюючи його індивідуальний стиль. Такий підхід до спільного виконання сприяє створенню вражаючої та гармонійної музичної взаємодії, де обидва виконавці можуть вільно виражати свої творчі відчуття та створювати неповторні моменти в мистецтві.

Особливість роботи концертмейстера з солістом-інструменталістом також полягає у здатності сприяти взаємодії з аудиторією. Концертмейстер виступає важливим посередником між солістом і слухачем, допомагаючи доносити емоції та виразність музики до публіки. Для досягнення цього, концертмейстер повинен не тільки володіти високою технічною майстерністю, але і здатністю до творчого

спілкування з солістом. Разом вони творять музичну історію, яка вражає слухачів своєю красою та глибиною.

Під час репетицій концертмейстер відіграє роль не тільки акомпаніатора, але й творчого партнера соліста. Взаєморозуміння та відкритість до ідей один одного дозволяють створити унікальне виконання, яке вражає слухачів не лише технічною вправністю, але й емоційною глибиною.

Зосередимось на особливостях роботи концертмейстера в музичній школі. Основне завдання концертмейстера полягає в тому, щоб допомогти учневі опанувати твір і підготувати його до концертного виступу. Зазвичай робота учня над п'єсою складається з ряду етапів: розбір, фрагментарне виконання, репетиційне виконання від початку до кінця перед концертним виступом.

Концертмейстер може долучитися до роботи ще на етапі розбору для вирішення виконавських завдань. Ураховуючи те, що учні пристосовуються до акомпанементу в деталях, пропущений бас чи акорд може викликати непередбачену реакцію, навіть до зупинки виконання. Якщо учень втрачає контроль над інтонацією або ритмом, концертмейстер може допомогти, виконуючи його партію на роялі або підсилюючи звуки мелодії.

Іноді учні можуть допускати невірні нюанси в темпі або динаміці, і тут концертмейстер грає ключову роль у забезпеченні цілісності виконання. Крім того, концертмейстер повинен уміло імітувати звучання оркестру на роялі, особливо у випадку перекладення оркестрової партії інструментальних концертів. Йому слід розрізняти та передавати різницю в звучанні різних груп інструментів, створюючи атмосферу музичної цілісності та гармонії.

Одним з основних завдань концертмейстера є виконання твору спочатку у різних темпах разом із солістом. Це допомагає учневі та піаністу уважно слухати один одного та ретельно аналізувати виконання. Такі тренування дозволяють охопити форму твору та виявити недоліки, готуючись до концертного виступу.

Динаміка, метроритм та фактурні труднощі значно впливають на ансамбль учня та концертмейстера. Важливо враховувати особливості учня, його технічну підготовленість, психологічну витримку, тим самим забезпечуючи гармонійну взаємодію в ансамблі.

Неабияка увага має приділятися грі фортепіанних вступів, де концертмейстер повинен гармонійно доповнювати виконання соліста. Здатність вірно передати емоції та взаємодія між учнем та концертмейстером є ключовими елементами ефективного уроку.

Загалом, успішна робота в класі визначається не лише музичними досягненнями, але й якістю спілкування між концертмейстером та педагогом. Це стосується не лише технічних аспектів гри, але і виховання особистості учня. Як педагогічна команда, вони спільно створюють атмосферу взаєморозуміння та зацікавленості у навчанні.

Концертмейстер виконує важливу роль під час виступу з учнем-солістом на сцені. Його дії та взаємодія з солістом можуть значно вплинути на успішність виступу. Концертмейстер починає підготовку до виступу, перевіряючи налаштування інструменту та оглядаючи ноти соліста. Важливо уточнити всі технічні деталі та вирішити будь-які питання щодо інтерпретації, темпу, динаміки виконання. Однією з важливих ролей концертмейстера є допомога солістові у виявленні його унікального виконавського стилю та інтерпретації твору. Концертмейстер служить не лише акомпаніатором, але й керівником, що сприяє єдності та яскравості виступу.

На учбових концертах часто виконують лише першу частину творів великої форми, які мають подвійну експозицію. У цьому випадку концертмейстер може робити купюру, яка повинна бути непомітною. Важливо передати головну тему так, як вона подана спочатку, і зробити перехід до вступу соліста, дотримуючись природної модуляції та симетрії.

