

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра концертмейстерської майстерності

**МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН У ЗВО:
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС**

для здобувачів II ступеня вищої освіти – магістр,
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»,
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Методичні рекомендації до проведення практичних занять

Харків – 2023

Методичні рекомендації до проведення практичних занять з навчальної дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін у ЗВО: концертмейстерський клас» для здобувачів II ступеня вищої освіти – магістр, галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво». 43 с.

Укладач: Н. В. Інюточкіна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Рецензенти: Н. О. Мельнікова – професор кафедри «фортепіано» Дніпропетровської академії музики, заслужений діяч мистецтв України; Т. В. Жарких – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського, заслужена артистка України.

Методичні рекомендації до проведення практичних занять з дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін у ЗВО: концертмейстерський клас» затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 8 від 30 березня 2023 року)

Методичні рекомендації погоджено з гарантом освітньо-наукової програми заслуженим діячем мистецтв України, професором, завідувачем кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського Є.С.Нікітською.

Інюточкіна Н. В.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

ВСТУП

Методичні рекомендації фахової дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін у ВНЗ» (Концертмейстерський клас) складено відповідно до освітньо-наукової програми підготовки магістрів та до вимог кредитної модульної системи організації навчання. Методичні рекомендації визначають обсяг знань, які повинні опанувати магістри відповідно до вимог освітньо-кваліфікаційної характеристики, алгоритму вивчення навчального матеріалу дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін», необхідне методичне забезпечення, складові та технологію оцінювання навчальних досягнень.

Метою вивчення фахової дисципліни є професійна підготовка майбутнього концертмейстера, стимулювання здобувачів освіти до осмислення власних виконавських навичок та інтерпретацій різностильових та різножанрових музичних творів, створення для цього методично-теоретичного підґрунтя, що забезпечить невинне виконавське ансамблеве та педагогічне самовдосконалення та прагнення до художніх пошуків в сфері ансамблевої гри.

Згідно з вимогами освітньо-наукової програми «магістр» здобувачі повинні **знати:**

особливості історичного розвитку ансамблевого виконавства;

специфіку фортепіанного звучання в камерно-інструментальному ансамблі та особливості роботи концертмейстера в вокальних, інструментальних, хорових, хореографічних класах;

в достатньо широкому обсязі ансамблевий (вокальний та інструментальний) репертуар.

Вміти:

орієнтуватися в музично-методичній літературі ансамблевого профілю;

пояснити основні завдання піаніста-концертмейстера та соліста камерного ансамблю в будь-якому музичному творі, що виконується в ансамблі та обґрунтувати основні інтерпретаційні завдання.

Здобуті знання та уміння забезпечують формування таких компетентностей, зокрема

- загальних:

ЗК02. Здатність виявляти, ставити та вирішувати проблеми.

ЗК03. Здатність використовувати інформаційні та комунікаційні технології.

ЗК04. Здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу.

ЗК05. Здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях.

ЗК06. Здатність генерувати нові ідеї (креативність).

ЗК07. Здатність до міжособистісної взаємодії.

ЗК08. Здатність працювати в міжнародному контексті.

ЗК09. Здатність працювати автономно.

- спеціальних:

СК4. Здатність інтерпретувати художні образи у педагогічній діяльності.

СК5. Здатність збирати та аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її для теоретичної, виконавської, педагогічної інтерпретації.

СК6. Здатність викладати спеціальні дисципліни в закладах освіти з урахуванням цілей навчання, вікових та індивідуальних особливостей здобувачів освіти.

СК7. Здатність аналізувати виконання музичних творів або оперних спектаклів, здійснювати порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій, у тому числі з використанням можливостей радіо, телебачення, інтернету.

СК8. Здатність здійснювати науково-педагогічну діяльність в закладах вищої освіти.

**Методичні рекомендації до проведення практичних занять
для здобувачів вищої освіти денної та заочної форм навчання.**

Опанування матеріалу навчальної дисципліни передбачає проведення практичних занять в обсязі, що визначений у робочому навчальному плані. Обсяг практичних занять для здобувачів вищої освіти денної та заочної форми навчання складає 21 годину: денна – 17 годин, заочна – 3.

Тема 1.

Особливості роботи концертмейстера в ансамблі зі струнно-смичковими інструментами

Тривалість заняття 2 акад. години.

Конкретизуються завдання, що постають перед концертмейстером в класі струнно-смичкових інструментів, зокрема, розглядаються проблеми ключів, штрихів, артикуляції, балансу, динаміки, педалізації. На прикладі інструментального репертуару розкриваються особливості роботи піаніста зі струнниками. Окремо розглядаються питання ритмічної та тембральної взаємодії.

Час виникнення смичкових інструментів однозначно назвати важко. Так, вже в VIII столітті до Іспанії були ввезені арабськими музикантами інструменти **ребаб і кеманча**. Але в цей же час в Європі вже був відомий струнно-смичковий інструмент під назвою **кромта**. Найдавніші смичкові інструменти були без ладів. Поява ладів зв'язується з лютнею, завезеною до Європи арабами, яка своєю конструкцією викликала новий виток у розвитку струнно-смичкових інструментів. Зазнавши ряд змін, інструмент отримав назву - **віола**, встановилася форма з вирізаними боками. Віоли поділялися на дві групи: **ручні - viola da braccio** (найбільш близькі сучасній скрипці і альту) і **ножні (або колінні) - viola da gamba**. Ручні віоли ділилися на діскантові, альтові і тенорові; ножні - на басові і контрабасові, що звучали на октаву нижче басових. Кількість струн у віоли коливалася від п'яти до семи. Сучасна конструкція інструментів склалася до XVI століття. У XVI - XVII століттях над створенням струнно-смичкових інструментів працювали цілі школи майстрів: Гаспаро та Сало, сімейства Маджіні, Амати, Страдіварі, Гварнері, Якоб Штайнер). Пізніші майстри: Іван Батов, Ж. Б. Вільома, в XX столітті - А. І. Леман, Е. Ф. Вітачек, Т.Ф. Підгорний.

Сучасні смичкові інструменти також підрозділяються на ручні - скрипка, альт і ножні - віолончель і контрабас. Всі смичкові інструменти

мають по чотири струни, хоча зустрічаються і п'ятиструнні виключення.

Скрипка (іт. - Violino; фр. - Violon; нем.- Violine, Geige) - смичковий струнний інструмент високого регістру. Нотується в скрипковому ключі.

Альт (італ.- Viola; фр. - Alto; нім. - Bratsche) - струнно-смичковий інструмент, за своєю величиною незначно перевершує скрипку, відрізняється більш гугнявим і щільним тембром в загальних зі скрипкою регістрах. Всі темброві якості 2, 3, 4-й струн скрипки відповідають 1, 2, 3-й струнам альту, але в більш огрубілому звучанні. Басок С, відрізняється значною густотою звучання. Нотується альт в скрипковому та альтовому ключах.

Віолончель (італ.- Violoncello або скорочено Cello; фр. - Violoncelle; нім. - Violoncell) - смичковий струнний інструмент басового і тенорового регістру, значно більших розмірів, ніж скрипка і альт. З'явилася в середині XVI ст., суперниця viola а гамба. Віолончель має шпиль (паличка з вістрям на кінці), який під час гри впирається в підлогу. Нотується переважно в басовому і тенорових ключах, лише іноді верхні ноти можуть записуватися в скрипковому ключі. Чотири струни віолончелі будуються по квінтам на октаву нижче альту:

Контрабас (італ. - Contrabasso або скорочено Basso; фр. - Contrabasse; нім. - Kontrabass) - найбільший за розмірами (близько двох метрів у висоту) і найнижчий за звучанням смичковий інструмент, має чотири струни (рідше - три або п'ять) , налаштовані по квартам. Нотується в басовому, іноді в теноровому ключах і зрідка на високих нотах в скрипковому. Звучить контрабас октавою нижче написаного. Тембр 1-й струни контрабаса (високі ноти) рідкуватий, тембри інших струн густіші, особливо щільним, хриплим тембром відрізняється струна Е. Як і віолончель, контрабас має шпиль для упору в підлогу.

Серед струнно-смичкових інструментів існують три основні способи звуковидобування:

1. рух смичком по струні - **arco, arco**. Під натиском смичка і в залежності від швидкості ведення струна починає вібрувати і видавати

співучий звук. Гнучкість і експресивність звуку заснована на тому, що виконавець весь час може безпосередньо впливати на звуковидобування і давати нескінченну кількість нюансів від piano до forte.

2. щипок струни пальцем - **pizzicato**. Здійснюється, як правило, пальцем правої руки, хоча pizzicato можливе і лівою рукою на відкритих струнах. Після щипка звук швидко гасне і впливати на него неможливо. Тембр глухуватий, специфічний.

3. удар тростиною (держак) смичка по струні - **col legno** (деревом) є скоріше звуковим ефектом ударного порядку, так як інтонація (звуківисотно і тембрально) відходять на другий план.

Під штрихами розуміються різні прийоми руху смичка, за допомогою яких передається смислове значення виконуваної музики. До числа основних штрихів відносяться: **detache, legato, staccato, spiccato, tremolo**.

Detache - виконання окремого звуку на кожен рух смичка в одному напрямку. Види detache можуть відрізнятися один від одного не стільки швидкістю виконання, використання кількості смичка, але і різними ступенями злитості, декламаційності і маркування.

Legato - штрих, що включає виконання декількох нот на один рух смичка. Legato струнних забезпечує плавний перехід з звуку в звук, не дивлячись на висотні і динамічні зміни, максимально наближаючись до вокальної кантилени. Всередині legato можливі великі контрасти для втілення різних емоційних станів - це і динамічні нюанси, і гармонійні, і реєстрові ...

