

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

**ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО КЛАСУ ЗАКЛАДУ
ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Освітньо-професійної (наукової)

програми Музичне мистецтво

Ніколенко Олена Олегівна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,

доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент докторка педагогічних наук,

професорка Центральноукраїнського

державного університету

ім. В. Винниченка

Стратан-Артишкова Т.Б.

Івано-Франківськ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Теоретико-методичні засади діяльності концертмейстера	8
1.1. Складові концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	8
2.1. Функціональні особливості професійної діяльності концертмейстера.....	13
Розділ 2. Методичні засади творчої взаємодії концертмейстера з солістом та з хором з колективом	17
2.1. Особливості роботи над вокальним твором.....	17
2.2. Особливості роботи концертмейстера у хоровому класі.....	21
Розділ 3. Технологічні складові професійної майстерності концертмейстера	25
3.1. Значення навичок читання й акомпанування з листа у професійній роботі піаніста-концертмейстера.....	25
3.2. Транспонування як важлива складова фахової компетентності концертмейстера.....	31
ВИСНОВКИ	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43

ВСТУП

Музичне мистецтво – це потужний засіб художньо-естетичного виховання дітей та юнацтва, засіб впливу на становлення та розвиток цілісної, духовно багаті особистості дитини. Провідником у яскравий та багатий світ музичного мистецтва є вчитель, творча постать якого відіграє вирішальну роль у процесі морально-естетичного виховання дітей та підлітків. З огляду на вищезазначене, вагомого значення набуває питання професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, формування їх професійної компетентності, а також підвищення професійної майстерності, адже в умовах мінливої сучасності, важливою вимогою є здатність фахівців будь-якої галузі, в тому числі в галузі музичного мистецтва, бути гнучкими, мобільними та конкурентоспроможними.

Питання фахової діяльності концертмейстера, його професійної підготовки та підвищення професійної майстерності є завжди актуальним у музично-педагогічній науці. Особливий інтерес становлять специфічні особливості фахової діяльності концертмейстера, його підготовки до музично-педагогічної та виконавсько-творчої діяльності, а також розвиток виконавських умінь та навичок, оскільки формування та розвиток професійної майстерності концертмейстера є складним та довготривалим процесом. Цей процес триває протягом усієї виконавської та педагогічної діяльності концертмейстера (під час занять у класі концертмейстерської підготовки) та реалізується на заняттях усіх виконавських спеціальностей: хореографічної, інструментальної та вокально-хорової. Невипадково, досліджуючи специфіку оволодіння виконавськими професіями у мистецькому ВИШі, О. Соломонова [33] підкреслює перспективність «розвитку ідеї про важливість інтонаційно-виконавського чинника...» у процесі навчання студентів [33, с. 179].

Необхідною для концертмейстерської діяльності основою є володіння музичним інструментом – фортепіано, навичка читання нот з листа, вміння транспонувати, підбирати та гармонізувати музичний матеріал на слух, а також почуття ансамблю. Успішне опанування вищезазначених умінь та навичок вимагає багатокomпонентного комплексного підходу до інструментально-виконавської підготовки концертмейстера. Комплексний підхід охоплює наступні компоненти: теоретичний, практично-методичний, психологічний та компетентнісний [35].

Питанням загальної підготовки та виконавсько-творчої діяльності концертмейстера присвятили свої наукові праці такі дослідники як: К.М. Виноградов [3], М.В. Воротной [5], Л.М. Живов [12], Н.В. Інюточкіна [14], М.О. Крючков [21], В.О. Кононенко [20], О.І. Кубанцева [23], А.П. Люблінський [24], Дж. Мур [25], Є.С. Нікітська [26], В.І. Пустовіт [29], Чачава В. [35], Є.М. Шендерович [43] та інші.

Серед вітчизняних дослідників даної проблеми слід згадати: Т. Карпенка [16], [17], [18], Л. Повзун [28], Т. Грінченка [8], [9], С. Сергієнко [30], Л. Коваленко [19] та ін.

Не дивлячись на перелічені вище наукові праці, питання фахової діяльності концертмейстера з учнями вокально-хорового класу є недостатньо розкритим та викликає чималий інтерес у наукових колах. Саме це і обумовлює актуальність обраної нами теми дослідження **«Особливості фахової діяльності концертмейстера вокально-хорового класу закладу початкової музичної освіти»**.

Мета дослідження – розглянути основні етапи та складові підготовки майбутнього концертмейстера, теоретико-методичні засади його діяльності та творчої взаємодії з солістом та з хоровим колективом.

Відповідно до мети було визначено такі **завдання дослідження**:

1. розглянути складові концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва;

2. проаналізувати функціональні особливості роботи концертмейстера;

3. розглянути особливості роботи концертмейстера над вокальним твором;

4. ознайомитись з особливостями роботи концертмейстера у хоровому класі;

5. дослідити значення навичок читання й акомпанування з аркуша у професійній діяльності піаніста-концертмейстера;

6. Охарактеризувати навичку транспонування як важливу складову технологічного інструментарію концертмейстера;

Об'єкт дослідження – професійна майстерність концертмейстера класу вокально-хорових дисциплін;

Предмет дослідження – особливості творчої взаємодії концертмейстера з солістом та з хоровим колективом, як засоби розвитку його професійної майстерності;

Для вирішення поставлених завдань використовувались такі **методи**:

– *теоретичний та описово-аналітичний методи*, що використовувались при опрацюванні літератури за темою дослідження, при розгляді складових компонентів концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва;

– *методи аналізу і синтезу* – під час аналізу функціональних особливостей роботи концертмейстера з солістами та хоровими колективами.

– *порівняльний метод та метод дедукції*, що застосовувались під час характеристики навичок транспонування, читання й акомпанування з листа;

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в межах одного дослідження комплексно й системно розглядається специфіка фахової діяльності концертмейстера і детально характеризуються методичні засади творчої взаємодії концертмейстера з хоровим колективом, а також технологічні складові професійної діяльності піаніста-акомпаніатора. Подібний підхід є досить новим і складає цінність для сучасної дослідницької практики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Тема дослідження відповідає змісту ОПП «Магістр» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», є узгодженою з дослідницькою темою кафедри Музичного мистецтва ХДУ, науковими і навчальними даної кафедри.

Практичне значення дослідження полягає у тому, що матеріали даної роботи можуть бути використані для підготовки лекцій, рефератів, курсових робіт. Основні положення дослідження можуть бути використані для написання методичних розробок, рекомендацій, під час викладання фахових дисциплін.

Апробація результатів дослідження. За матеріалами дослідження було здійснено:

– виступи на двох міжнародних конференціях – *«Техніка читання з листа як важлива складова фахової компетентності піаніста-концертмейстера»* («Мистецтво без кордонів: творчі діалоги», 11 квітня 2023 р., м. Кропивницький);

– *«Ключові аспекти та специфіка творчої діяльності концертмейстера в класі вокалу»* (Захід-схід: культура і мистецтво на грані зміни поколінь, 30 вересня, 1 жовтня 2023 р., м. Одеса);

– опубліковано статтю *«Значення фортепіанно-виконавської підготовки в середовищі вищої мистецької освіти для подальшої*

концертмейстерської діяльності» у збірці «Магістерські студії» Вип. ХХІІІ, ХДУ.

Структура роботи – робота складається зі вступу, трьох розділів (по 2 підрозділи в кожному), висновків, списку використаних джерел (46 позиції) та містить 49 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

1.1. Складові концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва

Професійній діяльності концертмейстера притаманна багатозадачність, що пов'язано з можливістю виникнення в творчо-виконавському процесі множинних завдань, які потребують негайного вирішення. Зауважуючи це стає зрозуміло, чому у навчальних планах мистецько-педагогічних спеціальностей великого значення надається концертмейстерській підготовці.

У музичному словнику-довіднику Ю.Є. Юцевича знаходимо наступне визначення поняття «концертмейстер – це піаніст, який співпрацює з індивідуальними та ансамблевими виконавцями (співаками, інструменталістами, артистами балету та ін.) в процесі розучування і виконання партій та концертних творів» [44, с. 126].

В.А. Кононенко у своєму дослідженні розглядає концертмейстерство як «багатофункціональну, багатопрофільну художню діяльність, самостійну професію з позицій вищих функцій мистецтва, що визначають розвиток методологічної культури вчителя в цілому [20, с. 4].

Багатофункціональність та багатопрофільність творчої діяльності концертмейстера пояснюється тим, що в загальноосвітній школі та закладах мистецького спрямування (ДМШ, школі мистецтв, школі естетичного виховання, ЗВО тощо), концертмейстер співпрацює з учнями та студентами різних спеціальностей: хореографами, інструменталістами та вокалістами, а, отже, має володіти високим

рівнем професійних умінь та навичок, вміти пристосовуватись до поточних обставин та бути універсальним музикантом, щоб належним чином виконувати свої професійні обов'язки та забезпечувати належний перебіг творчого процесу.