Питання диктовки волі концертмейстера щодо темпу та ритму залишається актуальним. У багатьох випадках концертмейстер не повинен насильно нав'язувати свою інтерпретацію, але допомагати учневі виражати його музичні ідеї. Це особливо важливо в контексті виконання на концерті, де учень може стикатися з труднощами і відхилитися від темпу. Іноді виникає ситуація, коли, незважаючи на успішну роботу на заняттях, учень стикається з технічними труднощами під час концертного виступу і відхиляється від заданого темпу. У таких випадках важливо, щоб концертмейстер утримувався від різкого акцентування або намагання підганяти соліста, оскільки це може призвести лише до негативних наслідків. Роль концертмейстера полягає в тому, щоб невідступно слідувати за учнем, навіть якщо той збивається, пропускає паузи або, навпаки, затримує їх. У подібних ситуаціях концертмейстер виступає як опора та підтримка, намагаючись гармонійно і адаптивно взаємодіяти з солістом, навіть до моменту можливої зупинки виконання. Це дозволяє учневі відновити контроль та продовжити виступ, забезпечуючи йому впевненість та підтримку на сцені.

Досить поширеним явищем в ігровій практиці учнів є зупинки, відомі як "спотикання", або навіть пропуски кількох тактів. В цих моментах швидка реакція концертмейстера може зробити ці помилки практично непомітними для слухачів. Ще більш складною є ситуація, коли учень, пропустивши кілька тактів, повертається назад, щоб відтворити пропущене. Навіть для досвідченого концертмейстера це створює певний стрес, але з часом він розвиває вміння зберігати ансамбль з учнем, ігноруючи "виконавські сюрпризи".

Якщо учень заплутав у тексті і зупинився, концертмейстер може зіграти декілька нот мелодії, створюючи "музичну підказку", або домовитися з учнем, з якого такту продовжити виконання. Витримка піаніста-концертмейстера в таких ситуаціях допомагає уникнути формування у учня комплексу страху перед виступами та гри "з пам'яті".

У кінці виступу концертмейстер спільно з солістом завершує виконання, надаючи виступу завершений та професійний характер. Його роль полягає в тому, щоб забезпечити виконавцеві впевненість і підтримку на сцені, роблячи музичні враження незабутніми для слухачів.

Робота концертмейстера в Дитячих музичних школах (ДМШ) вимагає постійного підвищення його професійного рівня. Важливим елементом удосконалення концертмейстерської діяльності є його співпраця з педагогом. Важливо, щоб викладач був не лише наставником для учня, але й партнером концертмейстера у творчому процесі. Спільне виконання та обговорення творів сприяє глибшому розумінню музичної сутності та технічних тонкощів. Регулярний обмін ідеями та враженнями сприяє побудові якісного виконавського досвіду [50].

Основною трудностю роботи концертмейстера є ризик втрати інтересу та формальне виконання, що пояснюється одноманітністю та нескладністю дитячого репертуару. Для подолання цієї проблеми важливо вживати певні стратегії. По-перше, концертмейстерам рекомендується обмежувати виступи на відкритих концертах із менш захопливою програмою, щоб уникнути втрати "почуття сцени". Також, в процесі виконання музичних творів, слід ставити перед собою творчі завдання, тим самим запобігаючи формалізації виконання. Важливим елементом є постійне вдосконалення концертмейстером майстерності читання нотного тексту з листа.

Ці ініціативи спрямовані на збереження та збільшення зацікавленості та емпатії концертмейстера в умовах, коли репертуар може бути обмеженим або стандартним. Однак важливо пам'ятати, що в поєднанні цих стратегій концертмейстер може досягти високого рівня професійної майстерності та подарувати своїм учням якісне та емоційно насичене музичне виконання.

Розвиток умінь читання музичного тексту з листа є ключовою складовою професійної діяльності майбутніх виконавців, педагогів та, особливо, майбутніх

концертмейстерів. Ця навичка відкриває широкі можливості для поглибленого ознайомлення з музичною літературою та сприяє загальному музичному розвитку. Важливим етапом в організації процесу читання музичного тексту з листа є цілеспрямований розвиток внутрішньо слухових уявлень у студентів в процесі фортепіанної підготовки. Це охоплює звуковисотні, ритмічні, динамічні та темброві аспекти музичної мови, сприяючи швидкості мисленнєвого "прочитання" нотного тексту "наперед". Досягнення максимальної невідривності уваги виконавця від нотного тексту визначається його умінням орієнтуватись на клавіатурі чи іншому інструменті "всліпу". Орієнтація на графічні контури нотних структур, сприйняття мелодійних малюнків та акордових стереотипів розвивають у студента вміння швидко адаптуватись до нового нотного матеріалу.