Spiccato виповнюється уривчасто, окремо підстрибує смичком, окремий рух смичка на кожен ноту.

Saltando - легке стаккато.

Tremolo - (від тремтити).

Флажолет - свистячий призвук, який виходить від того що музикант злегка торкається пальцем до струни і знищує коливання всіх її великих частин. Звук відрізняється порожнечою і холоднуватим тембром, що нагадує

тембр старовинної флейти- флажолети.

Arco - смичок, грати смичком.

Alzare - підняти, зняти смичок.

Особливості виконання піаніста-концертмейстера в ансамблі зі струнниками

При грі зі струнно-смичковими інструментами піаніст-концертмейстер повинен враховувати специфіку їх звуковидобування і, відповідно, коригувати звучання фортепіано, домагаючись тембрової злитості з солістом. Атака фортепіанного звуку повинна немов уподібнитися атаці на струнному інструменті, тобто не бути точковою, фіксованою. Взяття звуку без ударности лежить в прагненні чути не момент удару, а його продовження, тобто довжину звучання струни. Зняття звуку має точно відповідати зупинці смичка. Філіровка на роялі виходить природньо разом із згасанням звуку, а гальмування - припинення звуку залежать від контексту: темпу, характеру, сили звуку.

Створити чітке звучання на фортепіано можливо комбінуючи різні засоби виразності: інтонування, нюансування, внутрішнє відчуття інтервальні тяжіння, педалізація. В ансамблі зі струнниками піаніст-концертмейстер позбавлений мікрозмін ритму, характерних для камерно-вокальній музиці. Потрібно уважно вслухатися в те, як соліст виконує форшлаги, морденти, інші мелізми. Що стосується педалізації, використовувати праву педаль слід якомога менше.

Один з обов'язків концертмейстера - допомогти струнникам налаштувати свої інструменти. Для скрипаля, альтиста потрібно дати ля першої октави або тризвук ре-мінору (для перевірки квінт), а для віолончеліста і контрабасиста треба дати ля малої октави.

Тема 2.

Особливості роботи концертмейстера в класі духових інструментів

Тривалість заняття 2 акад. години

Розглядаються способи та особливості звуковидобування у духових інструментів, їх тембральні та динамічні характеристики. Нотний запис інструментальних партій (ключі). Ансамблеві проблеми в роботі піаніста-концертмейстера з духовими інструментами.

Духовий оркестр зародився в далекому минулому. Ще до н.е. в Єгипті, Персії, Греції, Китаї, Індії під час різних урочистостей, релігійних обрядів, військових дій застосовувалися ансамблі духових та ударних інструментів (флейти, прямої труби, барабани). Слово оркестр або вірніше «орхестра» давньогрецького походження. Так позначалося місце перед сценою, де розташовувався хор під час виконання трагедії. Пізніше ця назва закріпилася за великими інструментальними ансамблями, які або супроводжували музично-театральне дійство, або виступали самостійно. У середні століття паралельно з удосконаленням інструментів розширюється склад духового оркестру, вводяться гобой, дудка, волинка, мисливський ріжок, валторна і тромбон.

Законодавцями класичного складу симфонічного оркестру стали Й. Гайдн і В. А. Моцарт. Загальноприйнятим був парний склад, тобто було присутнє по два учасника групи - дві флейти, два гобоя, два кларнети, два фагота.

Сучасні духові інструменти в симфонічному оркестрі є три самостійні об'єднання: дерев'яні духові, мідні і ударні. Головне, що об'єднує перші дві групи - всі вони звучать при вдуванні в них повітря, а, отже, як і у вокалістів їх звуковидобування, фразування залежать від дихання. Дихання на духовому інструменті тісно пов'язане з технікою динаміки і нюансування, зі штрихами і тембровими особливостями звуку.

У мідних духових є ще така особливість - вони змушені постійно

зливати слину, яка накопичується в середині труб, і композитори, з огляду на цю обставину, передбачають у своїх п'єсах паузи, які заповнюються партією супроводу. При виконанні довгих звуків у духових інструментів концертмейстер, як правило, заповнює їх пасажами, мелодійними підголосками, акордами. Тут концертмейстерові важливо чуйно слідувати за динамічними і тембральними змінами соліста, дотримуватися звукового балансу, використовувати весь арсенал виразних засобів, щоб створити динамічну і тембральну єдність. Крім того, існує відмінність між духовими інструментами, звучання яких відповідає зазначеному в нотному запису, і тими, які звучать вище або нижче написаного, іншими словами, інструментами які не транспонуються і які транспонуються. З цього випливає наступне завдання концертмейстера - знати, в яких ключах транспонуються духові інструменти, вміти виконати партію соліста в різних ключах (in B, in A, in Es і ін.).

Інструменти, які транспонуються:

Всі флейти крім звичайної

Англійський ріжок (Гобой д'амур)

Всі інші кларнети крім кларнета С

Квінтовий фагот, контрфагот

Всі інші валторни крім валторни С

Всі інші корнети а-пістон крім корнета С

Всі труби крім труби С

Альтові тромбони з пістонами

Звук до - це вихідний пункт для порівняння, тому відмінності в налаштуванні будуть вказуватися по відношенню до строю С.

Необхідно відзначити, до інструментів, які транспонуються не належать ті з них, у яких для полегшення нотного запису партії виписані на октаву вгору або вниз. В цьому випадку транспонування не відбувається, інструмент знаходиться в межах тієї ж тональності, наприклад - ксилофон, флейта-пікколо

Дерев'яні духові інструменти

Флейта (італ. Flauto, фр. Flute, нім. Flöte, від лат. Flatus - вітер, подих) - інструмент, історія якого бере початок з глибокої давнини. Являє собою довгасту циліндричну трубку з системою клапанів, шляхом відкривання і закривання яких змінюється висота звуку. Звук флейти легкий, польотний, ніжний, витягується шляхом вдування струменя повітря щодо зрізаного краю. Завдяки постійному вдосконаленню її механізму, мистецтву майстрів, зокрема Бему, флейта набула інтонаційну чистоту, гнучкість і рівність звуку. Сучасна флейта володіє діапазоном, що охоплює чотири з половиною октави (h m - es4). Нижній регістр характерний матовою звучністю, динамічно обмежений, не забарвлений тембром, середній регістр м'якої звучності, більш світлий і прозорий, верхній характеризується ясним, блискучим звуком, різноманітними звуковими нюансами. Крім того, флейта - дуже рухливий інструмент, їй однаково легкі і швидкі пасажі, і скачки на різні інтервали. Особливе місце в грі на флейті займає дихання, тобто значно більша його витрата, ніж у гобоя або кларнета. Через це legato на флейті менш тривало, ніж на інших духових інструментах. Це потрібно враховувати при виконанні широких мелодій, в яких флейта робить більше перерв, ніж інші інструменти. У самому тембрі флейти є щось радісне, вона чудово втілює ідилічно-пасторальні або казково-фантастичні образи, але їй не чужі й «крикливі», «пронизливі» фарби, жартівливої настрою. На флейті можливий вид tremolo, виконуваний або на одній ноті, або в коротких пасажах - frullato - «полоскання горла». Крім звичайного staccato, на флейті можливий прийом «подвійного» і «потрійного» язика, що робить цей штрих різночленим.

Флейта-пікколо - що означає маленька, різновид флейти, звучить на октаву вище великої, застосовується для створення особливо крихкого колориту.

Гобой (італ. - Oboe, фр. - Hautbois, нім.- Нубое, від haut- високий, bois - дерево) - належить сімейству інструментів, які не транспонуються, конічної

форми з подвійним язичком (сюди ж входять англійський ріжок, фагот, квінтовий фагот і контрфагот) . Його прототип - очеретяна сопілка. Звук у гобоя густіший, ніж у флейти, витягується за допомогою тростини. Діапазон гобоя - дві октави і секста (b m - F 4). Партія гобоя записується в скрипковому ключі. Звук гобоя не має великої сили, проте його тембр багатий обертонами, легко заповнює зали, має легкий носовий призвук. Верхній регістр має тонку, гостру, напружену милозвучність. Особливістю звукоутворення є деяке його запізнювання. На відміну від флейти гобой не настільки рухливий, зате здатний до більш проникливої задушевної виразності. Якщо ж підсилити звучання гобоя до крайнього ступеня, можна отримати гротескний відтінок.

Гобой д'амур - одна з найбільш відомих різновидів гобоя або гобой меццо-сопрано (in A). Він трохи більше звичайного гобоя і звучить м'якше і тихіше.

Англійський ріжок (італ. Corno inglese, фр. Cor anglais, нім. Englisches Horn) також є різновидом гобоя, його ще називають альтовим гобоєм. Це інструмент, який транспонується в ладі F, т. Е. Він звучить на квінту нижче. Раструб ріжка має грушоподібну форму, завдяки чому змінюється його тембр. Його низький звук створює тривожний або грізний колорит. Російські композитори застосовували англійський ріжок для створення східного колориту, оскільки він трохи нагадує кавказьку зурну.

Кларнет (італ. Clarinetto, фр. Clarinette, нім. Klarinette) - інструмент, який транспонується, циліндричної форми з простим (одинарним) язичком і системою клапанів. Сама назва походить від італійського слова «кларіно», в перекладі означає ясний, світлий. Кларнет складається з п'яти частин. Верхня частина являє собою мундштук з дзьобом, до якого прикріплено тростину. Застосовується кларнет в двох строях: in B і in A, т. Е. Звучить відповідно на один або півтора тони нижче, ніж нотірована його партія. Розрізняють три регістри кларнета - у нижньому звучить глухувато, середній - чистий, верхній звучить дещо напружено, крикливо, виповнюється тільки на f. Після флейти

кларнет найбільш рухливий інструмент, його вважають віртуозним інструментом, здатним творити чудеса. Кларнету доступні всі динамічні відтінки, великі наростання звучності.