Провідна мета інструментально-виконавської підготовки полягає у формуванні відповідних професійних компетентностей, у засвоєнні методичних та практичних аспектів інструментального виконавства та їх усвідомленні. Інструментально-виконавська підготовка націлена на формування теоретико-методичних та практично-виконавських компетентностей. До перших відноситься вміння аналізувати музичні твори, розрізняти стилі, жанри тощо, використовуючи набуті теоретичні знання у галузі музичного мистецтва. На думку О. Соломоної [33], за умови «оптимізації навчального процесу у сфері історико-теоретичних дисциплін» [33, с. 172], напрацювання таких аналітичних навичок посприє проникненню в художній задум твору і «допоможе студентам-виконавцям усвідомити специфіку виконання творів, оволодіти культурою виконання» будь-яких музичних артефактів [33, с. 174].

Отже, формування базових аналітично-теоретичних умінь і навичок є передумовою реалізації практично-виконавських компетентностей студентів. Останні полягають у здатності виконувати музичні твори різних ступенів складності на високому професійному рівні, у межах навчальної аудиторії та на концертній сцені.

Для досягнення вершини майстерності майбутній концертмейстер у процесі виконавської підготовки має оволодіти певним переліком професійних якостей:

1. першочерговою вимогою до майбутнього фахівця-концертмейстера є високий рівень володіння фортепіано, досконалі

виконавські навички, а також уміння відчувати ансамбль соліста та партії акомпанементу. Ансамблева майстерність відіграє важливу роль, оскільки полягає у формуванні та розвитку професійних знань та вмінь, направлених на спільне втілення єдності художнього задуму солістом та концертмейстером;

2. фахівець-концертмейстер має відчувати образну складову виконуваного твору та вміти майстерно відобразити її в інструментальному виконанні;

3. концертмейстер має досконало вміти читати з листа, орієнтуватись у багаторядковій партитурі та класифікувати нотний текст партитури на суттєве та другорядне;

4. важливим для концертмейстера є розуміння та володіння диригентськими жестами та сіткою, уміння живо та яскраво оформити музичний супровід, підкреслюючи вирішальні моменти партії соліста [35].

Ще однією важливою навичкою, якою має володіти концертмейстер та яку необхідно розвивати, на думку М.В. Жижині [13], є виконавська увага, яка поєднує у собі низку вимог до творчої особистості інструменталіста-виконавця та його професійних якостей. У своїй монографії «Психолого-педагогічні умови та фактори формування виконавської уваги музиканта», дослідниця виокремлює наступні вимоги:

- мобільність;
- швидкість та активність;
- концентрація;
- саморегуляція.

Мобільність полягає в здатності виконати музичний твір до його логічного завершення навіть у випадку, якщо соліст забув або

переплутав музичний текст, допомогти йому продовжити виконання твору, вчасно підхопити.

Швидкість та активність полягає в умінні концертмейстера вчасно, влучно та доцільно відреагувати на короткочасні відхилення солістом від зафіксованої у вокальному творі швидкості руху та на імпровізації під час виконання твору.

Концентрація дозволяє зосередитись на виконанні твору та у випадку скоєння помилки, продовжити виконувати твір без зупинок.

Саморегуляція полягає у контролі концертмейстера над своїм емоційним станом та мімікою, в умінні зосередити увагу на музично-виконавських завданнях, виразному виконанні акомпанементу, що сприяє зниженню нервового напруження соліста [14].

О. І. Кубанцева розглядає виконавську увагу як поєднання просторової, слухової та ансамблевої уваги. Просторова увага передбачає просторову орієнтацію рук та пальців та уміння орієнтуватись в межах клавіатури фортепіано без зорового контролю. Слухова увага являє собою звуковий баланс між звуковеденням інструменту та звуковеденням у соліста. Ансамблева увага полягає у контролі за втіленням художнього задуму [23].

Формуванню вищезазначених навичок та професійних вмінь сприяє ґрунтовна професійна підготовка, яка складається з наступних етапів:

- ознайомлення з теоретичними та методичними основами концертмейстерської майстерності та оволодіння ними, встановлення міжпредметних зв'язків;

- ознайомлення з елементами концертмейстерської роботи та їх освоєння, що полягає у вивченні партії супроводу, розборі композиційної структури твору, визначенні фактурних особливостей акомпанементу, умінні працювати з вокальними та інструментальними

творами, враховуючи специфічні риси акомпанементу, умінні аналізувати поетичний текст твору та співвідносити поетичний текст із інструментальним супроводом;

– робота над розвитком музичних та творчих здібностей (музичної пам'яті, мислення, уяви та сприйняття) та формування концертмейстерських умінь і навичок, що полягають в акомпануванні солісту, хору, ансамблю, вокально-інструментальному колективу тощо і концертмейстерській роботі з ними, читанні з листа та розвитку навичок транспонування музичних творів та розвитку відчуття ансамблю інструментальної партії із партією соліста, умінні підбирати акомпанемент на слух, співати, акомпануючи тощо;

– вивчення пісенних творів шкільного репертуару, а також зразків світової вокальної, хорової, інструментальної, симфонічної та оперної музики різних стилів та епох;

– практика концертмейстерської роботи, що включає у себе педагогічну та концертно-виконавську діяльність, а також виконання різних форм навчальної роботи концертмейстерського класу: читання з листа, транспонування, імпровізація, підбір мелодії на слух, робота над репертуаром та спільна музично-виконавська діяльність із солістом;

– естетичне виховання та формування філософсько-естетичного світогляду;

– формування навичок концертного виконавства: підготовка до концертних виступів (робочий процес) та участь у них в якості концертмейстера, виконання акомпанементу до вокальної та інструментальної музики, гра в ансамблі (концертне виконання) [34; 20].

– розвиток виконавської надійності, яка, на думку Н. Гунько [10, с. 225], є запорукою успішного оприлюднення будь-якої музично-виконавської творчості і концертмейстерської зокрема. Адже виконавська надійність ставиться у пряму залежність від емоційної

сфери особистості, завдяки якій регулюється її адаптаційна поведінка, від якої і залежить якісна художньо-образна інтерпретація музичного твору у звичайних (репетиційних) та емоціогенних (концертно-виконавських) умовах. Дослідниця вважає, що дана професійно важлива якості концертмейстера формується у чотири етапи. Перший етап передбачає вироблення у студента установок на домінування впевненості у спроможності досягнення безпомилкової інтерпретації відібраних творів, другий – на якісне засвоєння матеріалу та успішне подолання виконавсько-технічних труднощів, третій – на “упереджену” адаптацію до дії стрес-факторів майбутньої форми звітності, четвертий – на закріплення сформованої виконавської надійності в умовах прилюдного виступу [10, с. 225].

1.2. Функціональні особливості професійної діяльності концертмейстера

Як вже було зазначено вище, концертмейстерство – це універсальний та багатофункціональний вид художньої діяльності, який потребує від фахівця-концертмейстера певних професійних умінь, виконавських навичок та відповідної вищої освіти.

Окрім низки фахових компетенцій, для успішного виконання своїх професійних завдань концертмейстер має любити свою роботу, увесь час удосконалювати свою виконавську майстерність, мати розвинене відчуття партнерства, знати нюанси манери вокального виконавства соліста та особливості його голосу, мати диригентське передчуття, володіти навичками читання різної музичної фактури, виокремлювати та вміти читати різні технічні комплекси: гами, арпеджіо тощо, увесь час підвищувати свій культурний рівень та розвивати свої музичні смаки та

вподобання, вдосконалювати свій виконавський стиль, розширяти та поповнювати свій «багаж» музичного матеріалу.

Окрім виконавської роботи, діяльність концертмейстера поєднує у собі низку інших функцій. Питанням дослідження функцій концертмейстера займалися такі дослідники: В.Л. Бабюк, М.М. Горошко, Є.М. Шендерович, М. Смірнов та інші.

В.Л. Бабюк виокремлює творчо-виконавську, педагогічну функції та функцію самопізнання [1].

М.М. Горошко зазначає режисерську функцію концертмейстерського мистецтва [6].

Є.М. Шендерович розрізняє виконавчу та педагогічну функції концертмейстера [42], [43].

М. Смірнов поруч із виконавською та педагогічною функцією розглядає пізнавальну функцію концертмейстерського мистецтва [31], [32].

На основі аналізу наукових робіт вищезазначених дослідників виділимо та розглянемо наступні функції професійної діяльності концертмейстера: *педагогічну, психологічну, художньо-творчу, пізнавальну.*

Педагогічна функція виконується під час занять вокалом з учнями та студентами та реалізується в таких видах діяльності як: виконання вокальних вправ та вокалізів, розбір та розучування нового репертуару та вокальних творів різних жанрів та стилів. Задля реалізації педагогічної функції концертмейстер повинен володіти низкою знань щодо причин виникнення та шляхів подолання можливих труднощів під час виконання студентом вокальних вправ та творів. У випадку виникнення вокальних труднощів, концертмейстер має вміти належним чином організувати процес роботи вокаліста над проблемними місцями нотного тексту, опрацювати інтонаційні особливості вокального твору,

дихання та динаміку, визначити фразування та темп. Реалізація педагогічної функції вимагає від концертмейстера, поряд із суто виконавськими професійними навичками, знань у галузі суміжних музичних теоретичних дисциплін: сольфеджіо, гармонії, педагогіки тощо.