Автоматизація рухових та пальцевих формул фортепіанної фактури грає важливу роль у виконавському процесі, допомагаючи ефективно зосередитися на музичному змісті. Попереднє ознайомлення з новим нотним текстом дають можливість виконавцю глибше зануритися в музичний твір та досягнути його інтонаційні особливості. Методика навчання читання музичного тексту з листа націлена на глибокий і багатогранний розвиток виконавських умінь студента. Важливим аспектом цього процесу є розширення діапазону репертуару, що включає роботу над різноманітними жанрами та стилями, починаючи від класичної музики і завершуючи сучасними композиціями.

Окремий акцент робиться на роботі з різними формами музичного виразу, такими як етюди, сонати, концерти та імпровізації. Студентові надається можливість поглибленого вивчення та виконання творів різних епох, стилів та жанрів, що сприяє його універсальному музичному розвитку.

Важливим компонентом методики читання з листа є спеціальні технічні вправи, спрямовані на поліпшення координації рухів та точності виконання. Студент систематично працює над різними аспектами технічної майстерності, такими як артикуляція, легато, тремоло та інші елементи виконавської техніки.

Окрім технічних навичок, слід особливу увагу приділяти розвитку емоційного виконавства. Студент навчається передавати виразові нюанси, враховуючи динаміку, фразування та внутрішні емоції музичного твору. Постійне тренування зміни темпу та витримки швидкості читання з листа сприяє покращенню загального рівня виконавської майстерності студентів.

Поруч із технічними та емоційними аспектами, слід приділяти увагу вдосконаленню музичного слуху та внутрішнього слухового уявлення. В процесі фортепіанного навчання студенти намагаються аналізувати нотний текст та перетворювати його на звучання у своїй уяві.

Важливим етапом є індивідуальна робота над твором. Студент має змогу глибше дослідити структуру твору, виявити його унікальні риси та власний підхід до виконання. Цей етап надає можливість розвивати власну музичну ідентичність та формувати власний стиль виконання. Загалом, розвиток умінь читання з листа є важливим аспектом музичної освіти, спрямованим на формування компетентних та миттєво реагуючих виконавців.

Важливо пам'ятати, що співпраця концертмейстера та учня унікальна кожного разу, і концертмейстер повинен демонструвати зацікавленість та готовність враховувати особливості кожного виконавця, сприяючи якнайкращому виразу музичного задуму учня.

Таким чином, робота концертмейстера з солістом-інструменталістом вимагає не лише професійної компетентності, але і вміння тонко відчувати та реагувати на музичні потреби партнера. Це спільне виконання стає втіленням творчого симбіозу, що "переносить" слухачів у світ неповторної та захопливої музичної подорожі. Кожен акорд, нота та вираз соліста переплітається з вмілою грою концертмейстера, утворюючи гармонійний ландшафт, який залишає невимовне враження і занурює слухачів у світ вишуканої музичної естетики. Такий витончений взаємозв'язок виконавців дозволяє створювати магію

миттєвості, що залишається у пам'яті слухачів як неперевершений музичний досвід.

2.2.3. Особливості акомпанування в хоровому класі.

У світі хорової музики, акомпанування відіграє важливу роль у формуванні якісного звучання та виразності виконання. Акомпаніатор або концертмейстер у хоровому класі є своєрідним музичним партнером для хору, він сприяє розвитку вокальної культури і допомагає створити єдиний, згуртований звуковий образ.

Однією з ключових особливостей акомпанування в хоровому класі є здатність акомпаніатора чуттєво реагувати на виконання хору. Важливо вміло адаптувати супровід до потреб і характеру виконання хору, відтворення динаміки, темпу та виразності має відбуватися в єдиній гармонії з вокальним ансамблем.

Другим важливим аспектом є вміння акомпаніатора чітко виконувати ритмічні та гармонійні структури, співпрацюючи із вокалістами. Точне виконання ритму, правильний вибір гармоній із загальним акордом хору формують повністю збалансовану та гармонійну звукову картину.