Бас-кларнет- різновид, який звучить in B, тобто на велику нону вниз. Звучить похмуро, його використовують для втілення таємничих, сутінкових образів.

Малий кларнет-пікколо звучить на кварту вище основного, має специфічний тембром- гострим, пронизливим, навіть верескливим.

Фагот (італ. Fagotto- вузол, фр.- Basson, нім. Fagott - «в'язка дров»). Фагот як би складний вдвічі і складається з чотирьох частин. В силу своєї великої довжини при грі він підвішується на шнурку на шию виконавця. Палиця насаджується на довгу вигнуту трубку. Його діапазон понад три октави: від b контроктави до e 2. Нотопис здійснюється у двох ключах - басовому і теноровому. Тембр фагота хрипкий, справжнє ріано на фаготі нездійснено ні в крайніх низах, ні, тим більш, в верхах. Фагот користується простим ударом язика, проте staccato фагота надзвичайно виразне і гостре. Незважаючи на низько розташований звукоряд, рухливість фагота разюча, скачки на різні інтервали, гами, arpedggio і інші ритмічні побудови виконуються ним з легкістю.

Контрфагот - різновид звичайного фагота, звучить як бас-кларнет октавою нижче. Найчастіше контрфагот подвоює партії фаготів або контрабасів. Його темний тембр використовується для колористичних ефектів, втілення похмурості, драматизму.

Перш ніж перейти до групи мідних інструментів, необхідно охарактеризувати ще один інструмент, який є проміжним між дерев'яними та мідними духовими інструментами.

Саксофон (італ. Saxofoni, від Sax - прізвище конструктора, phone- звук, голос) був винайдений бельгійським майстром Адольфом Саксом в 1840 році. Незабаром після створення був введений в партитуру духового оркестру. У ньому певною мірою об'єдналися характерні особливості мідних

і дерев'яних інструментів. Принцип вилучення звуку на саксофоні схожий з звуковидобуванням на кларнеті. Звук у нього сильний, виразний з приємною оксамитовою забарвленістю. Сімейство саксофонів: сопрановий, альтовий, теноровий, баритональний відрізняється дивовижною однорідністю, повнотою і рівністю звуку. Записуються всі різновиди в скрипковому ключі. Віртуозно-технічні можливості саксофона безмежні. Композитори стали вводити саксофон в партитури своїх творів. К. Дебюссі написав для саксофона «Рапсодію», де вперше вивів його на авансцену концертної естради як сольний концертний інструмент. Саксофон своїм характерним тембром, багатими технічними можливостями, яскравими звуковими градаціями привернув увагу джазових музикантів. Згодом загальне уявлення про джазову музику злилося з поданням про саксофон.

Мідні духові інструменти

Труба (італ. Tromba) - транспонується, найвищий за теситурою мідний інструмент. Звук у труби яскравий, блискучий, який перебиває голоси інших інструментів. В середні віки труба супроводжувала свята, відкривала лицарські турніри, призовними фанфарами скликала війська на бій. Витрата дихання на трубі порівняно невелика, тому на ній можливі широкі розспівні мелодії. Стаккатна техніка, різноманітні пасажі, арпеджіо у труби блискучі і стрімкі. Яскравий тембр можна пом'якшувати сурдиною, яка вводиться в жерло, тоді звук набуває дещо здавлений, дзвінкий відтінок. В даний час труба існує в трьох різновидах: альтово-сопранова, альтова і басова. Перший основний різновид труби застосовується тільки в ладі В, тобто звучить на тон нижче, ніж нотована її партія., свистячим.

Гра на трубі пов'язана з постійною напругою всього виконавського апарату трубача. Тому доводиться шукати можливості для розслаблення губних м'язів. Одним з способів активного відпочинку губ - використання звуків педального регістру, що звучать нижче f_{is} малої октави, імітують, так зване, «тромбонове» звучання. У другій чверті ХХ століття в пору розвитку джазу, модерністської музики сурмачі стали освоювати понад високі ноти - в

3-й, 4-й октавах.

Корнет-а-пістон (Cornet a pistons) - сигнальний ріжок, споріднений трубі інструмент. Застосовується також в ладі В і має той же діапазон звучання - від ем до с3. Однак корнет володіє великими віртуозними можливостями і більш м'яким тембром, ніж труба.

Валторна (італ. Corno, нім. Waldhorn- лісової ріг) - мідний інструмент, який транспонується. Відбулася валторна від старовинного мисливського рога. За своєю теситурою валторна нижче труби, але в групі мідних духових записується на більш високій сходинці партитури. Завдяки своєму тембру вона пов'язує дерев'яні духові з мідними, будучи перехідним інструментом і як би розчиняючись з ними в гармонійній єдності. Цьому інструменту властива велика кількість змінних строїв, які роблять його діапазон нижчим або вищим. Немає можливості точно визначити його обсяг, не вказавши вид валторни. Таким чином, валторни утворюють повне сімейство - вони бувають у всіх строях. Валторна вентильна увійшла в практику в 30-х рр. XIX ст. В даний час застосовується, головним чином, в ладі F (in F). Діапазон від Н контроктави до f 2. Валторна застосовується для вилучення довгих нот (педалей) і мелодій широкого дихання. Теплий, задушевний, ніби «грудний» тембр валторни чудово втілює образи природи, картини полювання, сільські свята, мелодії, близькі людському голосу. Staccato у валторни невиразне, трохи в'язке, однак на ній же можливий подвійний або потрійний язик, що збільшує швидкість штриха. Дуже ефектні на валторні glissando, гра розтрубом вгору для отримання дуже яскравого сильного звуку. Пишуть для неї в скрипковому ключі на квінту вище дійсного, або в басовому на кварту нижче. При необхідності звук глушиться сурдиною або введенням правої руки музиканта в розтруб, яке позначається в нотах хрестиком, а відновлення вихідного звуку нуликом. Великого поширення набула подвійна валторна з можливим налаштуванням в двох різних строях, а також потрійна валторна з налаштуванням в трьох строях.

Тромбон (італ. Trombone - велика труба) - мідний інструмент, який не

транспонується. За характером звучання наближений до труби, але діапазон у нього нижче, і звук масивніше і величніше. Існує в трьох різновидах: теноровий, альтовий і басовий. Найпоширеніший з них - теноровий тромбон (in B). Зазвичай для нього пишуть в теноровому ключі, діапазон звучання - від G контроктави до f2. Саме тромбону і тубі належать по праву найнижчі голоси всієї маси мідних інструментів. Звук утворюється пересувною кулісою, завдяки якій подовжується або коротшає трубка тромбона і відповідно збільшується або зменшується обсяг укладеного в ньому повітря. Характер звуку змінюється в залежності від сили, з якою взято звук. На forte він звучить грізно, велично, на mezzo forte набуває церковно-урочистого характеру, pianissimo тромбонів звучить похмуро. Грушовидна сурдіна пом'якшує звук, особливий ефект - гліссандо, яке досягається ковзанням лаштунку.

Туба (італ. Tuba, лат. Tuba - труба) - мідний інструмент, який не транспонується, найнижчий в групі мідних духових. Звук у туби глибокий, густий, атака м'якша, ніж у тромбона і труби, нагадує валторновий. Нотірується в басовому ключі. Діапазон звучання - від c контроктави до f 4. Подібно басам інших груп - контрабасу, контрфаготу, туба рідко виконує соло і використовується, головним чином, для подвоєння мелодії інших інструментів або для «педалей» - витриманих звуків в басу. Витрата дихання на тубі величезна, особливо в нижньому регістрі, тому співучі фрази повинні бути короткими, перемежованими з моментами відпочинку - паузами.

Ударні інструменти

Третя група духових інструментів - ударні інструменти. Спосіб вилучення звуку у них відповідає назві - удар. Їх головне призначення - підкреслювати ритм, доповнювати оркестр різними колористичними ефектами. До них відносяться: литавра, трикутник, тамбурин, великий і малий барабани, дзвін і дзвіночок, ксилофон і ін. Оскільки концертмейстер необхідний в класі ксилофона, зупинимося на особливостях цього інструменту.

Ксилофон (італ. Silofone, грец. Xylon - дерево, phone- звук) - інструмент, котрий є набором прямокутних дерев'яних пластин різної величини і висоти, розташованих за принципом фортепіанної клавіатури - в два ряди. Сучасний клавіатуроподібний ксилофон має повний звукоряд в діапазоні від f до c4. Пластинки ксилофона лежать на дерев'яній рамі. Під кожною з пластинок перпендикулярно їй розташовуються металеві резонансні склянки, що надають інструменту більш повне звучання. Грають на ксилофоні, б'ючи паличками з невеликими дерев'яними, пластмасовими або гумовими кулястими головками. Звук у ксилофона пронизливий, клацаючий. Партія ксилофона записується в скрипковому ключі. Техніка гри на ксилофоні може бути надзвичайно віртуозною. В ансамблі з ксилофоном використовується повна гамма звучань фортепіано. В процесі навчання гри на ксилофоні часто використовується скрипковий репертуар (концерти А. Вівальді, Й. С. Баха, Рондо В.А.Моцарта та ін.).

Марімбафон - споріднений ксилофону інструмент. Від ксилофона з резонаторами відрізняється більшою довжиною і іншим обрисом резонансних трубок. Тембральна різноманітність досягається грою різними паличками - з твердими, середніми, м'якими головками, з головками, обтягнутими шнуром або гарусом. Палички з м'якими головками крадуть ударність, народжують своєрідне «хітке» звучання.