Психологічна функція реалізується шляхом застосування концертмейстером своєї обізнаності у галузі педагогічної та музичної психології. Концертмейстер, який є помічником викладача з певної музичної дисципліни, і фактично другим педагогом при роботі з учнем/учнями, має бути тактовним, застосовувати емпатійні якості, вміти створювати дружню атмосферу на занятті, яка б сприяла вдалому перебігу навчального процесу. Концертмейстер має бути вправним психологом, добре знати вікові особливості психології учнів, з якими він працює, допомогати їм в ході навчання. Оскільки музичне навчання – це творчий процес в основі якого лежить спільна музична діяльність, концертмейстер повинен вміти разом з вчителем вокалу та хору створювати багатофункціональний установочний комплекс (вербальні, ціннісні, емоційні, емпатійні установки, установку на успіх, та ін.) що, як вважає науковець Аліна Чехуніна [36], [37], [38], [39] допомагають формувати образну сферу мислення учнів, налаштовують їх на вивчення та, в результаті, – на успішне виконання твору в концертному виступі. Оскільки під час роботи концертмейстера з вокалістом саме концертмейстер створює необхідну психологічну атмосферу у творчому тандемі, то саме від майстерності, настрою, впевненості концертмейстера залежить психоемоційний стан вокаліста чи співочого колективу під час виступу.

Художньо-творча функція реалізується у процесі створення та функціонування ансамблю концертмейстера та соліста. Н.Н. Горошко називає цю функцію режисерською. Ця функція полягає, як зазначає

дослідник, в умінні «передати у концентрованій формі динаміку подій, що відображаються у тексті...» [6, с. 26]. Разом із солістом концертмейстер створює художній образ твору та передає його музичний зміст. Особливої кульмінації художньо-творча функція концертмейстера набуває у сольній партії фортепіано на початку чи наприкінці твору та під час програвання. Під час виконання сольної партії фортепіано концертмейстер налаштовує вокаліста та слухача виконуваного твору на відповідний настрій. В той же час концертмейстер має вміти відчувати настрій вокаліста та у відповідності до нього виконувати партію фортепіано. Художнє концертмейстерське чуття відіграє вагомую роль у співпраці концертмейстера та вокаліста та дозволяє створити довершений ансамбль.

Пізнавальна функція пов'язана із самовдосконаленням та саморозвитком концертмейстера як фахівця у галузі музичного виконавського мистецтва. За М. Смірновим, реалізація цієї функції полягає у «всебічному розвитку музично-виконавських навичок концертмейстера, а також у доскональному дослідженні та знайомстві із різними співацькими голосами, особливостями гри на різних інструментах, оперною партитурою» [31, с. 3].

На нашу думку, дві останні складові професійної діяльності концертмейстера багато в чому обумовлені такою вольовою функцією особистості, як самоконтроль музиканта-виконавця. Як зазначає у своїй публікації «Самоконтроль виконавця при самостійному опрацюванні музичних творів» А. Чехуніна [36], самоконтроль забезпечує «послідовність виконавського процесу, його успішний результат, аналіз технічних прийомів, роботу над власними помилками у грі, створення художнього образу та інші складові музичного виконання...», та «...координацію виконавських рухів,... дії уваги – зовнішньої і внутрішньої, відображення в звуці емоцій виконавця...» [36, с. 123]. Тож,

враховуючи вищесказане відзначимо, що це професія цікава та складна, оскільки поєднує у собі багато ролей, вимагає досконалої виконавської майстерності, володіння специфічними професійними навичками, високого рівня художньо-естетичної культури та обізнаності у сфері музичного мистецтва та педагогічної науки.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З СОЛІСТОМ ТА З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

2.1. Особливості роботи над вокальним твором

Одним із видів роботи концертмейстера є робота над акомпанементом до вокального твору, тобто робота з вокалістом у межах вокального класу. Під час роботи у вокальному класі концертмейстер допомагає вокалісту ознайомитись та опрацювати пісенний репертуар, підготуватись до виступу, опрацювати певні технічні виконавські нюанси. Проте концертмейстер має пам'ятати, що не дивлячись на педагогічне спрямування його роботи у вокальному класі, він залишається лише посередником між педагогом-вокалістом та співаком.

Під час роботи з вокалістами, концертмейстер тренує свої уміння фіксації параметрів вокальної партії: подачу звуку, звуковисотність, артикуляційні та ритмічні особливості тощо. Концертмейстер, так само як і вокаліст, повинен розвивати свою слухову уяву та тренувати слухову увагу, оскільки саме від єдності та ступеня розвиненості цих двох навичок залежить ефективність музично-виконавської діяльності. Слухова увага має бути направлена на контроль за якістю звуковидобування як в інструментальній партії, так і за звуковеденням у партії соліста.

Під час роботи над вокальним твором концертмейстер, окрім підготовки вокаліста до виступу, детально та прискіпливо опрацьовує кожний момент фортепіанної партії, оскільки саме в процесі її виконання демонструється рівень музично-виконавської технічної

майстерності концертмейстера. Як вважає науковець Чехуніна А. [37], основу технічного боку виконавської діяльності музиканта будь-якої спеціалізації складає довготривала установка, що формується поступово, протягом довгого часу. Вона представляє собою комплекс короткочасних установок, до яких відноситься розвинена виконавська моторика, відпрацьована до рівня автоматизму, яка вмикається під час виконання різних видів виконавської техніки.

Важливим моментом роботи концертмейстера над вокальним твором є занурення у його драматургію, аналіз характеру твору та добір засобів музичного вираження для його передачі та відтворення. Таке глибоке занурення у специфіку виконуваного твору передбачає «вивчення жанрово-стильової своєрідності автора», яка «розглядається в системі об'єктивної картини його життєтворчості, з урахуванням усіх векторів індивідуально-психологічної та творчої індивідуальності» композитора [33, с. 174]. Адже відомо, що часто саме життєвий контекст формує унікальний образно-інтонаційний світ певного твору (згадаймо з цього приводу різноманітні опуси українських композиторів «на спомин» Революції гідності (наприклад, хоровий концерт «Майдан-2014» В. Сильвестрова), хораторія «Віють вітри» Г. Гаврилець, або створені раніше «Ленінградськусимфонію» Д. Шостаковича, кантату «Здравиця» С. Прокофєва, та ін.).

О. Кубанцева виокремлює наступні етапи концертмейстерської роботи над вокальними творами:

1. «попереднє зорове прочитування нотного тексту; формування музично-слухових уявлень;
2. початковий аналіз твору, програвання цілого – з обов'язковим суміщенням вокальної і фортепіанної партій;
3. ознайомлення з даними про творчий шлях композитора, його стиль, жанри творчості, виявлення стилістичних особливостей твору;

4. вивчення своєї партії та партії соліста, аналіз вокальних складнощів, відпрацювання на фортепіано епізодів з різними елементами труднощів;

5. осягнення художнього образу твору, складання виконавсько-інтерпретаційного плану;

6. правильне визначення темпу, віднайдення виразних засобів, створення уявлення про динамічні нюанси та загальний динамічний план;

7. репетиційний процес в ансамблі з солістом, пропрацювання та відшліфовування деталей.

8. втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні» [23, с. 53].

Робота над вокальним акомпанементом має певні специфічні особливості. Розглянемо поняття «акомпанемент» та «вокальний акомпанемент». *Акомпанемент* «(франц. accompagnement) – це музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору» [44, с. 8]. *Вокальний акомпанемент* – «це вид ансамблевого виконавства, де загальний план (виконавський), деталі інтерпретації є плодом творчості не одного, а двох або декількох виконавців та реалізуються їх загальними зусиллями» [34, с. 51].

Важливим моментом у процесі роботи над вокальним твором є рівноправ'я та злагоджена робота учасників – концертмейстера та вокаліста. Інструментальний супровід та вокальна партія формують єдиний музичний організм, у якому доповнюють один одного. Особливої уваги слід приділяти формуванню ансамблю з солістом.