Акомпанування в хоровому класі також вимагає від акомпаніатора широкого знання репертуару та глибокого розуміння різних музичних стилів. Здатність виконувати фортепіанний супровід у контексті різних жанрів та епох дозволяє акомпаніатору інтегрувати різноманітні музичні елементи у виконання хору, допомагає забезпечити адекватний супровід для широкого спектру музичних жанрів, які можуть бути представлені в репертуарі хору [1],

Не менш важливою є індивідуальна робота з вокалістами. Акомпаніатор сприяє розвитку вокальної техніки та артистичного виконання, надаючи конструктивні поради та вказівки. Взаємодія між акомпаніатором і хористами є ключовою для досягнення високого рівня виконавської майстерності.

З іншої сторони, акомпанування в хоровому класі передбачає уміння акомпаніатора працювати з вокалістами над динамікою виконання. Здатність впливати на гучність і інтонацію окремих груп або секцій у хорі дозволяє створювати динамічно виразні та переконливі інтерпретації музичних творів. Акомпаніатор повинен бути чутливим до динамічних потреб хору і вірно впроваджувати їх у музичний матеріал.

Однією з ключових рис успішного акомпанування в хоровому класі є спроможність акомпаніатора виявляти та використовувати власну творчість. Вміння додавати нові кольори, аранжувати музичні партії, створювати цікаві переходи між частинами композицій робить виконання більш насиченим та унікальним.

Також, акомпаніатор повинен володіти високим професійним рівнем гри на інструменті, адаптуючи свої навички до конкретних вимог творів та виконавських особливостей хору. Глибоке розуміння структури музичних творів, їхніх емоційних нюансів та стилів є невід'ємною частиною професійного підходу до акомпанування в хоровому класі.

Додатковим аспектом в роботі акомпаніатора в хоровому класі є вміння вирішувати технічні питання, пов'язані з акомпанементом для різних голосових партій. Зокрема, акомпаніатор повинен бути в змозі ефективно керувати педаллю, вибирати правильні темпи та динаміку, враховуючи особливості вокального виконання. Крім того, акомпаніатор має активно співпрацювати з диригентом та вокалістами для досягнення єдиної музичної концепції. Спільна робота над виразністю, фразуванням та гармонічною взаємодією дозволяє створювати високоякісне виконання[45].

Важливою є здатність концертмейстера ефективно працювати в умовах живого виступу, швидко реагуючи на зміни у виконавстві та адаптуючи свою гру в реальному часі. Це вимагає великої концентрації та вміння пристосовуватися до різних ситуацій.

Робота концертмейстера та акомпаніатора з вокалістами є надзвичайно важливою та відповідальною частиною музичної діяльності. Ця співпраця вимагає не лише високого рівня музичної майстерності, але й врахування особливостей вокального виконання та індивідуального стилю кожного вокаліста. Загалом, робота акомпаніатора в хоровому класі вимагає гнучкості, творчості та великого музичного чуття. Його внесок у формування високого рівня хорової виконавської майстерності стає ключовим елементом успішного функціонування музичного колективу.

Не можемо оминати увагою роботу концертмейстера, який супроводжує вокаліста. Він повинен бути чутливим до нюансів голосу та виразності виконання соліста, має вміти адаптувати свою гру під вокаліста, створюючи оптимальні умови для його виразності та комфорту на сцені. Крім того, концертмейстер відіграє важливу роль у підтримці правильного темпу та динаміки вокального виконання.

Акомпаніатор, який працює з вокалістом, повинен бути експертом у розумінні вокальної техніки та можливостей голосу. Йому довіряється завдання не лише супроводжувати, але і підтримувати вокаліста в різних музичних ситуаціях. Акомпаніатор повинен бути гнучким та швидко реагувати на зміни у виконанні, надаючи вокалісту необхідну підтримку.

Особливо важливою є спільна робота над інтерпретацією та виразністю музики. Взаємодія між вокалістом і концертмейстером або акомпаніатором допомагає створити глибокий музичний образ та емоційний зв'язок з аудиторією. Також, робота концертмейстера та акомпаніатора вимагає від них вміння адаптуватися в непередбачених ситуаціях, що можуть виникнути під час виконання музичного твору, і гнучко адаптувати свою гру під вимоги вокаліста. Це передбачає негайну реакцію на будь-які зміни у виконавському плані та підтримку вокаліста під час непередбачених обставин. Концертмейстер та акомпаніатор повинні мати високий рівень музичної чутливості і чуттєво

реагувати на динаміку виконання вокаліста. Це включає в себе здатність варіювати темп, гучність та фразування в реальному часі, дотримуючись стилю і виразності, які вимагає конкретний музичний твір чи виконавець.