Тема 3.

Специфіка виконання фортепіанної партії в ансамблі з народними інструментами

Тривалість заняття 2 акад. години.

Розглядаються способи та особливості звуковидобування у народних інструментів, виконання штрихів, динамічні можливості народних інструментів. Виявляються основи техніки сумісного виконавства, аналізуються проблеми тембрального узгодження.

На ранньому етапі народні інструменти застосовувалися для побутового прикладного музикування. І тільки з впровадженням професійної музичної освіти на цих інструментах починається їх активне вдосконалення. У сучасних народних інструментах з'єднані риси як фольклорного, так і академічного інструментарію.

Наведемо загальну характеристику народних інструментів, що застосовуються сьогодні в професійних музичних навчальних закладах України в якості соло.

Домра - за походженням російський народний струнний щипковий інструмент з трьома або чотирма струнами і дерев'яним круглим корпусом. Досить імовірно, що домра була запозичена під час монголо-татарського ярма. Доля домри драматична - з одного боку про неї згадується як про інструмент, який прославляє Бога, з іншого - актори-скоморохи, народні музиканти, подорожуючи по селах дозволяли собі образливі жарти на адресу бояр і церкви. Їх катували, разом з ними і домру, вона зовсім зникла. Відродження домри зробив музикант-дослідник, керівник першого оркестру народних інструментів Василь Андрєєв.

Домра - рухливий, віртуозний інструмент з красивим теплим звуком невеликої потужності. Для гри на ній використовується медіатор. Штрихи виразні і рельєфні. Там, де необхідно грати *pizzicato*, струни смикаються пальцем. Триструнна домра має лад - e1 a1 d2, чотириструнна - g d1 a1 e2 (як у мандоліни і скрипки). Види триструнних допр: домра - пікколо, домра мала (основний вид), домра меццо-сопранова, домра альтова, тенорова і контрабасова. До чотирьох струнних допр відносяться домра-пікколо, домра прима (основний вид), домра альт, домра тенор, домра бас і домра контрабас. Домра-пікколо нотірується нижче на октаву, домри: альтова, тенорова і контрабасова - на октаву вище реального звучання.

Балалайка - досить поширений інструмент, гру на якому вивчають в музичних навчальних закладах Росії, України, Білорусії і Казахстану. Колись в народі її називали «балабайка» від слова «балакати», «балабонами». Корпус

трикутний, дерев'яний. Грають на балалайці брязкотом (ударом вказівного пальця по струнах) зверху вниз (позначається знаком V) і від низу до верху (знак A), щипком, дробом, тремоло. Сучасні виконавці широко застосовують vibrato. Для цього після взяття звуку низом долоні, притиснутою до підставці, як би тиснуть коливальними рухами нижній відрізок струн. Вважається, що балалайка поширилася з кінця XVII ст. Деякі думають, що вона сталася від азійської домбри. В кінці XIX ст. балалайка, завдяки В. Андрєєву, перетворилася в концертний інструмент. До нього балалайка не мала постійного ладу, кожен виконавець налаштовував інструмент згідно своєї манери виконання. Андрєєв впровадив лад - дві струни в унісон - нота e₁, одна струна на кварту вище - нота a₁, який отримав назву академічного. Триструнна балалайка не може виконувати скрипковий репертуар. Було створено сімейство балалайок, що стало основою російського народного оркестру. До оркестрових балалайок відносяться наступні різновиди: балалайка прима (основний вид), балалайка секунда, балалайка альт, балалайка бас і балалайка контрабас. Альт і контрабас нотіруються октавою вище реального звучання.

Бандура - український народний струнно-щипковий інструмент. Назва бандури походить від латинського «Пандурій» і старопольського «barduny» - лютня. На початку XIX ст. поруч з лютнеподібними існували і багатострунні інструменти, які «потрапили під українізацію» і почали називатися бандурами, а виконавці на них бандуристами. Велику роль в становленні і розвитку бандури зіграв Гнат Хоткевич, видатний діяч української культури, ім'я якого носить створений в Харкові Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах.

Класична (діатонічна) і сучасна (діатонічна або хроматична) бандура з сімейства арф, гусель і псалтиріонів. Музикант, граючи на сучасній бандурі не притискає струни на грифі, а, подібно до арфі, щипком пальців видобуває звук певної струни.

Існує версія про походження української бандури від кобзи - старовинного українського струнно-щипкового інструменту з сімейства лютневих. На користь цього припущення говорять такі факти, як форма інструменту, назва струн, спільність репертуару кобзарів і бандуристів. Сьогодні стандартна бандура-прима має 55-58 струн і налаштована вона в тональності G-dur. Концертні інструменти відрізняються від бандури-прими тим, що мають механіку для перебудови приструнків. Концертні інструменти мають 61-65 струн.

Крім щипка використовуються такі прийоми гри, як тремоло (виконується правою рукою зазвичай на одній або двох струнах одночасно), гліссандо (виконання паралельно сходячих угору і вниз подвійних нот), як один з мальовничих прийомів використовується гра за порожком. Існують два основні способи гри на бандурі: «київський» і «харківський». Вони відрізняються посадкою виконавця і змістом інструменту. На сьогодні «київський» спосіб є найбільш вживаним, хоча і «харківські» бандури набувають все більшої популярності, завдяки їх більш широким можливостям - вільній грі лівою рукою на приструнках (всі струни, крім басової), і, таким чином, здатності виконувати більш повноцінну фактуру, наближену до фортепіанної. На «київській» бандурі можливе виконання лівою рукою тільки одноголосних басів.

Цимбали - струнний ударний інструмент у вигляді трапецієподібної деки з натягнутими струнами. Поширені цимбали в східноєвропейських країнах - Білорусі, Молдові, Україні, Румунії, Угорщині, Польщі, Чехії, Словаччині. Схожий інструмент зустрічається в країнах Азії - Індії, Китаї та ін.

Звук видобувається ударами двох дерев'яних паличок або калатал з лопатями, що розширюються на кінцях.

Розрізняють народні та концертно-академічні різновиди цимбал. Відмінності між інструментами полягають в кількості рядів струн в одному ряду, їх довжині і розтині. Обсяг звукоряду народних цимбалів найчастіше 2-

2,5 октави (з - e2), в основі яких полягає діатоніка з хроматизацією окремих ступенів. Звукоряд академічного інструменту інший: його хроматизація розширена (g - b3). Народні виконавці найчастіше тримають інструмент на колінах, а в професійній практиці виконавці стоять перед цимбалами. Як уже згадувалося, звуковидобування відбувається за допомогою паличок-молоточків, як в народному, так і в професійному виконавстві. У народній практиці вони називаються «гачками». Їх не обшивають, граючи по металу деревом. Для досягнення динамічної і тембральної різноманітності, які вимагає академічна музика, професійні цимбалісти почали обшивати молоточки замшею, використовуючи при цьому невелику кількість вати. Жорстка обшивка дає звук різкий, неприємний, дуже м'яка - глухий, нечіткий.

Прийоми гри на цимбалах: удар (одинарний), прийом гри дерев'яною стороною - *col legno* (використовується рідко), *tremolo* (швидкі удари по черзі двома молоточками), *pizzicato* нігтем і подушечкою пальця. Сучасний репертуар змусив цимбалістів ввести багато нових прийомів, що не властиве народній традиції: удар дерев'яною стороною по краю деки, флажолет, гра з сурдиною, *arpeggio*, *glissando* ключем по струні (*alla гавайська гітара*) і ін.

Важливу роль у становленні професійних цимбал зіграло соціальне середовище. У сільській місцевості конструкція цимбал, їх трактування та художня функція залишилися незмінними. Міське середовище, навпаки, «підштовхнуло» професійних цимбалістів до реконструкції інструменту, що в підсумку позначилося на їх виконавському рівні.

Сопілка - народний духовий інструмент, відомий в Україні з княжих часів. Виготовлялася з калинової, бузинової гілки, очерету, ліщини та ін. Довжина сягала 30-40 см. У нижньому кінці просвердлювалися 5-6 дірочок. У західних регіонах побутували різновиди - денцівка, дводенцівка, сопілка.

Сопілка входить до складу будь-якого ансамблю або оркестру українських народних інструментів. Згадки про цей інструмент зустрічаються в стародавніх літописах, українських піснях, казках, легендах.

Як професійний академічний інструмент сопілка починає використовуватися тільки в другій половині ХХ ст.

Українська сопілка зазвичай має шість пальцевих отворів, дає діатоничну послідовність із семи звуків. В даний час поширена так звана «концертна» сопілка, на відміну від народної вона має 10 отворів, що забезпечує їй хроматичний звукоряд.

За тембром і теситурою сопілка нагадує флейту-пікколо. Прийоми гри схожі з іншими дерев'яними духовими інструментами - використання подвійного і потрійного язика, трелі, tremolo. Можуть бути різні штрихи: *detache* (поштовх язика на кожен новий звук), *staccato*, *legato* (мова використовується тільки на першому звуці під лігою), *non legato*, *marcato*, *frullato* (фрикативна атака звуку), *martele*, *portato*, *glissando*, *vibrato* (хвилеподібна зміна висоти звуку і одночасно гучності). Цікавий прийом *con voce* (з голосом) - стародавній спосіб двоголосної гри, виходить шляхом співу в дудку звуків «так», «джу». Сопілка, змінюючи свій тембр, хрипить, бурчить, звідси народні назви прийому - «гра нахріп», «гра на бурт». Нотується сопілка в скрипковому ключі на октаву нижче реального звучання. Іноді над ключем пишеться вісімка, яка позначає підвищення на октаву.