Перед початком роботи з солістом концертмейстер повинен ознайомитись з твором до опрацювання, з його художнім змістом, підібрати засоби музичної виразності, які було б доцільно використовувати під час виконання акомпанементу. Першим етапом

роботи з солістом є ознайомлення із назвою твору, його автором та демонстрація твору до опрацювання. Доцільно акомпануючи проінтонувати вокальну партію голосом або зіграти її на фортепіано з акомпанементом. На цьому етапі роботи доцільно звернути увагу вокаліста на характер твору, його драматургію. Наступним етапом є визначення темпу, тональності твору та наявності ладотональних змін. Далі необхідно звернути увагу на розмір та ритмічність, опрацювати динамічні та агогічні моменти. Наступний етап роботи над твором полягає в аналізі ролі прелюдії, постлюдії та інтерлюдії (вступ, заключення та соло фортепіано) у творі, їх значення та функції у формуванні загального характеру та настрою вокального твору, а також у розвитку драматургії. Далі слідує розбір вокальної партії твору, що охоплює наступні види діяльності: прочитання тексту вокальної партії, інтонування тексту вокальної партії з мелодією, розстановка дихання; проспівування твору із акомпанементом, звертаючи увагу на емоційні характеристики та образні деталі. Концертмейстер повинен відчувати кожне слово вокальної партії, кожну емоцію та зміну настрою, проте він також має слідкувати за своєю грою щоб не порушити гармонічність ансамблю. Тут доцільно процитувати М. Смірнова: «Піаніст зобов'язаний не просто знати окрім своєї і сольну партію: добре акомпанувати він може лише тоді, коли його увага спрямована на соліста, коли він повторює «про себе» разом з ним кожен звук, кожне слово і ще краще – передчуває, заздалегідь передбачає те, що буде робити партнер. Відчувати себе виконавцем сольної партії – необхідна умова в процесі роботи над твором зі співаком чи інструменталістом» [32, с. 218]. Під час роботи над партією акомпанементу вокального твору концертмейстеру необхідно детально розібрати басові звуки, контрапункт, кульмінаційні моменти твору тощо. Останнім етапом роботи над вокальним твором є репетиційна робота з вокалістом, під час

якої відбувається узгодження трактування твору та певних виконавських моментів між вокалістом та концертмейстером. Цей етап роботи є дуже важливим, оскільки сприяє гармонічному звучанню ансамблю. Після репетиційної роботи слідує концертне виконання вокального твору.

Перераховані вище особливості та етапи роботи концертмейстера з вокалістом над музичним твором, на думку науковців Гунько Н.О., Чехуніної А. О. [10] лежать в проблемному полі виконавської інтерпретації. Вона є невід'ємною складовою професійної компетентності концертмейстера, яка в опорі на ґрунтовні знання в галузі музичної педагогіки, музичної психології та музично-теоретичних дисциплін повинна бути спрямованою на «...оригінальне розкриття змісту твору через глибоке проникнення в образний світ композитора...», донесення змісту твору до учня, «...адже компетентний педагог повинен грамотно прочитати, глибоко зрозуміти, відчутти та яскраво виконати музичний твір, який призначений для опанування учнем» [11, с 192-193].

2.2. Особливості роботи концертмейстера у хоровому класі

Робота концертмейстера у хоровому класі вимагає високого рівня педагогічної та виконавської майстерності, оскільки передбачає виконання широкого спектру завдань та має свої специфічні особливості. Перш за все варто зазначити, що концертмейстер хорового класу взаємодіє як із солістами та їх групами, так і з усім колективом. Це вимагає досконалого знання усіх хорових партій та вміння уявити загальне звучання всіх голосів. Цей аспект вимагає від концертмейстера постійного розвитку та вдосконалення внутрішніх слухових уявлень.

Успіх діяльності хору залежить від злагодженої роботи концертмейстера та диригента-хормейстера, а отже, концертмейстер повинен розуміти диригентські сітки, жести та наміри диригента (перш

за все, відпрацьовувати навички гри за рукою диригента), основні прийоми та техніки диригування, знати поняття «ауфтакт», «точка», «зняття звуку» та володіти основними навичками диригування. Робота концертмейстера у хоровому класі також вимагає добре розвиненої уваги: під час читання нотного тексту з листа концертмейстер має уважно слідкувати за руками та жестами диригента, прислуховуватись до вказівок та виконувати їх щодо темпу, динаміки та інших характеристик виконання музичного твору. Концертмейстер має володіти навичками спрощення фактури акомпанементу.

Під час роботи концертмейстера із хором, обов'язковою умовою є наявність зв'язку між диригентським, піаністичним і вокально-хоровим апаратом, що вимагає вірно поставленого голосу у концертмейстера і диригента.

Важливою навичкою для роботи концертмейстера з хором є вміння грати усі партії твору при розучуванні якоїсь однієї. У випадку виникнення труднощів у вокальному виконанні твору, концертмейстер повинен знайти першопричину їх виникнення, володіти відповідними знаннями щодо шляхів їх усунення та допомагати долати ці труднощі. Окрім володіння виконавськими навичками, концертмейстер має володіти педагогічним хистом, бути вимогливим у роботі над помилками з учасниками хору, уміти формулювати цілі не звертаючись до негативних форм оцінки виконавських навичок соліста.

Під час опрацювання хорових партій, концертмейстер повинен звертати увагу на їх диригентське прочитання та уміти виконати твір так, як його відчуває диригент-хормейстер. Зважаючи на це, концертмейстер має вміти встановити психологічний зв'язок із диригентом, підстроїтись під нього та узгодити художнє бачення виконуваного твору. Концертмейстер має бути тонким та чуйним психологом, що вміє відчутити та прочитати у жести диригента зміни у

динаміці твору або агогічні нюанси та, спираючись на нього, втілити їх у музичному виконанні твору. Такий тандем концертмейстера та диригента-хормейстера, їх художня комунікація «Я –Ти» досягається шляхом включення таких психологічних механізмів та здібностей, як емпатія та ідентифікація та «через інтонаційно-пластичне, семантичне наслідування, тобто копіювання, повторення, вбирання в почуття Я-концертмейстера почуття Я-диригента» [29, с. 54-67].

Під час виконання хорової партії концертмейстер має вміти наслідуючи голос та спів конкретної партії властивим їй тембром, відобразити його на фортепіано, що залежить від виконавської майстерності концертмейстера та його художньої уяви.

Ще однією вимогою до концертмейстера хорового класу є уміння грати хорові акорди 4-х голосного гармонічного складу з дотриманням рівної сили звучання усіх 4х голосів. Концертмейстер повинен пам'ятати, що основою хорового акорду є басова партія, а отже саме її необхідно виділяти під час виконання.

Працюючи в хоровому класі, концертмейстер увесь час опрацьовує нові твори. Окрім навичок читання з листа, концертмейстер хорового класу повинен вміти адаптувати нотний текст, що пов'язано із особливостями партитур хорових творів, фактура яких нерідко перенасичена зміною регістрів, перебільшенням діапазону акордів та кількістю звуків у них [35].

Під час творчої взаємодії з учасникам хору – солістами, групами партій та хоровими ансамблями, концертмейстер працює з різними видами нотного тексту – текстами перекладень творів для хору з оркестром (клавірами), текстами для хору а capella, текстами для хору та фортепіано.

Концертмейстер, який працює із хоровим колективом, являється частиною цього колективу – інструментальною складовою загального

ансамблю та виконує функції ансамбліста та акомпаніатора-капельмейстера. Такі дослідники як І.Г.Стотика, Е.А.Власенко та інші [35] виділяють наступні види ансамблевої взаємодії концертмейстера з хором колективом:

1. Ансамбль, у якому концертмейстер виконує функцію піаніста-ансамбліста під час виконання нотного тексту для хору з фортепіано.

2. Нотний текст для хору а capella, що не містить нотної партії та не передбачає участь концертмейстера під час концертного виконання твору, проте передбачає участь концертмейстера у процесі розучування такого твору. Під час такої творчої взаємодії концертмейстер виконує функцію акомпаніатора-капельмейстера.

3. Ансамбль, у якому концертмейстер виконує функцію піаніста-ансамбліста, а фортепіано покликане імітувати групи оркестру з притаманними їм тембровими відтінками під час виконання нотного тексту для хору і оркестру в перекладенні клавіру.

4. Ще один вид ансамблевої взаємодії концертмейстера полягає у його творчій взаємодії із диригентом. Для вдалого втілення такого ансамблю необхідною умовою є повне розуміння та психологічний взаємозв'язок концертмейстера з диригентом-хормейстером. Досягнення концертмейстером хору виконавського задуму диригента (повного ансамблю) можливе лише за умови розуміння та сприйняття концертмейстером диригентської мови (жестів).

Окрім вищезазначеного, вдала робота концертмейстера у хорovому класі вимагає «добре розвиненого гармонійного слуху і комплексного музичного мислення, вміння грати багаторядкові партитури. Тому вже при першому побіжному, але уважному погляді на партитуру він повинен бачити весь об'єм фактури, миттєво сприймати і

оцінювати логіку гармонійного, тембрового і ритмічного змісту твору, передбачати рух музичного матеріалу.» [35, с. 103].

РОЗДІЛ 3

ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

3.1. Значення навичок читання й акомпанування з листа у професійній роботі піаніста-концертмейстера

Одним з найбільш важливих технологічних аспектів професійної діяльності концертмейстера являється здатність ефективно й чітко читати нотний текст з аркуша. У загальному розуміння «читання з листа» можна тлумачити як виконання невідомого для музиканта твору без попередньої підготовки й вивчення, з урахуванням оригінального темпу, фактури, та манери, що відповідає змісту конкретного твору а також реалізацією технологічного процесу на рівні «бачу-чую-граю».