У таких ситуаціях, як імпровізація або непередбачене переривання виконання, концертмейстер та акомпаніатор повинні бути готові швидко підлаштовувати свою гру та підтримувати артиста. Це може включати в себе вміння впевнено вести виконавця через труднощі та створювати музичне співзвуччя навіть у складних обставинах.

У процесі репетицій та виступів концертмейстер та акомпаніатор мають також враховувати особливості вокального репертуару та жанру, в якому виконується музика. Наприклад, в операх або вокальних циклах можуть зустрічатися складні форми та специфічні елементи, що вимагають додаткової уваги та вивчення. У випадку вокальних концертів чи рециталів, де важлива роль відводиться емоційній передачі тексту, концертмейстер чи акомпаніатор повинні бути вмілими інтерпретаторами. Вони співпрацюють не лише з музичною лінією, але й з вокальною декламацією, щоб створити повноцінне виконання, яке здатне вражати слухачів не лише музично, а й емоційно [45].

Крім того, концертмейстер та акомпаніатор виступають важливими порадиниками для вокаліста. Їхня здатність висловлювати конструктивні зауваження та спільна робота над динамікою, фразуванням та артикуляцією дозволяють досягати високого рівня виконання. Робота концертмейстера з вокалістами є важливим і відповідальним аспектом музичного виконання. Вона включає в себе ряд ключових етапів та особливостей, спрямованих на досягнення високого рівня виконавської майстерності і виразності: концертмейстер і вокаліст спільно працюють над глибоким розумінням тексту пісні та музичних виразових елементів. Це важливо для створення єдиної музичної інтерпретації; концертмейстер активно сприяє вдосконаленню вокальної техніки вокаліста,

звертаючи увагу на правильне дихання, артикуляцію та динаміку. Важливо досягти оптимального звучання голосу в різних діапазонах. Разом з вокалістом концертмейстер працює над виразністю виконання, враховуючи динаміку композиції та вираження емоцій через музику; концертмейстер повинен враховувати особливості акустики приміщення та допомагати вокалістові адаптуватися до різних умов, забезпечуючи належну чутливість звучання; фразування, легато, амплітуда, роблять величезну різницю у виконанні. Концертмейстер спільно з вокалістом удосконалює кожну деталь для досягнення виразності.

Надзвичайно важливо, щоб концертмейстер підтримував вокаліста на сцені, створюючи комфортну атмосферу та сприяючи впевненості в власних силах. Абсолютне володіння цими елементами є ключовою складовою роботи концертмейстера з вокалістами, спрямованою на досягнення високого рівня виконавської майстерності та виразності в музичному виконанні. Це включає в себе активне використання чуттєвого сприйняття музики, здатність адаптувати гру до потреб вокаліста та негайну реакцію на будь-які виконавські варіації чи імпровізації. Підкреслення динаміки, фразування та інші аспекти виконання повинні бути зорієнтовані на вираження почуттів та ідей вокаліста, щоб створити гармонійне та виразне виконання. Концертмейстер повинен бути готовим використовувати свою технічну вправність та високий рівень розуміння музичної мови для того, щоб ефективно співпрацювати з вокалістом.

Таким чином, співпраця концертмейстера та акомпаніатора з вокалістами є важливою складовою успішного виконання вокальної музики. Вона вимагає високої професійної майстерності, чутливості до індивідуальних особливостей виконавців та здатності до тісної співпраці в області музичного виразу та емоційного виконання. Безумовно, робота акомпаніатора в хоровому класі є складною та відповідальною, але водночас дуже захопливою та творчою сферою

музичної діяльності, що вимагає від виконавця комплексу унікальних навичок та високого рівня майстерності [1].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Вивчення питань, пов'язаних з особливостями виконавської інтерпретації в концертмейстерському класі та аналіз методичної моделі формування готовності до концертмейстерської діяльності дозволяє зробити кілька ключових висновків.

Співпраця концертмейстера з виконавцями в різних музичних класах, таких як хореографічний, інструментальний та хоровий, підкреслює важливість глибокого розуміння унікальності кожного жанру та інструменту. Концертмейстер повинен бути уважним слухачем та вмілим посередником між композитором та виконавцями, що є важливим аспектом його роботи; концертмейстер має виявляти високий рівень музичного розуміння та емпатії, щоб ефективно взаємодіяти з різними виконавцями; концертмейстер виступає в ролі посередника, сприяючи спільному музичному втіленню ідей виконавців, його завданням є не лише технічна підтримка соліста, але й уміння створювати єдність в музичному виконанні, де кожен учасник вносить свій внесок у створення загального музичного образу.