Гітара - струнний щипковий інструмент сімейства лютневих. У Середньовіччі центром розвитку гітари була Іспанія, куди гітара потрапила з Стародавнього Риму (латинська гітара) разом з арабськими завойовниками (мавританська гітара). У XV столітті поширюється гітара з 5-ма подвоєними струнами, що отримала назву іспанської гітари. До кінця XVIII ст. іспанська гітара в процесі еволюції набуває шість одиночних струн і чималий репертуар, на формування якого значний вплив зробив італійський композитор і гітарист-віртуоз Мауро Джуліані. Протягом XVIII - XIX ст. конструкція гітари продовжувала вдосконалюватися. Нарешті, іспанський гітарний майстер Антоніо Торрес надав гітарі форму і розмір, які існують донині. Сучасна класична акустична гітара має шість струн. Корпус класичної гітари, на якому розташована дека-резонатор, порожній. Струни

раніше були жильними, тепер їх виготовляють з синтетики, в основному з нейлону.

Основним засобом звуковидобування є щипок - гітарист зачіпає пучкою або нігтем правої руки струну, злегка відтягує її і відпускає. Пальцями лівої руки гітарист затискає струни на грифі, утворюючи акорди і змінюючи висоту звуку. Звук створюється вібрацією струн і посилюється резонатором - декою інструменту. Використовують два різновиди щипка: «апояндо» - з опорою на сусідню струну і «тіранда» - без опори. Також гітарист може з невеликим зусиллям вдарити трьома або чотирма пальцями «в різнобій» відразу по всіх або декількох сусідніх струнах. Цей спосіб називається *rasgado*. Іноді композитори в своїх творах застосовують репетиції різними пальцями на одній струні (Ф. Таррега «Спогад про Альгамбре»). Франсиско Таррега - іспанський композитор і гітарист заклав основи класичної техніки гри на гітарі. У ХХ ст. його справу продовжив іспанський гітарист і композитор Андрес Сеговія.

Строй класичної гітари - E A D G h e1. Записується гітара в скрипковому ключі на октаву вище реального звучання. Іноді під скрипковим ключем пишеться вісімка - знак того, що грати потрібно октавою нижче.

Баян - (кнопочвий акордеон на західний манер) інструмент з повним хроматичним звукорядом на правій клавіатурі, басами і готовим акордово або готово-виборним акомпанементом на лівій клавіатурі. Назву отримав на честь давньоруського співака-оповідача Бояна. У західній традиції баян з лівою акордовою клавіатурою розглядається як різновид кнопочового акордеона.

Сучасний баян оснащений трьох -, чотирьох - або п'ятирядною правою клавіатурою, іноді з регістрами-перемикачами і готово-виборною п'яти або шестирядною лівою клавіатурою. Клавіші правої клавіатури баяна витягують звуки хроматичного звукоряду від В великої октави до cis^4 , два ряди клавіш (кнопок) лівої клавіатури - від G до fis малої октави і, нарешті, три ряди клавіш лівої руки витягують готові акорди. Баян має відмінні художні

виконавські можливості, що дозволяють грати не тільки прості мелодії, а й твори світової класики. Існують двох-, трьох-, чотирьох- і п'ятиголосні баяни. Баян складається з трьох основних частин: правого напівкорпуса, лівого напівкорпуса і хутряної камери. Звук в баяні виникає за рахунок коливання язичків в отворах голосової планки під впливом повітряного струменя з хутряної камери або в хутрянну камеру. З усіх народних інструментів баян а також клавішний акордеон з правою клавіатурою по типу фортепіано є найбільш самодостатніми інструментами. Фортепіанний акомпанемент для цих інструментів практично не використовується, тільки для виконання перекладень клавірних концертів.

Особливості виконання фортепіанної партії в ансамблі з народними інструментами

У репертуарі, який використовується на кафедрі народних інструментів, існують такі основні напрями:

- класичні твори в перекладенні для народних інструментів;
- оригінальні твори;
- обробки народної музики.

Гра в ансамблі з солістом-виконавцем на академічному народному інструменті вимагає докорінного перегляду звичних уявлень про силу і тембр фортепіано, особливо в ансамблі зі струнними - домрой, балалайкою, бандурою, гітарою. В цьому випадку динамічні і темброві нюанси фортепіано визначаються, виходячи з можливостей соло інструменту, індивідуальності виконавця, а також стилю, жанру, характеру твору. Вивчення концертмейстером специфіки звуковидобування, технічних, акустичних і динамічних можливостей народних інструментів грає істотну роль.

Специфіка звучання народних інструментів в різній тесситурі полягає в тому, що в нижніх регістрах вони звучать більш глухо і тихо, ніж у верхніх. Концертмейстер не повинен бути більш активним, ніж соліст, він повинен

контролювати звуковий баланс, особливо в творах з насиченою фактурою, подібно оркестрової (перекладання оркестру в концертах), де фортепіано доручені головні тематичні утворення. В ансамблі з домрою, балалайкою, які не мають великих динамічних можливостей, концертмейстер грає більш сухим звуком *non legato*, імітуючи тембр звучання чембало (цимбал, споріднених з ним не тільки в назві) а також застосовує більш чітку артикуляцію. Акомпануючи домрі концертмейстерові слід уважно фіксувати початок виконання, так як права рука домриста впритул наближена до струн, і перший звук береться коротким і дуже швидким рухом. Це не вдих вокаліста або замах смичка у струнника. Збігатися в перших звуках з балалайкою легше, так як є замах руки. В ансамблі з гітарою фортепіано імітує тембр клавесина, з баяном - органу, з бандурою - арфи.

Штрих *tremolo* у струнно-щипкових інструментів є одним з базових, покликаних імітувати пісенний мелодизм. Володіння прийомом *tremolo* впливає на довжину звуків і зв'язок між ними, що дозволяє наблизитися до зв'язного звуковедення струнно-смичкових інструментів. Однак, в такому безударному переході від одного звуку до іншого втрачається «точка» початку звучання, що становить ансамблеву складність для концертмейстера.

Звуковидобування у струнно-щипкових інструментів і фортепіано мають очевидні протиріччя. На відміну від фортепіано, що імітує оперну округлість звуку, струнно-щипкові інструменти протистоять вокальній подачі звучання.

Головне новаторство в удосконаленні сучасних народно-академічних інструментів направлено на збільшення діапазону динаміки, причому збільшення потрібно шукати не в напрямку до *ff*, а, навпаки, до *pp*. Тоді інструмент звучить красивим тембром у всьому динамічному діапазоні, а не тільки в межах *mf-f*. Важливим є також і «політ» звуку: звучання інструменту має заповнювати простір залу, щоб створювалося враження, ніби звук йде не зі сцени, а «обволікає» слухача з усіх боків.

У своїх артикуляційно-тембральних знахідках композитори часто нетрадиційно розподіляють ролі: фортепіано наділяють перебільшено ударними властивостями, протиставляючи йому «спів» щипкового інструменту. Таким чином, в поєднанні різних способів звуковимови - домрового кантиленного і токатного або церковного фортепіанного, проглядається певна закономірність - ударне туше фортепіано більш рельєфно виявляє вокально-ліричні якості сольного інструмента, немов нівелюючи його ударно-щипкову природу. Виникають нові можливості ансамблевих функцій піаніста - не тільки делікатно-приглушений супровід камерних звучань домри, балалайки, бандури, гітари, але і їх рівноправний діалог.

Тема 4.

Проблеми професійної підготовки концертмейстера в диригентських і хорових класах

Тривалість заняття 2 акад. години.

Розглядаються завдання концертмейстера в класах оркестрового та хорового диригування. Узагальнюються навички читання хорових та оркестрових партитур. Розкриваються особливості роботи двох концертмейстерів.

У класі **оркестрового диригування** концертмейстер не є акомпаніатором соліста, а є прообразом майбутнього симфонічного або народного оркестру. У класі грають два концертмейстери на двох роялях. Два піаніста - це вже ансамбль, який повинен підкорятися диригенту і грати синхронно.

Концертмейстер класу оркестрового диригування повинен знати:

- основні прийоми диригентської техніки;
- виконавські можливості, особливості звуковидобування і штрихи інструментів симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів;

- головні принципи виконання перекладень симфонічних та інших партитур на фортепіано.

Концертмейстер класу оркестрового диригування повинен вміти:

розбиратися в партитурі твору, що вивчається;

вільно читати з листа репертуар перекладень партитур для фортепіано;

грати «по руці» диригента;

грати «оркестрово», передаючи на фортепіано тембри і штрихи оркестрових інструментів;

здійснювати контроль за правильністю виконання студентом-диригентом вказівок педагога;

сприяти створенню творчої атмосфери в класі.

Основною специфічною особливістю фортепіанного дуету концертмейстерів диригентського класу є знання диригентського жесту - головного засобу вираження музики, яким передається темп, рахункові долі такту, динаміка, характер. Права рука диригента виконує тактуючі жести, ліва - виразні, що відображають емоційно-художню сторону диригування. Важливим моментом є показ вступу - ауфтакт і точка удару. І хоча в перекладі з німецького це слово означає затакт, в диригентській практиці воно вже давно має більш широке поняття. Це як би енергетичний імпульс, надихаюча іскра, з якої займається музичне полум'я. Насправді, це помах руки диригента, який показує вступ оркестру, групі або окремим інструментам, що показує темп, динаміку, характер. Від ауфтакта залежить синхронність вступу. Якщо в повільних темпах у диригентів спостерігається тенденція до дроблення жесту, то в швидких темпах жести стискаються, зменшуються в амплітуді. Головного значення набуває перша частка - жест, на який має орієнтуватися піаніст-концертмейстер.