Практична реалізація даної компетенції досить широка, враховуючи контекст фахової діяльності піаніста-концертмейстера. У навчальній практиці закладів початкової музичної освіти досить часто трапляються ситуації, коли у акомпаніатора відсутня можливість попереднього ознайомлення з масивом музичних творів. Крім того, значна кількість репертуару, що перебуває в користуванні для роботи з учнями, не створює умов для попереднього вивчення текстів. Позаяк, останні доводиться грати згідно нот. У свою чергу, концертмейстеру необхідно досить швидко орієнтуватись в нотному тексті, чуйно і уважно ставитись до фразування соліста, вміти безпомилково простежувати характер й настрої музичного твору [9], [10].

Отже, професійний рівень володіння навичками читання з аркуша та акомпанування – це важливий досвід, напрацьований у процесі ретельного вивчення різнохарактерних творів.

До прикладу, під час роботи в музичній школі, будь якому концертмейстеру доводиться багато грати за нотами і часто без попередньої підготовки, що зумовлює використання такого дієвого засобу, як ескізне вивчення твору. Прочитати твір з аркуша - означає швидко осягнути й ескізно передати емоційно-образний зміст твору, приблизно відтворюючи нотний запис, але не втрачаючи суть композиції.

Ескізне програвання, як важлива складова вміння читання нот з аркуша, не дозволяє виконати твір на рівні концертного виступу. Подібне програвання у відповідному темпі й характері відбувається вже після попереднього ознайомлення з твором. Такий прийом призводить до значного розширення фортепіанного репертуару та підвищення виконавської майстерності.

Важливо, що увага піаніста-концертмейстера під час виконання музичного твору повсякчас має зосереджуватись на наступних тактах, тобто необхідно "мислити на випередження", аби реальне звучання йшло ніби вслід за внутрішнім слуховим й зоровим сприйняттям нотного тексту. При цьому доцільним є відтворення зазначених у тексті пауз й повторів за для спрощення підготовки виконання наступних тактів. Специфіка роботи над підтримкою форми або ж подальшого розвитку навички читання з аркуша полягає в доборі такого музичного матеріалу, на прикладі якого можна простежити наступні аспекти:

- Особливості контролю вокальної строки;
- Специфіка подолання фактурних перешкод;
- Особливості напрацювання різноманітної градації звучності в акомпанементі виконуваного твору [16, с. 119];

Загалом, виконання щойно прочитаного тексту реалізується ніби по пам'яті, оскільки увага весь час має бути зосереджена на наступних

тактах. Саме тому досвідчений концертмейстер перегортає сторінку музичного твору за один чи два такти до того, як вона дограна до кінця. У процесі читання нот з аркуша виконавець повинен настільки вільно орієнтуватися в клавіатурі фортепіано, щоб не виникала потреба часто відволікатись, а усю зорову увагу мобілізувати для безперервного осягнення нотного тексту, що читається. Особливо має враховуватися при цьому значення точного охоплення басової лінії, оскільки неправильно зіганий бас, видозмінюючи основу звучання і руйнуючи тональне тяжіння, може призвести до дезорієнтації соліста або ж хору.

Вирішальною умовою успіху читання й акомпанування з аркушу являється здатність розчленовувати музичну фактуру, залишаючи лише базис й основу партії, швидко і чітко уявляти собі головні зміни в п'єсі - характеру, темпу, тональності, динаміки, фактури тощо.

Прочитання нотного тексту має бути одночасно і осягненням музичного змісту, укладеного в ньому. Для подібного читання піаніст-концертмейстер застосовує музично-сміслову членування, починаючи від найпростіших інтонаційних осередків (наспівів й мотивів), і закінчуючи музичними фразами, періодами тощо [18, с. 94].

Музикант-концертмейстер швидко групує ноти в залежності від їхньої смислової приналежності (мелодійною, гармонійною) і в такому зв'язку їх сприймає. Подібний вид сприйняття одразу ж активізує музичне мислення та музичну пам'ять і дає цим імпульс творчій уяві музиканта. Введення в дію цих здібностей у процесі сприйняття нотного тексту є потужним чинником утворення слухових уявлень, тобто найпершої умови перетворення нотних знаків на музику [20].

За умови комплексного підходу до прочитання нового музичного тексту головним завданням є правильне розчленування тексту на комплексів звуків, які у загальній сукупності створюють осмислене поєднання. Одночасне осягнення таких поєднаних звуків викликає

слухове уявлення, що закріплюється в музичній пам'яті виконавця-акомпаніатора. Подібне накопичення в пам'яті слухових уявлень у своїй перспективі прискорює процес читання з аркуша. Таким чином, однією з найпоширеніших форм типових зв'язків є зв'язок гармонійних комплексів один з одним та загальне поєднання звуків у гармонійному плані [29, с. 17].

На етапах тренування читання акомпанементу з аркуша ефективним є прийом стиснення гармонійної фактури в акордову послідовність, за для наочного уявлення логіки й динаміки її розвитку. У подібному випадку подібна послідовність програтється концертмейстером з точним дотриманням тривалості кожного акорду, без повторень одного й того самого елемента гармонії на метричних частинах. До того ж, інколи творюється цікавий ритм, утворений зміною гармоній.

Після серйозної підготовки й засвоєння відповідних компетенцій, подібні уявлення виникають суто «в умі», без попереднього програвання і є однією з найважливіших умов швидкого орієнтування в тексті нового музичного твору. Для читання нотного тексту, викладеного на трьох і більше нотних станах, (у вокальних та інструментальних творах із залученням вокалістів або ж хору) однією з найбільш необхідних й нагальних вимог являється швидке визначення гармонійної основи [43].

Для гарного орієнтування в нотному тексті акомпаніатор виробляє комплексне сприйняття і щодо мелодійних зв'язків. Мелодичний рух краще й швидше піддається до сприйняття за умови, якщо окремі ноти виконавець групує відповідно до їхнього музичного й смислово походження. Утворені при цьому слухові уявлення легко асоціюються із знанням клавіатури та м'язово-тактильними відчуттями. При повторному відтворенні подібної інтонації (низхідний, висхідний,

оспівування, арпеджирований рух та ін.) концертмейстер і легко її визначає та майже не потребує повторного аналізу [42, с. 76].

Одночасне охоплення мелодійних утворень, починаючи від найпростіших інтонаційних осередків й закінчуючи розгорнутими мелодіями, являється особливо важливою навичкою під час прочитання поліфонізованого тексту, що зустрічається в акомпанементах досить часто.

Так, під час читання акомпанементу з аркуша, крім уміння розділити фактурні елементи твору на окремі складники (мелодійні та гармонійні комплекси), вкрай важливо відчутти особливості, характерні численним композиторським стилям й жанрам.

У «арсеналі» піаніста-концертмейстера навичка читання з аркуша акомпанементу являється більш складним процесом, ніж читання більш формального викладу дворучного формату. Концертмейстер, який читає з аркуша частину трирядкової або ж багаторядкової партитури, повинен на слуховому й зоровому рівнях стежити за хором або іншими виконавцями, аби координувати з ними своє виконання [30]. З цих причин, для успішного акомпанування з літа, сучасному концертмейстеру необхідно, в першу чергу, оволодіти навичками цілісного зорового і слухового охоплення всієї трирядкової партитури, включно зі текстом. Виходячи з багаторічного досвіду роботи в концертмейстерських класах, можемо зацентувати увагу на тому, що оволодіння навичкою акомпанементу з аркуша відбувається протягом кількох етапів на шляху розуміння трирядкової партитури, зокрема:

- 1) Програвання виключно сольної й басової партії, під час якого концертмейстер виховує навичку уважно простежувати партію соліста або ж хору, привчає його відходити від усталеної норми охоплення виключно фортепіанну партитуру дворядкового типу;

2) Виконання усієї партії трирядкового формату, однак замість буквального програвання застосовувалась оптимізація розташування акордових аплікатур до зручного положення обох рук, лише іноді змінюючи визначену послідовність звуків, уникаючи подвоєнь;

3) Концертмейстер читає текст, після чого виконує виключно вокальний рядок, додатково проспівуючи вокальну партію або ж ритмічно промовляє. Важливим аспектом, необхідним до запам'ятовування, являється розташування цезур (для своєчасноговчасного взяття дихання), де чітко позначаються уповільнення, прискорення, або ж кульмінація твору.

4) Акомпаніатор зосереджується виключно на партії твору. Остаточо освоївши супровід, починає виконувати партію вокалу (яку співає хор або ж соліст, підіграє інший виконавець, підспіває сам концертмейстер чи програє магнітофон) [21, с. 48].