Особлива увага в другому розділі магістерської кваліфікаційної роботи приділяється ролі концертмейстера у формуванні єдності в музичному виконанні. Вміння адаптуватися до вимог різних виконавців та ефективно діяти в непередбачених ситуаціях є важливим елементом професійної діяльності концертмейстера.

Методична модель формування готовності до концертмейстерської діяльності ставить за мету не лише розвиток технічних навичок, але й вдосконалення виразності в музичному виконанні. Урахування особливостей акомпанування в різних класах дозволить розробити більш індивідуалізований та ефективний підхід до навчання концертмейстерів та акомпаніаторів в процесі фортепіанної підготовки.

ВИСНОВКИ

У сучасному суспільстві, яке переживає значні соціально-економічні зміни, роль системи освіти стає надзвичайно важливою. Україна, як і багато інших країн світу, стикається з викликами, пов'язаними з адаптацією освіти до нових умов. Однією з найважливіших галузей освіти є підготовка майбутніх педагогів, включаючи педагогів та концертмейстерів у галузі музичного мистецтва. Одним з основних завдань системи освіти на сучасному етапі є підготовка студентів навчальних закладів мистецького спрямування до викликів і вимог сучасного світу. Це означає, що майбутні фахівці повинні бути готові до запитів сьогодення, бути конкурентоспроможними на сучасному ринку праці.

На основі аналізу наукової літератури з питань дослідження, у першому розділі кваліфікаційної роботи розглянута професійна діяльність концертмейстера в контексті гуманістично-просвітницької спрямованості системи освіти. Нами з'ясовано, що професійна діяльність концертмейстера має значний вплив на освіту та культурний розвиток суспільства. Вона сприяє розширенню культурних горизонтів, підвищенню музичної грамотності та створенню сприятливого середовища для глибокого розуміння і цінування музики.

У науковій роботі визначений категоріальний апарат, який включає в себе терміни та поняття, необхідні для більш глибокого розуміння обраної теми та

сприяє уточненню та стандартизації термінології, використовуваної у контексті концертмейстерської та акомпаніаторської діяльності. Визначені ключові поняття та їхні взаємозв'язки створюють основу для подальших наукових досліджень у даній галузі, що допомагає стандартизувати термінологію, аби уникнути непорозумінь та сприяти однозначному розумінню понять серед наукової та професійної спільнот. Дефініції ключових термінів, таких як "концертмейстерська діяльність" та "аккомпаніаторська діяльність", надають чітке розуміння їхнього значення та функцій у музичному виконавстві, що забезпечує послідовність та точність у використанні термінології в обговоренні різних аспектів досліджуваної проблематики.

У другому розділі роботи розкрита сутність та зміст концертмейстерської діяльності, а також спорідненої дефініції – акомпаніаторської діяльності. Визначені тотожності та відмінності між цими двома видами музичної діяльності, що сприяє кращому розумінню їхньої ролі та внеску у виконавське мистецтво.

Концертмейстерська діяльність зазвичай асоціюється із роллю музичного керівника або диригента, який керує оркестром чи іншим музичним ансамблем. Проте, концертмейстер також відіграє важливу роль у підтримці виконавців та взаємодії з аудиторією. Серед його основних завдань – підготовка та виконання партій, вибір темпу та тембрових рішень, а також координація роботи музикантів. Натомість, акомпаніаторська діяльність, яка найчастіше пов'язана з фортепіано, полягає в наданні супроводу сольному виконавцеві чи ансамблю. Акомпаніатор допомагає створити відповідну атмосферу для виконання музичних творів та взаємодії з іншими виконавцями. Зазначені різниці та подібності допомагають розкрити унікальні аспекти обох видів діяльності, роблячи ці поняття більш доступними для аналізу та вивчення в контексті музичної сцени.

Вивчення питань, пов'язаних з особливостями виконавської інтерпретації в концертмейстерському класі та аналіз методичної моделі формування готовності до концертмейстерської діяльності дозволяє зробити кілька ключових висновків.