Хор є унікальним інструментом з великими музично-виконавськими можливостями. У звучанні хору великі композитори епохи Відродження: Орландо Лассо, Джовані Палестрина, Жоскен Дебре досягли висот, яких не могли дати існуючі тоді інструменти. Хорове мистецтво процвітає і зараз,

широко використовуючи допомогу піаністів-концертмейстерів. У музичних училищах на уроці грає один концертмейстер, а в вузах через ускладнення репертуару задіяні два піаніста. Вони або розділяють між собою акапельну партитуру, або один грає її повністю, а інший, на другому інструменті, виконує партію супроводу.

Головною метою концертмейстера хору є передача засобами фортепіано специфіки вокальної природи виконуваної музики. Приступаючи до читання хорових партитур піаністу-концертмейстеру перш за все необхідно ознайомитися з особливостями запису хорової партитури. На відміну від звичного дворядкового запису фортепіанної музики, хорова партитура може включати різну кількість рядків. Існують однорідні типи хорів - дитячі, жіночі та чоловічі, записуються на двох рядках. Змішані типи хорів, які б поєднували жіночі та чоловічі голоси, записуються на чотирьох рядках і більш. Неповний змішаний склад, коли чоловічий хор доповнюється тільки однієї жіночої партією, або жіночий, дитячий хор - однієї чоловічої, записуються зазвичай на трьох рядках. Однак можна зустріти складні партитури, запис яких досягає восьми рядків. Запис літературного тексту проводиться тільки під одним з рядків. Якщо ж текст в партіях не збігається, його виписують в кожній партії. Ліга як знак, що позначає в інструментальній музиці чітке ведення звуку, в хоровій партитурі відсутня, тому що *legato* є звичайним для хорового співу штрихом. Лігою об'єднуються кілька звуків, виконуваних на одному складі.

У хорових партитурах однорідного типу верхні голоси виконують правою рукою, нижні - лівою; в змішаних хорах жіночі голоси виконуються правою рукою, чоловічі - лівою. Партія тенора, нотірується в скрипковому ключі, виконується на октаву нижче, там, де реально звучить теноровий голос. Значні труднощі представляє відтворення хорових творів, в яких тенор, баритон або бас є солістами в змішаному хорі, в таких випадках може бути «перехрещення» голосів. Доцільно піаністу, не змінюючи положення

рук, виконувати голоси, які звучать вище, правою рукою, що звучать нижче - лівої.

Виконуючи хорову поліфонію піаністу необхідно передати фразування, динаміку, зміну дихання, штрих кожної хорової партії. При виконанні хорів а'капела однією з важливих проблем є досягнення штриха legato. Коли пальцеве legato неможливо, застосовується педаль, гнучка, рухлива динаміка, rubato, які обумовлені фразуванням, стилем і характером твору. Динамічні можливості вокального виконання тісно пов'язані з теситурою - у високій теситурі голос звучить більш напружено, сильно, в низькій - має значно меншу милозвучність. Концертмейстер повинен уважно ставитися до пауз, цезур, фермат, так як вони багато в чому визначають закінченість і переконливість виконання.

У хорової практиці на репетиціях, а іноді і на концерті хорові твори співаються в транспорті. Піаніст повинен вчитися транспонувати. Існують два способи транспонування - інтервальний і тональний. Інтервальний спосіб передбачає перенесення музичного тексту на потрібний інтервал, закріпивши в пам'яті ключові і випадкові знаки нової тональності. Цей варіант зручний при секундовому інтервалі. Тональний спосіб передбачає, що піаніст ясно уявляє гармонійні послідовності, вміє швидко аналізувати.

Важливим завданням піаніста-концертмейстера є вміння грати «по руці» диригента. Необхідно розуміти специфіку диригентської техніки, розвивати навички «розсередженої» уваги, що дозволяє одночасно охопити нотний текст і диригентський жест, чути всю партитуру ансамблю, і при цьому зберігати виразність власного виконання.

Тема 5.

Вокально-фортепіанний дует як особливий вид ансамблю

Тривалість заняття 2 акад. години.

Конкретизуються особливості роботи концертмейстера з вокалістами. З'ясовується специфіка концертмейстерського підходу на різних етапах вивчення твору. Узагальнюються знання з техніки читання з листа та транспонування. Розглядається специфіка роботи концертмейстера в оперному театрі.

Вокально-фортепіанний дует являє собою окремий різновид ансамблю з іманентними особливостями і засобами виконавської виразності. Його специфіка породжена сполученням контрастних явищ: людського голосу і механізму; одноголосності і різноманітності фактурного плану; обмеженості діапазону і реєстрової всеосяжності. Визначаються три моменти в фортепіанному супроводі: підтримка, зіставлення і протиріччя, які утворюють відповідно три ступеня смислового зв'язку: фон, діалог і конфлікт». Оскільки «конфлікт» є однією з різновидів діалогу, більш точним представляється поділ на «фон», «безконфліктний діалог» і «конфліктний діалог».

У першому випадку вокальний початок переважає над інструментальним, фортепіанна партія здійснює лише гармонійну і ритмічну опору, не претендуючи на створення додаткових образно-смислових нюансів. Прикладом подібного співвідношення можуть бути старовинні романси, деякі пісні Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та ін.

У другому випадку - безконфліктний діалог - фортепіанна партія значно змінюється, вона стає носієм інтонаційної виразності, вибудовуючи діалог зі співаком за принципом комплементарності, тобто, взаємодоповнення. Романси Р. Шумана, Г. Вольфа, Р. Штрауса, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова тому підтвердження.

Нарешті, прикладом конфліктного взаємозв'язку голосу і фортепіано можна вважати ті пісні і романси, в яких виконавці знаходяться в різних емоційних станах. Конфлікт має на увазі наявність багатоплановості змісту,

більш складного смислового контексту. Прикладом служить «Від'їзд» Ф. Шуберта, «наспіви скрипка чарує» Р. Шумана та ін.

Узагальнюючи вищевикладене, можна зробити висновок - взаємозв'язок вокального та інструментального початків можна звести до двох основних типів - фону і діалогу.

Вся історія розвитку вокальної лірики являє собою «наведення мостів» між вербальним і звуковим вираженням художньої думки. Якщо уявити собі вокальний твір як систему: «поетичний текст - вокал - інструмент», то видно, що вокаліст синтезує музичний та поетичний початок, підкоряючись все ж логікою поетичного тексту. Композитори на шляху подолання цієї залежності використовують прийоми порушення поетичної рими, які породили явище, назване «зустрічним ритмом». Чим ближче підходить мелодія до ритму вірша, фрази, слова, тим бідніше, одноманітніше стає музичний твір. І тільки розбіжність мовного і музичного ритмів призводить до високого художнього результату.

Інша ситуація у інструменталіста, який одночасно вільний і не вільний. Його свобода обумовлена необмеженим ресурсом музичних засобів виразності, але він також залежить від поетичного тексту.

Специфіка роботи концертмейстера зі співаком

Процес оволодіння вокальним твором включає в себе три основних етапи. Перший пов'язаний з отриманням загальних уявлень про стилі, характер обраної музики. Другий етап знаменує поступове проникнення в суть виконуваного твору, аналіз, опрацювання нотного тексту, вибір засобів художньої виразності. Третій етап - виконавське втілення на концертній естраді. Починати роботу слід з так званого **показу** - першого ознайомлення з твором. Під показом розуміється програвання твору з вокальним рядком, витримане в темпі і характері. Досвід свідчить, що піаністу легше впоратися з досить складною фактурою фортепіанної партії, ніж зі спільним читанням трьох рядків. Складність полягає не тільки в незвичному для ока охопленні трьох нотних станів, але, перш за все, в об'єктивно існуючій розбіжності

ритмічного та фразувального будов музичних тем обох партій. Тут важливо мати багатовимірну увагу, яка охоплювала б усі деталі фортепіанного і вокального тексту.

Функція концертмейстера в вокально-фортепіанному дуеті насамперед визначається виразними можливостями інструменту і піаністичною майстерністю концертмейстера, тобто, арсеналом засобів, що формують образність і розкривають художню концепцію.

Засоби музичної виразності поділяються на три групи: непорушні, приблизні і ті, що практично не фіксуються, виконавські деталі, то «трохи», що в мистецтві все вирішує.

Дихання у вокалі продиктовано не тільки фізіологією, а й конкретними художніми завданнями. Розподіл дихання регулюється атакою звуку, принципами членування музичної фрази, цезурами, сенсом поетичного тексту. Дихання, взяте на довгих нотах, має бути підтримано внутрішнім *stretto* концертмейстера. Концертмейстер повинен вірно відчувати запас дихання у співака, контролювати всі зміни темпу, щоб вони не порушили логіки художньої пропорційності у виконанні, і щоб нове дихання приурочувалось до кінця фрази або знаків пунктуації.

Агогіка (від грец. *Agogike* - пересування, ведення) - вчення про невеликі відхилення від темпу. Це чи не найважчий засіб виразності в вокально-фортепіанному ансамблі. Крім загальних законів агогіки, вокальна агогіка має свої специфічні особливості, пов'язані з інтонацією, дикцією, артикуляцією, співочим диханням. Піаніст повинен вміти бачити і чути смислові акценти вокальної фрази, її інтонаційні вершини, правильно викладати музичну думку в поєднанні зі словом. Завдання виконавців - знайти і підкреслити значимість того чи іншого слова, спрямувати музичну фразу саме до цього слова, застосовуючи алогічні зміщення. Завдяки агогіці порушується механічна рівномірність метра і вноситься природність і гнучкість в музичну фразировку. Якщо значні відхилення від темпу фіксуються в нотному тексті - *accelerando*, *ritenuto* і ін., то ледь помітні

мікроагогічні його зміни практично недоступні позначенням в нотах і залежать від суб'єктивних відчуттів виконавців.