Не секрет, що акомпанування твору «з листа» являється однією з найбільш складних форм читання загалом. Окрім максимально напруженої форми функціонування зорового апарату, під час читання активну участь приймає слух, чия ключова роль полягає у контролі логіки певного музичного твору й утворює загальне уявлення про найбільш близьке продовження музичного матеріалу.

Певний звуковий образ який з'являється на рівні свідомості виконавця, потребує досить швидкого реального відтворення. Подібний результат досягається шляхом згуртування усього виконавського апарату. Таким чином, задіюються рухові, слухові, зорові, психологічні й розумові процеси.

У момент прочитання акомпанементу, професійний піаніст-концертмейстер знає на, що у початковому варіанті більшу частину доповнень й прикрас можна опустити, виконуючи лише неповні аплікатурні варіанти акордів та октавних подвоєнь, однак нівелювання

ритмічно та гармонійно необхідних басових нот являється неприпустимим. Однак, поступово, в залежності від рівня професійного розвитку й кількості досвіду концертмейстера у процесі акомпанування з листа, фактурні спрощення мінімізуються, а твір виконується максимально подібно до оригіналу [24].

Загалом, усі аспекти зазначені в даному підрозділі так чи інакше стосуються навичок гри з листа. Однак, провідним завданням концертмейстера у момент читки являється підтримка хорового колективу у його творчих й виконавських намірах, вміння позначити кульмінацію та створити загальну виконавську концепцію музичного твору, але водночас усе це не має привертати до себе надто багато уваги, виконуючи роль основи. Реалізація цих навичок можлива при розвиненому почутті ритму, чіткому відчутті пульсації, спільної для усіх учасників хору або ж ансамблю. Саме з цих причин, розвиток й подальше засвоєння усіх згаданих навичок відбувається в умовах кропіткого навчального процесу в межах закладів вищої мистецько-педагогічної освіти і складається з цілого комплексу як теоретичних такі практичних дисциплін. При цьому зі збільшенням числа виконавців колективу (хору або ж оркестру), піаніст-концертмейстер бере на себе роль організатора ансамблю, виконуючи також роль і функції диригента.

3.2. Транспонування як важлива складова фахової компетентності концертмейстера

Професія концертмейстера беззаперечно потребує оволодіння навичками транспонування й читання з аркуша. При цьому акомпаніатор мусить оволодіти мистецтвом швидкого орієнтування в нотному тексті, компетентно й самостійно працювати як з сольним співаком так і з хоровим колективом різних вікових категорій, бути ознайомленим з

природою виконавських труднощів та причинами їхнього виникнення. Крім того, компетентний концертмейстер здатен не тільки контролювати співака, а й підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших вад, зокрема й визначити комфортну тональність, яка дозволить повністю реалізувати усі можливості вокаліста-виконавця.

Під час роботи з вокально-хорови класом в середовищі закладів початкової музичної освіти, буквально з перших хвилин концертмейстеру доводиться стикатись з необхідністю транспонування (відпрацювання розспівок по півтонах вгору та вниз). До того ж, нерідко під час роботи над вокальними творами виникає необхідність змінити його основну тональність: понизити або ж, що рідше, підвищити стрій, за для зручності виконання, послуговуючись вокальними здібностями співака або ж хору. Причиною застосування транспонування або ж транспозиції являється або ж зависока теситура вокального твору, або нетиповий голосовий апарат виконавця.

Якщо програму репетирують заздалегідь, за тривалий час до початку концерту і керівник узгоджує всі деталі з хором, концертмейстер має час для того, щоб знайти ноти в потрібній тональності, обрати відповідну редакцію або ж просто переписати твір. Усе згадане дає концертмейстеру впевненість та відносний спокій у момент виконання партії на сцені [9].

Навичка транспонування, на думку багатьох теоретиків та виконавців, не первинна, а виконує вторинну функцію. Основним є читання з аркуша. Під час читки з листа, концертмейстер має справу з конкретним нотним текстом – фіксованою звуковисотним діапазоном, де залишається лише не втрачати швидкість орієнтування.

Під час транспонування змінюється як початкова тональність, лад, так і аплікатура, однак фактура твору зазвичай зберігається. Зчитуючи очима наявний варіант нотного тексту, концертмейстер має

відтворювати інший - вищий або ж нижчий за вихідний на певний інтервал, часто в межах терції.

Під час читання з аркуша концертмейстер найбільш часто виконує незнайомий твір (інакше це вже не вважається читанням з аркуша). У свою чергу, транспонування музичного тексту, в якості необхідної умови, передбачає знання того, що саме концертмейстер транспонує [12, с. 334].

Досить недалою ідеєю вважається транспонувати з аркуша «на ходу», без попереднього ознайомлення. Навпаки, для початку, рекомендується проаналізувати вокальний твір, і лише після цього розпочати процес транспонування. Відомий теоретик й музикант - піаніст Й. Гофман [7] надавав таку відповідь на запитання щодо особливостей транспонування:

"Перенесіть подумки звукову картину в іншу тональність абсолютно так само, як якби ви перемістились з усім своїм майном, з одного поверху на інший, і вам потрібно було б розставити речі на новому місці так само, як вони стояли на старому. Але ж, тут виникає суттєве заперечення: переселяючись на інший поверх в аналогічну квартиру, ви, безумовно, знаєте, як були розташовані меблі в колишній і. У той же час, транспонуючи новий для вас твір, ви не знайомі з музикою, яку ви транспонуєте. Образно кажучи, перш за все, потрібно ознайомитися з тим, як були розташовані "меблі", - проаналізувати твір, і лише після цього розпочати транспонування". Транспонуючи вокальний твір, концертмейстеру необхідне музичне узагальнення, тобто бачення усього твору: партитури, форми тощо. Граючи фортепіанну партію, без можливості побачити вокальну, неможливо повністю простежити розвиток твору. Тільки контролюючи усі три рядки, піаніст-концертмейстер може відчувати всі компоненти музики: гармонічні, мелодичні й фактурні» [7, с. 152].

У професійній практиці піаніста-концертмейстера в межах закладів початкової музичної освіти, під час роботи з хором колективом, застосовуються різні види транспонування, наприклад, ключова система, для якого характерний метод заміни одного ключа іншим (рух на малу секунду вгору чи вниз, під час якого бемольна тональність замінюється дієзною). Однак цей спосіб визнаний недостатньо ефективним (особливо під час транспонування на терцію). Так, методика О. Рафалович, докладно викладена нею у праці "Транспонування в класі фортепіано", яка ґрунтується на розвитку музичного слуху і музичного мислення учнів, гарантує докладний й досить детальний розбір тонального плану музичного твору. Не дивлячись на очевидні переваги, цей метод також має певну специфіку, яка не має прямого стосунку до професії акомпаніатора, зокрема:

1) піаністу-концертмейстеру досить часто доводиться транспонувати музичний твір, заздалегідь лише поверхнево ознайомившись із ним, але за кілька хвилин виконати його на сцені. Логічно, що бодай найбільш простий тонально-гармонійний аналіз піаніст у цих умовах здійснити не може.

2) За для найбільш ефективного тренування транспонувати акомпанемент, піаніст мусить бачити й уявляти собі музику, написану на трьох нотних станах. Як вже зазначалось вище, беручи до уваги два нижніх рядки тексту й уникаючи верхнього, піаніст не може собі уявити повноцінний розвиток музики. Виключно з урахуванням трьох рядків, концертмейстер здатен відчувати усі музичні компоненти. Саме з цієї причини специфіка транспонування концертмейстера відрізняється від специфіки транспонування піаніста-соліста [26].

Одним з найбільш ефективних методів транспонування, згідно думки багатьох дослідників й піаністів-концертмейстерів, являється

метод інтервального переміщення, докладно описаний в праці Є.Шендеровича "У концертмейстерському класі" [42].

Кожен піаніст протягом своєї виконавської практики здобуває навички конвертування зорових вражень у м'язові. Наприклад, спостерігаючи октаву в нотному записі, концертмейстер ставить руку в положення, при якому 1 й 5 пальці завжди потраплятимуть в октаву на інструменті (з досвідом ця навичка доходить до автоматизму). Подібним методом тренується безпомилкове потрапляння в терцію, кварту та інші інтервали. Дещо складніше звикнути до різних видів септакордів та їхніх обернень. І все ж, добре знаючись на аплікатурах септакордів, з'являється можливість брати його швидко й без значних труднощів від будь-якої ноти, оскільки форма руки та реальна позиція зберігаються (іншими словами – рука набуває форми акорду). Дана обставина вважається і головним ключем до оволодіння транспонуванням.

Розглядаючи фактуру, аналізуючи її за допомогою зору, концертмейстер привчає себе до думки про те, що під час транспонування вона зміщується, й таким чином, кожна нота, написана, припустімо, на третій лінійці, тепер знаходитиметься між другою і третьою лінійками. Якщо ж згадану ноту ми розглядатимемо у якості основи акорду, вважатимемо її опорною, то увесь інший акорд «береться» пальцями автоматично. Саме так реалізується метод інтервального переміщення [42].