Співпраця концертмейстера з виконавцями в різних музичних класах, таких як хореографічний, інструментальний та хоровий, підкреслює важливість глибокого розуміння унікальності кожного жанру та інструменту. Концертмейстер повинен бути уважним слухачем та вмілим посередником між виконавцями, що є важливим аспектом його роботи, концертмейстер має виявляти високий рівень музичного розуміння та емпатії, щоб ефективно взаємодіяти з різними виконавцями; концертмейстер виступає в ролі посередника, сприяючи спільному музичному втіленню ідей виконавців, його завданням є не лише технічна підтримка соліста, але й уміння створювати єдність в музичному виконанні, де кожен учасник вносить свій внесок у створення загального музичного образу.

Особлива увага в другому розділі приділяється ролі концертмейстера у формуванні єдності в музичному виконанні. Вміння адаптуватися до вимог різних виконавців та ефективно діяти в непередбачених ситуаціях є важливим елементом професійної діяльності концертмейстера.

Методична модель формування готовності до концертмейстерської діяльності ставить за мету не лише розвиток технічних навичок, але й вдосконалення виразності в музичному виконанні. Урахування особливостей акомпанування в різних класах дозволить розробити більш індивідуалізований та ефективний підхід до навчання концертмейстерів та акомпаніаторів в процесі фортепіанної підготовки.

Зазначена тема дозволяє також розглядати перспективи подальших наукових досліджень, актуальні напрямки яких можуть включати вивчення

впливу технологій на концертмейстерську практику, розгляд психологічних аспектів співпраці між концертмейстером і виконавцем, а також глибоке дослідження викликів та можливостей у цьому напрямку, що сприятиме подальшому розвитку методик та ефективності концертмейстерської діяльності в різних музичних контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова О. А. Деякі особливості роботи концертмейстера в класі спеціального диригування на диригентсько-хоровому відділенні. Мистецтвознавство. Соціально-культурна діяльність: Матеріали наукової конференції викладачів і аспірантів. Харків, 2000. С. 71-72.
2. Алексеев А. З історії фортепіанної педагогіки. Хрестоматія. Київ: Музична Україна, 1974. 166 с.
3. Алексюк А. М. Методи навчання і методи учіння. Київ: Знання, 1980. 48 с.
4. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем ОПП. Одеса: Університет Ушинського, 2019. 206 с.
5. Брикїна Г. Особливості роботи піаніста-концертмейстера з віолончельним репертуаром. Фортепіано. 1999, № 2. С. 14-15.
6. Варій М. Й. Загальна психологія Навчальний посібник. Київ : «Центр учбової літератури», 2007. 968 с.
7. Виховання піаніста в ДМШ: збірник статей. Київ: Мистецтво, 1994. 217 с.
8. Вовк М. В. Основи української музично-інструментальної педагогіки: Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Видавництво “Плай” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 170
9. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с
10. Воротіна М. В. Про концертмейстерську майстерність піаніста: до проблеми отримання кваліфікації у ВУЗі // Проблеми музичного виховання та педагогіки: Збірник наукових праць / Наук. ред. Н.К. Терентьева. СПб., РГПУ 1999. Вип. 2. С. 66-70.

11. Герасимович Д. М. Методика навчання гри на фортепіано. Київ, 1962. 59 с.
12. Гузій Н. В. Основи педагогічного професіоналізму Київ: НПУ імені М. Драгоманова, 2004. – 155 с.
13. Гузій Н. Педагогічний професіоналізм: історико-методологічні та теоретичні аспекти: монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. 243 с.
14. Гура О. Педагогіка вищої школи: вступ до спеціальності : навчальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2005. 224 с. 5. Енциклопедія освіти / гол. ред. В. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 140 с.
15. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 Теорія та методика музичного навчання. Київ, 2011. 22 с.
16. Гусейнова Л. В. Педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. Психолого-педагогічні науки. Серія "Методика навчання і виховання", №1, 2020. С. 46-51.
17. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2010. 400 с.
18. Денисов Е. Діагностика умінь композиторської техніки: навч.- метод. посібник. Київ: Логос, 1998. 29 с.
19. Закон України про освіту. Відомості Верховної Ради, 2017, №38-39, ст.380. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
20. Зиско В. В. Важливі питання розвитку фортепіанної техніки. Простір і час сучасної науки. Луцьк, 2022.
21. Зязюн І. А. Наука і мистецтво педагогічної дії. Професійна освіта: педагогіка і психологія. Київ: ВІПОЛ, 2001. С. 357–381.
22. Кармин А. Культурологія. СПб: Лань, 2001.

23. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) в XIII-XVIII століттях. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 299 с.
24. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві XX сторіччя [Текст]. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
25. Кубанцева Є. І. Концертмейстерство - музично-творча діяльність // Музика в школі. 2001. № 2. С. 38-40.
26. Кубанцева Є. І. Методика роботи над фортепіанною партією піаніста-концертмейстера // Музика в школі. 2001. № 4. С. 52 - 55.
27. Кубанцева Є. І. Процес навчальної роботи концертмейстера з солістом і хором // Музика в школі. 2001. № 5. С. 72-75.
28. Лейзерович Г. Педалізація: методична розробка. Київ, 1987. 108 с.
29. Лисакова І. В. Педагогічні умови та етапи формування професіоналізму майбутніх музикантів-педагогів. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14 Теорія і методика мистецької освіти Київ: НПУ, 2004. С. 62-67.
30. Майстерність ансамбліста. Сб наук. праць. Львів: ЛОЛГК, 1986. С. 31 - 48.
31. Макаров В. Л. Методика навчання гри на фортепіано. Харків : ХГІИ, 1997. 120 с.
32. Михаськова М. А. Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики: автор. дис. канд. пед. наук: 13.00.02 Київ, 2007. 16 с.
33. Могилей. І. В. Формування емоційної культури майбутніх вчителів музики: автор. дис. канд. пед. наук: 13.00.04 Київ, 2000. 20 с.
34. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: Монографія. Львів: СПОЛОМ, 2005.
35. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера [Текст]: Навч. Посібник (видання друге, перер., доп.). Львів: СПОЛОМ, 2007, 216 с.

36. Назаренко І. М. Шляхи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя-музиканта // Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогіка. 2011. №6. С. 132-138.

37. Некрасов Ю. І. Комплексне навчання гри на фортепіано : навч.-метод. пос. для вищ. навч. муз. закладів. Одеса: Астропринт, 2000. 152 с

38. Ніколаєва Л. М. Шляхи вдосконалення підготовки піаністів-концертмейстерів у вищих музичних навчальних закладах [Текст] // актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі: Зб. Статей /Науковий вісник / Ред.- упор.: М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2004, Вип. 35. с. 237-244.

39. Ніколаї Г. Ю. Методологія та технологія науково-педагогічних досліджень. Суми, 1999. 106 с.

40. Новосядла І. Технічний розвиток піаніста: психофізіологічні проблеми. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія "педагогіка" №2, 2019.

41. Ониськів Г. Г. Формування взірців рухових дій як засіб стабілізації виконавських навичок музикантів-інструменталістів. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Київ: НПУ, 2009. Вип. 7 (12). С. 92-9

42. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами [Текст]: Метод. рекомендації / укл. Ніколаєва Л. М. Київ, 2002.

43. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін Київ: Освіта України, 2008. 272 с.

44. Рудницька О. П. Педагогіка загальна і мистецька: навчальний посібник Київ, 2004. –270 с.

45. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки : метод. посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 68 с.

46. Саїк Г. Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики: автор. дис. канд. пед наук 13.00.02. Київ: КНУКіМ, 2000. 16 с.
47. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): монографія. Київ: ДАКККіМ, 2007. 200 с.
48. Склярів О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Формування і розвиток виконавських навичок студентів: навч. посібник. Харків: ХДАК, 2002. 79 с.
49. Скрипченко О.В. Загальна психологія. Київ: Академія педагогічних наук, 1999. 461 с.
50. Смородський В. І. Педагогічна діагностика сформованості виконавських навичок гри на фортепіано //Науковий часопис Національного педагогічного ун-ту імені М. П. Драгоманова. - Серія № 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Київ.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 139-143.
51. Тарчинська Ю. Методичні підходи до формування техніки гри у шопенівському стилі піанізму; Навчальний посібник. Педагогічний дискурс. 2012. №11. С.305-308.
52. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. / Т. Д. Грінченко // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб.наук.праць. Випуск 44 / Редкол.: В. І. Шахов (голова) та ін. Вінниця, 2015.
53. Хатіпова І. В. Вправи як засіб оптимізації студентів ВНЗ. процесу розвитку фортепіанної техніки. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2021, № 1 (105). С. 434-444.

54. Цюлюпа Н. Л. Методичні засади формування фахової компетентності викладачів мистецьких дисциплін. Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України». – Рівне: Волинські обереги, 2008. Вип. 3. С. 120-123.

55. Цюлюпа Н. Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної педагогіки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теорія та методика музичного навчання”, Київ, 2009. 20 с.

56. Шукайло В. Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків: Факт, 2004. 159 с.