Крім агогічних засобів, обумовлених диханням, існують цезури, агогічні акценти, паузи, що несуть в собі особливу виразність виголошення того чи іншого слова, іменовані агогікою вокальної інтонації. Важливу роль в цьому аспекті відіграє реєстрова позиція вокальної партії. Інтонування в високому реєстрі у співаків вимагає більшої експресії, напруги співочого апарату, ніж в більш зручному середньому реєстрі. Вихід співака на високу ноту тягне за собою її фіксацію і, як правило, деяке розширення її тривалості. Піаніст повинен відчувати цю «інтонаційну подію» співака як свій власний приплив енергії і відгукуватися на нього відповідним арсеналом виразних засобів.

Темпоритм - має істотне значення в процесі інтерпретації музичного твору. Темп (від лат. *Tempo* - час) - це швидкість виконання музичного твору, зовнішня заданість руху. Інша справа - ритм. З одного боку, ритм (від грец. - *течу*) - форма протікання в часі будь-яких процесів. З іншого боку, в поняття ритму входить інтенсивність дії, ступінь внутрішньої енергії. Темп і ритм взаємопов'язані, хоча їх синхронність не обов'язкова. Повільний темп може бути спокійним за характером, але і, навпаки, висловлювати стан крайньої напруги. Те саме можна сказати і до швидкого темпу. У вокальній музиці вже в віршованому ритмі закладено ритм музичний.

Фортепіанний супровід включає в себе найширшу амплітуду метроритмічних і темпових комбінацій, починаючи з опорних, синкопованих, пунктирних і закінчуючи складними поліритмічними побудовами.

Надзвичайно важливим моментом є вибір правильного темпу. Це можливо тільки лише зрозумівши суть виконуваної музики. На думку А. Швейцера, «темп правильний, коли в однаковій мірі ясні деталі і ціле».

Метроритмічна цілісність виконуваного твору залежить від пауз, вірніше від упередженого ставлення до них. Треба розуміти, що під час пауз

нитка музичного процесу не переривається, навпаки, часто в паузах зосереджено більше енергії і напруги, ніж в звуках.

Динаміка - найбільш відносна і суб'єктивна область музичного тексту, що залежить від індивідуального трактування виконання, діапазону звучання інструменту, характеру руху, нарешті, від стилевих закономірностей. Спільність динамічних відтінків - аксіома ансамблевого виконавства. Динамічні зміни можуть бути поступовими і контрастними. У бароковій музиці, наприклад, переважає так звана «терасообразна» динаміка, творчість романтиків вимагає від виконавців найтоншого динамічного нюансування. Завдання концертмейстера - в будь-яких динамічних градаціях зберегти гармонійне співвідношення фортепіанного і вокального звучань, тобто звуковий баланс. Останній залежить від багатьох чинників: від обсягу голосу, теситури, акустики залу, динамічних можливостей інструменту. Піклуючись про найбільш виразне звучання голосу, піаніст-концертмейстер повинен постійно вдосконалювати прийоми звуковидобування, домагаючись тембрового підпорядкування, особливо в області тихих динамічних градацій.

Проблема різнотембрових поєднань - голосу і фортепіано є однією з найбільш специфічних. Тембр фортепіано відрізняється багатозвучністю звукообразів. Це і сухе клавесинне звучання, продовжене органне, ударне електрофортепіанне. На фортепіано можлива імітація звучання інструментів симфонічного, народного, духового оркестрів, поєднання різних тембрів, темброві мутації в процесі драматургічного розвитку. Виявлення тембрового узгодження - нагальна потреба будь-якого ансамблю.

Артикуляція - (від лат. *Articulo* - розчленовую, розбірливо вимовляю). Шкала артикуляційних штрихів дуже різноманітна, і між *legato* і *non legato* існує безліч проміжних способів звуковидобування. Рояль, незважаючи на свою молоточкову структуру, володіє найширшим спектром артикуляційних можливостей - від *staccatissimo* до максимально злитого *legato*. У вокально-фортепіанному ансамблі головним досягненням піаніста є вміння грати *legato*. Адже спів за своєю природою - це мистецтво *bel canto* - прекрасний

спів. Піаніст повинен опанувати ненаголошеним звуковидобуванням, яке наближає тембр інструменту до тембру голосу.

Педаль - одна з головних помічниць в роботі над вокальним фразуванням. Вона здатна змінювати природу фортепіанного звуку, пом'якшувати його ударність і збагачувати його тембр. Запорукою тонкої і чистої педалізації є тонкий слух.

Працюючи над вокальним твором, концертмейстер повинен дбайливо поводитися з літературним текстом, вникати в задум автора.

Граючи вступ, піаніст відразу ж визначає загальний темп і характер, допомагає вокалісту увійти в потрібний настрій. Є вступи, які звучать як самостійні фортепіанні епізоди «День чи панує», «Якби знала я» П. Чайковського). Фортепіанні укладення або постлюдії покликані підсумувати попереднє оповідання. Вони як би дають оцінку всьому твору в цілому.

Читання з листа і транспонування в концертмейстерському класі

Акомпанемент з листа являє собою в якійсь мірі ще більш складне явище, ніж читання з листа сольних творів, так як крім виконання фортепіанної партії, виникають ансамблеві завдання. Концертмейстер повинен бути чуйним до намірів партнера, прагнути скласти з ним цілісний ансамбль. Якщо піаніст не володіє сценічною витримкою, починає нервувати, то якість виконання помітно страждає. Тренування з розвитку вміння акомпанувати з листа включають в себе кілька етапів:

1. Вироблення вміння витримувати темп і ритм без зупинок і поправок. Якщо зустрічаються дуже складні пасажи, гармонії, акорди, слід їх відкидати, триматися баса і «опорних» гармоній;

2. Вироблення вміння бачити і грати в густій фактурі хоча б мінімум вірних нот, дотримуючись темпоритму;

3. Тренування зорової і слухової уваги.

Наведемо кілька вправ:

Вправа №1 - знаходження «опорних крапок» в фортепіанній фактурі, що представляє безперервний рух тріолей в унісон. Потрібно групувати

тріолі на більшій тривалості, наприклад, 6/8 на одну чверть, і грати тільки початкові ноти («опорні крапки») кожної групи. Тренування передбачає класні умови, де ілюстратор співає мелодію або педагог грає її на роялі. Далі можна «спиратися» на першу ноту кожної тріолі.

Вправа №2 - переслідує ту ж мету, тільки тут - відмінність партій, немає унісону.

Вправа №3 - грати тільки партію лівої руки і вокальну, дотримуючись усіх нюансів. Тут подолання незручності - незвична для очей відстань, завдяки чому поле зору піаніста розшириться, йому буде з більшою легкістю контролювати партнера. Другий варіант цієї вправи - виконання вокальної партії голосом.

Вправа №4 - ті ж завдання, але в тексті з більш густою фактурою і в більш рухливому темпі.

Вправа № 5 є своєрідною «гімнастикою для очей» і також розрахована на швидке орієнтування в творі. Ставиться більш складне завдання: в швидкому темпі грати вокальну партію правою рукою, а лівою - «опорні точки».

Вправа № 6 - на прикладі романсів з вертикальними гармоніями зуміти побачити як би «гармонійну схему». Підкреслюючи перші частки такту - «опорні крапки», піаніст вчиться темпової витримці, стабільному ритму.

Часто при читанні з листа концертмейстерові важко відразу підібрати зручну аплікатуру. Потрібно розчленувати пасаж на групи, знайти в ньому опорні крапки і визначити аплікатуру цих крапок.

Транспонування

Важливим умінням концертмейстера є висотне переміщення нотного тексту на якісь інтервали вгору або вниз від основної тональності, тобто транспонування. Зазвичай використовують комбінацію двох способів – інтервального і тонального. Здійснюючи транспонування інтервальним способом піаністи швидко аналізують гармонійні функції і просто «переставляють» їх в нову тональність.

Тональний спосіб передбачає визначення нової тональності, її ключових знаків, положення мелодії і фактури супроводу в новій тональності. Транспонуючи текст з листа, головне – визначити нове місцезнаходження баса як тонального фундаменту всієї фактури, а в верхніх голосах можливі спрощення. При транспонуванні на терцію може бути використаний полегшений прийом: при підвищенні на терцію вгору всі ноти скрипкового ключа читаються так, як в басовому ключі, але з позначенням «на дві октави вище». При транспонуванні на терцію вниз ноти басового ключа граються як би в скрипковому ключі, тільки на дві октави нижче.

Особливості роботи оперного концертмейстера

Робота концертмейстера в оперному театрі істотно відрізняється від роботи концертмейстера в інструментальних класах. Головне завдання оперного концертмейстера полягає в тому, щоб співак добре засвоїв свою партію в темпах і нюансах, встановлених диригентом цього спектаклю. Підкоряючись диригенту, концертмейстер погоджує свої дії з його трактуванням. Другий момент зустрічі з диригентом - задача йому розучених з солістами партій.

Опера - вища форма вокальної музики, дуже складний музичний організм, який потребує особливого підходу до вивчення і виконавського втілення. Велику роль у формуванні концертмейстерських навичок грає робота концертмейстера над оперним клавіром. В опері існують певні форми вокального оповідання. Це речитатив (сессо, *accompanato*), монолог (арія, пісня, аріозо, балада), ансамбль, великі драматичні побудови - сцени.