Важливо пам'ятати, що зорово-м'язовій орієнтації акомпаніатора значно допомагає слух. У випадку, коли концертмейстер вже знайомий з твором, процес транспонування значно полегшується.

Як вже зазначалось вище, найпростішим способом транспонування - на м.2, зокрема з бемольної тональності в дієзну або ж навпаки. З урахуванням цього, знаки при ключі змінюються, у той час

як назви нот зберігаються, і всі випадкові знаки, що з'являються в нотному тексті, відповідним чином підвищуються. Необхідно розуміти, що підвищення на півтон бемоль стає бекаром, бекар діезом, діез - дубль-діезом. Назви нот, як вже зазначалося, зберігаються, що значно полегшує орієнтацію в тексті. Цілком зрозуміло, що під час транспонування на півтон вниз (у зворотньому порядку - з дієзної тональності в бемольну) подібна схема зберігається. Фактура акомпанементу практично не зазнає жодних змін, у той час аплікатуру бажано по можливості зберігати в колишньому вигляді [7, с. 119].

Під час більш складних методів транспонування, як от транспонуючи на тон, концертмейстеру необхідно чітко розуміти й уявляти зміну тональності, розвиток мелодійного голосу, знаки при ключі тощо. Усе згадане є важливим орієнтиром для акомпаніатора, важливо не тільки під час художнього виконання, а в ході читання з листа, а особливо – під час транспонування. За умови володіння навичками читання трирядкової партитури, розуміючи процес розвитку музичного матеріалу в комплексі, піаніст-концертмейстер не ставить в якості основної цілі зіграти всю фактуру, а виокремлює лише її головні компоненти.

З часом формується виконавська свобода, за умови збереження гармонійної та ритмічної структури, і головне - обов'язковому збереженні партії басу. Безсумнівно, що усі модуляційні відхилення в мелодії незмінно спираються на басову лінію - основу гармонії [15, с. 53]. Під час транспонування так само, як під час читання з аркуша, можуть бути допущені деякі неточності, але це в жодному разі не повинно стосуватися басу .

Досить дивним є факт, згідно якого транспонування на терцію виявляється легше й зручніше для зорового контакту, ніж транспонування на секунду, незважаючи на значно більшу віддаленість

від вихідної тональності. Враховуючи, що під час транспонування на терцію ноти, записані на лінійках, переміщуються на сусідні лінійки незалежно від того, куди треба транспонувати - вгору чи вниз. У свою чергу, нотний текст, що розміщувався між лінійками, залишаються в колишній позиції. Візуально це сприймається легше [35].

Окремі піаністи використовують певні підказки, до прикладу: ноти, написані в басовому ключі, під час транспонування на терцію вниз, будуть читатись як ноти, записані у скрипковому ключі. Однак даний спосіб недосконалий, хоча й може бути ситуативно використаний під час виконання музичних творів з нескладною гармонійною мовою.

Наскільки можемо простежити із зазначеного вище, навички транспонування, не зважаючи на другорядний характер на рівні з читанням з аркуша, вважаються важливою складовою у професійній діяльності концертмейстера-піаніста під час роботи з хором, урізноманітнюючи можливості акомпаніатора, і вимагає виключної фахової підготовки піаніста й регулярної практики з різноманітних музичним матеріалом.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над нашим дослідженням ми дійшли наступних висновків:

1. Концертмейстер – це «піаніст, який співпрацює з індивідуальними та ансамблевими виконавцями (співаками, інструменталістами, артистами балету та ін.) в процесі розучування і виконання партій та концертних творів» [44, с. 126]. Концертмейстерство – це багатофункціональна художня діяльність, яка вимагає від концертмейстера володіння низкою професійних компетентностей, умінь та навичок. Першочерговими вимогами до концертмейстера є досконалі виконавські навички: вміння читати з листа та транспонувати музичний текст, уміння підбрати мелодію на слух, імпровізувати тощо, високий рівень володіння фортепіано; володіння ансамблевою майстерністю; уміння відчутти та відтворити в інструментальному виконанні образне наповнення музичного твору; знання диригентських жестів та наявність навичок диригування; високо розвинена виконавська увага, що поєднує у собі просторову, слухову та ансамблеву увагу. Професійна концертмейстерська підготовка складається з наступних етапів: ознайомлення з теоретичними та методичними основами концертмейстерської майстерності; ознайомлення з елементами концертмейстерської роботи та їх освоєння; робота над розвитком музичних та творчих здібностей, концертмейстерських умінь та навичок; ознайомлення з найкращими зразками світової вокальної, хорової, інструментальної, симфонічної та оперної музики різних стилів та епох, а також вивчення творів шкільного пісенного репертуару; практика концертмейстерської роботи, що включає у себе педагогічну та концертно-виконавську діяльність; естетичне виховання та формування філософсько-естетичного

світогляду концертмейстера; формування навичок концертного виконавства, розвиток виконавської надійності.

2. Професія концертмейстера цікава та складна, оскільки поєднує у собі багато ролей, вимагає досконалої виконавської майстерності, володіння специфічними професійними навичками та високого рівня художньо-естетичної культури та обізнаності у сфері музичного мистецтва та педагогічної науки. Окрім виконавської роботи, діяльність концертмейстера поєднує у собі низку інших функцій. Питанням дослідження функцій концертмейстера займалися такі дослідники, як: В.Л. Бабюк, М.М. Горошко, Є.М. Шендерович, М. Смірнов та інші. Аналіз наукових робіт вищезазначених дослідників дозволив виділити наступні функції професійної діяльності концертмейстера: педагогічну, психологічну, художньо-творчу, пізнавальну. Педагогічна функція виконується під час занять вокалом з учнями та студентами та реалізується в таких видах діяльності як: виконання вокальних вправ та вокалізів, розбір та розучування нового репертуару та вокальних творів різних жанрів та стилів. Психологічна функція реалізується шляхом застосування концертмейстером свого педагогічного такту, співпереживання та створення сприятливої дружньої атмосфери на занятті. Художньо-творча функція реалізується у процесі створення та функціонування ансамблю концертмейстера та соліста та полягає у створенні художнього образу твору та передачі його музичного змісту. Пізнавальна функція пов'язана із самовдосконаленням та саморозвитком концертмейстера як фахівця у галузі музичного виконавського мистецтва.

3. Робота над акомпанементом до вокального твору є дуже кропітким та тривалим процесом, який вимагає від концертмейстера майстерності та високого рівня професіоналізму. Важливим моментом є усвідомлення концертмейстера, що не дивлячись на педагогічне

спрямування його роботи у вокальному класі, він залишається лише посередником між педагогом-вокалістом та співаком. Під час роботи з вокалістами, концертмейстер тренує свої уміння фіксації параметрів вокальної партії: подачу звуку, звуковисотність, артикуляційні та ритмічні особливості тощо. Концертмейстер, так само як і вокаліст, повинен розвивати свою слухову уяву та тренувати слухову увагу. Робота над вокальним акомпанементом має певні специфічні особливості та складається з наступних етапів: ознайомлення з твором до опрацювання, з його художнім змістом, з даними про творчий шлях композитора, підбір засобів музичної виразності; інтонування вокальної партії голосом під акомпанемент; визначення характеру твору, його драматургії; визначення темпу, тональності твору та наявності ладотональних змін, розміру та ритмічності, опрацювання динамічних та агогічних моментів; розбір вокальної партії твору: прочитання тексту вокальної партії, інтонування тексту вокальної партії з мелодією, розстановка дихання; проспівування твору із акомпанементом, фіксація уваги на емоційних характеристиках та образних деталях; розбір басових звуків, кульмінаційних моментів твору тощо; репетиційна робота з вокалістом, узгодження трактування твору та низки виконавських моментів між вокалістом та концертмейстером. Фінальним акордом концертмейстерської роботи над вокальним твором є його концертне виконання.

4. Робота концертмейстера у хоровому класі є трудомісткою, багатоаспектною, має свої специфічні риси та вимагає високого рівня педагогічної та виконавської майстерності. Концертмейстер повинен володіти високим рівнем професійних вмінь та навичок, а також володіти певними особистими якостями. Робота концертмейстера в межах хорового класу та співпраця із солістами, групами та всім хором, вимагає досконалого знання усіх партій хорового твору та розвиненої

навички внутрішнього слухового уявлення. У концертмейстера хорового класу має бути вірно поставлений голос, знання диригентських жестів та навички диригування, навички спрощення фактури акомпанементу та адаптації нотного тексту. Для успішної творчої взаємодії концертмейстера з хоровим колективом, окрім володіння професійними навичками та вміннями, концертмейстер має володіти педагогічним хистом, бути вимогливим до учасників хорового колективу, проте тактовним та чуйним. Провідного значення має вміння концертмейстера встановити психологічний зв'язок із диригентом, підстроїтись під нього та узгодити художнє бачення виконуваного твору, оскільки саме диригент-хормейстер являється ключовою фігурою у процесі роботи з хоровим колективом. Для вдалого втілення ансамблю концертмейстера, (як інструментальної складової) та хорового колективу необхідною умовою є повне розуміння та психологічний взаємозв'язок концертмейстера з диригентом-хормейстером.