Сухий (сессо) речитатив видно відразу. Це рідкісні акорди, які «налаштовують» слух співаків, і невеликі інтонаційні зв'язки поміж фразами виконавців. Сухий речитатив присутній в операх Люллі, Моцарта, історично завершився в операх Россіні. Однак як спосіб мелодекламація продовжує активно жити у всіх вокальних жанрах. Концертмейстер зобов'язаний досконально знати текст, тільки тоді він вчасно дасть акорди супроводу.

Акомпанує речитатив (accompanato) бере активну участь у створенні музично-сценічних образів і дій. Він характерний більш розвинутою партією, йде зі співом, його фактура розвинена і виразна. Речитативи відокремлюють один від одного арії, дуети, ансамблі і т.д.

Арія в опері - верховий епізод образної характеристики героя, емоційне узагальнення певного етапу сценічної дії.

Велику роль у розвитку дії грають оркестр і хор. Концертмейстер повинен досконально вивчити оперний клавір, щоб не тільки мати цілісне уявлення про оперу, а й про місце кожної сцени, ансамблю, арії у розвитку драматургічної дії.

Сценічні репетиції вимагають від концертмейстера знання не тільки партій солістів, але також хорових і оркестрових епізодів, так як соліст повинен знати, на якій музиці, на яких словах хору він ходить, сідає, підходить до партнера, йде і т. д. Хороша концертмейстерська гра благотворно діє на всіх учасників. Уміння спростити фактуру, піаністичні труднощі без порушення художньо-образної сторони - один з обов'язків концертмейстера.

Піаніст повинен намагатися передати на роялі характер звучання оркестру. Особливу увагу він повинен звернути на те, які інструменти або їх групи супроводжують той чи інший епізод, у викладі яких інструментів звучать лейтмотиви опери. Він повинен представляти темброві особливості інструментів оркестру, їх динамічні можливості, основні штрихи. Подібні завдання вимагають від концертмейстера дисципліни в темпах, у вживанні педалі, в скрупульозній точності артикуляції, в динаміці, в точному дотриманні пауз і цезур.

Ще одною необхідною якістю концертмейстера слід назвати вміння тримати темп, як і пам'ять на темпи. Запам'ятовування темпів ускладнене тим, що в оркестровому звучанні і на фортепіано темпи сприймаються неоднаково. На темпи впливають різні фактори: фізичний стан, емоційний тонус, настрої виконавців і диригентів.

Концертмейстерський показ - одна з головних задач оперного концертмейстера. Співакові, що прийшов на урок, потрібно не тільки грати фортепіанне перекладення оркестру, а й співати вокальні партії, що знаходяться в діалозі з досліджуваною партією співака. В даному випадку, важливо показувати вступ кожної дійової особи. Якщо партії партнерів накладаються одна на одну, треба переходити від однієї партії до іншої, ще не доспівавши кінці фраз. У тих уривках, в основі яких лежить канон, не слід постійно перескакувати від однієї партії до іншої, потрібно виконувати ту партію, яка більш необхідна співакові. Високі ноти для зручності можна переносити на октаву нижче, а низькі - навпаки, на октаву вище. Робота концертмейстера зі співаком включає в себе роботу над фразировкою, над інтонацією, правильною дикцією. Всі засоби виразності, які піаніст збагнув в концертмейстерському класі, він повинен застосовувати в роботі зі співаками в оперному театрі.

Щоб передати добре підготовлених співаків режисерові, треба попередньо дізнатися його вимоги, його режисерську версію. Граючи на сценічних репетиціях, концертмейстер помічає рекомендовані режисером мізансцени і на уроці фіксує їх у свідомості солістів.

Тема 6.

Специфіка роботи концертмейстера в хореографічних класах

Тривалість заняття 2 акад. години.

Диференціюються завдання концертмейстера в хореографічному класі. Надається класифікація основних танцювальних рухів, їх характеристика, вводиться поняття «екзерсису». Проводиться ознайомлення піаніста-концертмейстера з базовою термінологією класичного танцю.

Танець, балет - прекрасний світ образно-виразних рухів людини. У тому, як людина рухається, жестикулює виражаються особливості її характеру, емоцій, почуттів. Рухи ці називають пластичними інтонаціями або

мотивами. Вони - витоки хореографії, які в союзі з музикою створюють свою унікальну мову, мову танцю. Класична балетна підготовка, той обов'язковий «екзерсіс» - необхідний набір вправ, що розвиває м'язи і тіло і яким танцюристи щодня займаються кілька годин, проводиться під акомпанемент фортепіано. Акомпанемент допомагає уникнути монотонності, вводить в вправи виразні нюанси, настрої, енергетику. Музика для вправ має свій музичний розмір і чітку будову за кількістю тактів – 8, 16, 24, 32 і т.д. Кожна вправа починається з фортепіанного вступу (препарасьон) з кадансовим ходом до домінанти. І завершується укладенням в один-два такти з кадансом в тоніку. Розміри на 2/4, 4/4 припускають чіткість, мірність, тоді як розміри 3/4, 3/8, 6/8 сприймаються як пластичні рухи, в них можливі стрибки, великі тури. Види і типи вправ мають французькі назви тому, що народився балет у XVIII ст. (1761) у Франції при дворі Людовика XIV.

Види і типи вправ мають французькі назви і відбуваються біля верстата - поручнів, прикріплених до стіни. Концертмейстер повинен знати основні «па» (позиції ніг і рук в хореографії), чотири форми арабеска (arabesque), балетну термінологію та ін. І хоча жорсткі нормативи «квадратної» періодичності під час вправ регламентують свободу концертмейстера, в умовах концертного виступу вимагають від піаніста супроводжувати різноманітні рухи танцювальні комбінації, складні хореографічні елементи.

Основні терміни класичного танцю:

У станка:

Пліє – присідання. Демі пліє – напівприсідання. Гранд пліє – повне присідання;

Пор де бра – переклад рук з позиції у позицію з перегинанням корпусу і поворотом голови;

Батман – вправа для ніг. Батман – тандю – рух ногою вперед, вбік, назад. Батман – тандю жете (кидок), робиться з фіксацією, хльостко. Батман – фондю (танути) повільні рухи ніг. Батман фраппе (удар) часто змішується з

Пті – Батманом – маленьки часті удари ногою. Гранд – Батман – великі махи ногами в різні боки вище голови.

На середині зали:

Пірует - поворот на 360 градусів на одній нозі;

Фуєте – (хлестко) – обертання на одній нозі 32 рази, виконують, як правило, балерини.

Гранд пірует – великі повороти на одній нозі;

Адажіо – (м'яке, плавне) – термін взятий у музики. Виконується відповідно плавно і в різних позах;

Алегро – (теж музичний термін – швидко) – стрибки маленьки і великі;

Антраша – маленькі польотні стрибки зі схрещеними ногами;

Жете антурна – чоловічі стрибки по колу з поворотом у повітрі;

Па де ша – котячі стрибки, м'які, вкрадливі. Гранд па де ша – великі котячі стрибки, виконуються по діагоналі сцени;

Па де буре – один з головних елементів класичного танцю – швидкий рух на пуантах. Злиття Пор де бра і Паде буре породило знаменитий танець вмираючого лебідя;

Балон – здатність зависнути у повітрі під час стрибка;

Апломб – здатність стійко стояти на одній нозі.

У балетному театрі концертмейстер працює в тренажерних залах, балетний клавір, а потім бере участь в сценічних репетиціях з диригентом, в підготовці концертних номерів. Концертмейстер допомагає балетмейстеру керувати рухами танцюристів відповідно до темпоритму, динаміки і змісту виконуваного танцю, значно полегшує йому роботу, виступаючи об'єднуючим початком між композитором і постановником. Концертмейстер в класах хореографії повинен знати репертуар не тільки балетної музики, а й оперної, в якій вставлені танцювальні номери.

Темп відображає характер рухів, він залежить не тільки від змісту музики, а й від фізичних можливостей танцюриста. Важливим фактором в хореографії є артикуляція, що забезпечує синхронність дій танцюриста і

концертмейстера. Такі артикуляційні комплекси, як злитість і роздільність танцювальних рухів є аналогами музичних штрихів *legato* і *staccato*. Танцювальні рухи існують в умовах двох артикуляційних моделей: чергування сильної частки зі слабкою (активні, чіткі рухи) і слабкою з сильною (плінні рухи).

Ще одним засобом танцювальної виразності є агогика, яка забезпечує більшу ритмічну свободу, але в той же час підкоряється хореографічній специфіці. Крім того, такі виконавські атрибути, як присідання, поклони, реверанси також вимагають агогічних відхилень.

Нарешті, необхідно відзначити ще одне вміння концертмейстера в хореографії - володіння елементарними навичками імпровізації, які забезпечують гнучкість музичної підтримки танцювальних рухів. Щоб навчитися вільно імпровізувати, потрібно опрацювати певну кількість правильно підібраних елементів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Інютючкіна Н. В. Про проблемний зміст педагогічного етапу концертмейстера зі співаком. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 11. Харків, 2003. – С. 135- 140.
2. Мірошникова А. А. Про роботу концертмейстера у класі хорового диригування : метод. рекомендації для викл. та студ. муз. вищ. навч. закл. Київ, 1990. 20 с.
3. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга прес, 2015, 558 с.
4. Нікітська Є. С. Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: ХІМ. Харків, 2000. С. 183-189.

5. Нікітська Є. С. Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавірів в класі концертмейстерської майстерності. Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах: Луганський державний інститут культури і мистецтв. Харків: Принт-Дизайн, 2003. С. 73-87.

6. Яструб О. М. Методичні рекомендації для вивчення та організації самостійної роботи студентів з навчального курсу «Читання хорових партитур» для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I рівня акредитації за напрямом «025 Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування»: Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021. 63 с.