5. Під час професійної діяльності в закладах початкової музичної освіти, однією з найбільш важливих технологічних навичок піаніста-концертмейстера являється читання й акомпанування з аркуша. Масив музичного репертуару, який використовується у роботі з дитячим хором, вимагає від піаніста систематичної адаптації під різноманітні виконавські ситуації й виклики. Ключові засади, на яких базується техніка читання й акомпанування вимагає від концертмейстера дотримання встановлених етапів роботи з музичним твором, застосування навичок ескізного програвання, залучення правильного комплексу прийомів для максимально продуктивного читання, розуміння жанрово-стильових особливостей репертуару, що дозволить створити умови й підґрунтя для максимально ефективної роботи дитячого хору або ж іншого ансамблевого колективу. У свою чергу акомпанування з аркуша як більш складне доповнення процесу читання,

допомагає краще реалізувати вимоги й виклики які постають перед піаністом-концертмейстером на шляху реалізації виконавських задумів колективу.

6. Навички транспонування музичного твору, не дивлячись на свою другорядність на фоні вищевказаних компетенцій, являють собою важливу основу виконавської й професійної компетенції піаніста-концертмейстера. Вільне застосування цього прийому прямо вказує на відповідний рівень володіння інструментом й значно розширює виконавський потенціал акомпаніатора. Не дивлячись на те, що у процесі роботи в середовищі початкової музичної освіти, досліджувана компетенція не являється провідною, але вважається досить важливою, враховуючи уважність й гнучкість, яку вона надає концертмейстеру і дозволяє більш ефективно працювати з дитячим хоровим колективом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабюк В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: автореф. дис. канд. Искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск, 2003. 24 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/99143/a/?#?page=1>
2. Варламов Д. И., Коробова О. Я. Функции концертмейстера в художественно-педагогическом процессе образовательной организации. *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2-2. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=22068>
3. Виноградов К. М. О работе оперного концертмейстера. М.: Музыка, 1974. 160с.
4. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*. Вып.1. М.: Музыка, 1988. С. 156-178.
5. Воротной М. В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе. *Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов*. СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. Вып. 2. С. 66-70.
6. Горошко Н. Н. Формирование мастерства пианиста-концертмейстера: учебно-метод. пособие по курсу «История и теория концертмейстерского искусства». Магнитогорск, МаГК им. М.И. Глинки, 2007. 108 с.
7. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре. М., Музгиз, 1961. 201 с.
8. Грінченко Т. Д. Історія виникнення і становлення професії піаністконцертмейстер. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, 2017. Вип.4. С.280-284.

9. Грінченко Т.Д. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія. Зб.наук.праць. Вип.44. Вінниця, 2015. С.38-49.

10. Гунько Н. О. До проблеми формування вокально-виконавської надійності майбутнього-педагога-музиканта. *Збірка наукових праць. Педагогічні науки*. Вип.61. Херсон: ХДУ. 2012. С. 220-225.

11. Гунько Н. О., Чехуніна А. О. Творчий розвиток майбутнього педагога-музиканта у процесі художньої інтерпретації вокальних творів. *Педагогіка формування особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 70, т. 1. С. 191-195. http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/70/part_1/38.pdf

12. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище. *Методические записки по вопросам музыкального образования*. М., 1966. С. 329-346.

13. Жижина М. В. Психолого-педагогические условия и факторы формирования исполнительского внимания музыканта. Монография. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2002. 138 с.

14. Инюточкина Н. В. Феномен пианиста-концертмейстера. Харьков. 2010. 67 с.

15. Каленик І. В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 50-54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmp_2013_2_13

16. Карпенко Т.П. Концертмейстерська компетентність учителя музики :терміни і поняття. Навчальний посібник для студентів

музичнопедагогічних і мистецьких спеціальностей. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2011. 224 с.

17. Карпенко Т. Формування концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів у процесі вивчення фахових дисциплін: автореф.дис...канд.пед.наук.: 13.00.04. К.: НПУ ім. М.Драгоманова, 2010. 21 с.

18. Карпенко Т.П. Концертмейстерський клас : навч.-метод. посібн. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2010. 246 с.

19. Коваленко Л. Зміст і специфіка роботи концертмейстера у хоровому класі в закладах вищої освіти. Збірник наукових праць. Вип. 27 С. 197-201.

20. Кононенко В. А. Искусство концертмейстерства в профессиональном образовании учителя музыки: автореф. дисс. ... канд.. пед. наук. : 13.00.08. Москва РАО «Институт художественного образования», 2008. 24 с.

21. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2019. 112 с.

22. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. М., 2002. 192 с.

23. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. *Музыка в школе*. 2001. №2. С. 38-40.

24. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л., 1972. 80 с.

25. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / перевод с англ. предисловие В.И. Чачавы. М.: «Радуга», 1987. 432 с

26. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе: методические рекомендации для студентов фортепианных

факультетов. Харьковський інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 1990. 37 с.

27. Обухова О. В концертмейстерском классе. М., 1980. 123 с.

28. Повзун Л.І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаністаконцертмейстера: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2005. 189 с.

29. Пустовит В. И. Концертмейстерская подготовка студентов музыкально-педагогического факультета: метод. пособие. Минск: МГПИ, 1985. 36 с.

30. Сергієнко С.М. Концертмейстерська компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва. *Young Scientisi* №12 (64), 2018, С.453-456.

31. Смирнов М. От составителя. О работе концертмейстера. М.: Музыка, 1974. 159 с.

32. Смирнов М. А. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных музыкантов. Ребенок за роялем. М., 1981. С. 215-221.

33. Соломонова О. Б. Музична освіта: теоретичні та історичні дисципліни крізь призму «сміхового аспекту». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Муз освіта в Україні: теорія і практика*. Вип. 29. К., 2003. С. 172-180

34. Теорія і практика акомпанементу: [навчально-методичний посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей] /Уклад.: І.Г.Стотика, Е.А.Власенко, Я.В.Сопіна, О.В.Стотика / Заг. ред Стотики І.Г. Мелітополь: МДПУ, 2018. 127 с.

35. Чачава В. Искусство концертмейстерства. СПб:Композитор, 2007. 215 с.

36. Чехунина А. Самоконтроль виконавця при самостійному опрацюванні музичних творів. *Rozwoj nowoczesnej edukacji i nauki – stan, problemy, perspektywi. Wymiary interdyscyplinarne* : Materiały VI Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Praktycznej 26 kwietnia 2019 roku. Konin – Uzhorod – Cherson – Krzywy Rog: Posvit, 2019.– s.122-124. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13352/13.pdf?sequence=1>

37. Чехунина А. Роль психологической установки в музыкальной деятельности. Материалы за IV международна научна практична конференция [«Научни дни – 2008»], (София 1-15 април 2008 г.). Том 9. Педагогически науки. Музыка и живот. – София: «БялГРАД-БГ» ООД, 2008. С. 97-100., URL : <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13307/3.pdf?sequence=1>

38. Чехунина А. Установка как проблема музыкальной психологии. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка* Луганськ, 2008. Вип. 9. С. 68-78. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13305/1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

39. Чехуніна А. Психологічна установка як фактор формування музичного сприйняття у студентів немусичних спеціальностей. *Наукові записки Серія: педагогічні науки*. Кіровоград, 2015. Вип. 139. С. 119-124. URL: https://cusu.edu.ua/images/nauk_zapiski/pedagogy/139-v1.pdf

40. Чехуніна А. Психологічні засади музично-творчої діяльності *Настоящи изследвания–2009*: Материалы за V международна научна практична конференция 17-25 януари 2009 г. Том 8. Педагогически науки. Психология и социология. Музыка и живот. Физическа култура и спорт. София: «БялГРАД-БГ» ООД, 2009. С.72-76. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13345/6.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

41. Чехуніна А. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. Вип. 22. С. 323-329. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13306/2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
42. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 206 с.
43. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента. *Советская музыка*. 1969. № 4. С. 84-88.
44. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Вид.2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.
45. Students' Multilevel Artistic and Pedagogical Communication Mastering / Lymarenko, L, Hunko, N, Kornisheva, T, Pichkur, M, Shevtsova, O, Chekhunina, A // REVISTA ROMANEASCA PENTRU EDUCATIE MULTIDIMENSIONALA. 2021, Volume 13, Issue 1, Page 235-260. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/13.1Sup1/394>
46. "The Arts as a Means of Developing Emotional Intelligence in the Context of Neuropedagogy". BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience, 13 №4(2022), 306-320. <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/brain/article/view/4645>
DOI: <https://doi.org/10.18662/brain/13.4/390> (Zhanna Syrotkina, Larysa Bankul, Olena Bukhniieva, Ivan Boychev, Nataliia Gunko, Alina Chekhunina)