

**Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
„Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”**

Інститут культури і мистецтв

Л. М. Дячук-Ставицький, С. Р. Паніна

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО КЛАСУ

*Методичні рекомендації до самостійної роботи
для студентів спеціальності „Музичне мистецтво”*

**Луганськ
ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”
2010**

УДК 78.071.2(076)

ББК 85.31р3

Д99

Рецензенти:

- Кириченко Ю. М.** – заслужений артист України, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Сбітнєва Л. М.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри співів та диригування Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Федь І. А.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дячук-Ставицький Л. М.

Д99 Методика викладання концертмейстерського класу : метод. рек. до самост. роботи для студ. спец. „Музичне мистецтво” / Л. М. Дячук-Ставицький, С. Р. Паніна ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 81 с.

Методичні рекомендації призначено для ефективної організації самостійної роботи студентів Інституту культури і мистецтв спеціальності „Музичне мистецтво” з дисципліни „Концертмейстерський клас”. Подано теми для самостійного опрацювання, завдання для практичних занять, поради щодо виконання музичного матеріалу, список додаткової спеціальної та музичної літератури.

Для студентів спеціальності „Музичне мистецтво”.

УДК 78.071.2(076)

ББК 85.31р3

*Рекомендовано до друку навчально-методичною радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 8 від 7 квітня 2010 року)*

© Дячук-Ставицький Л. М., Паніна С. Р., 2010

© ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010

Пояснювальна записка

Світова музична література багата на твори, що призначені для колективного виконання. Окрім хорових і оркестрових, існує цілий пласт музики для виконання в дуєті (з інструменталістами, вокалістами) та в різного виду ансамблях: вокальних, інструментальних, вокально-інструментальних, фортепіанних, духових, у зведених колективах хору, оркестрах тощо. Дуже часто в таких невеликих колективах саме фортепіанній партії належить роль ядра, того організуючого начала, від якого залежить успіх виконання, а отже, задоволення чи розчарування слухачької аудиторії.

Артист камерного ансамблю та концертмейстер – це дуже необхідні, навіть незамінні та надзвичайно розповсюджені види діяльності у практиці піаністів-виконавців, що вимагають неабияких додаткових знань і вмій, а також і певних практичних навичок та дещо відрізняються від сольного виконавства відчуттям величезної відповідальності за успіх цілого ансамблю, потреби „підтримати” партнера, допомогти йому, вдало відтінити та збагатити його виконання.

Піаніст у камерному ансамблі та піаніст-концертмейстер – подібні між собою види діяльності, що мають багато спільних моментів (тут і вміння грати в ансамблі із солістом, і розуміння технічних можливостей інструментів (голосів) та індивідуальних можливостей партнера). Однак практика показує, що ставлення до концертмейстера дещо інше, ніж до піаніста камерного ансамблю. Якщо до другого ставляться як до рівноправного партнера, то концертмейстер викликає почуття другорядності, виконавця абсолютно підпорядкованої солісту партії, в обов'язки якої входить лише одне: не заважати солісту.

В цій роботі розкрито надзвичайну важливість, незамінність ролі концертмейстера, проблеми, що виникають та способи їх вирішення, що стане в допомозі студентам при опануванні даної професії.

Мета курсу “Методика викладання концертмейстерського класу” – виховання навичок необхідних для підготовки майбутнього вчителя концертмейстерського

класу та вміння вирішувати проблеми, що виникають під час ансамблевого музикування.

Завданнями курсу є: 1) забезпечення студентів знаннями про властивості інструментів, голосів, колективів, що необхідно для викладання предмету; 2) вивчення ними необхідної в роботі концертмейстера термінології; 3) ознайомлення студентів із найбільш показовими і цікавими зразками музичної літератури різних стилів, жанрів і форм для різноманітних ансамблевих складів.

Зміст курсу – розкриття тих проблем і задач, з якими зустрічається концертмейстер у роботі в класах духових, народних, струнно-смічкових інструментів, а також у класах симфонічного та хорового диригування, при читанні партитур і перекладі симфонічних клавирів.

Курс викладається впродовж дев'ятого семестру.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН КУРСУ “МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО КЛАСУ”

№	Змістовні модулі та їх структури	Кількість годин				Кредит	Форма контролю
		Загальна	Лекції	Практичні	Самостійні		
		108	24	9	75	2	Модульний контроль
МОДУЛЬ 1. Ансамблеве музикування. Труднощі, проблеми, основні принципи гри із солістом.							
<i>Теми лекцій</i>							
1	Виникнення мистецтва акомпанування. Поняття „акомпаніатор” та „концертмейстер”.		2				Співбесіда
2	Мистецтво акомпаніаторства в Україні. Відомі акомпаніатори-концертмейстери України. Основні принципи спільного музикування		2				Співбесіда
3	Етапи роботи над твором для ансамблевого музикування.		2				Співбесіда
4	Роль виразових засобів у спільному виконавському процесі.		2				Співбесіда
<i>Практичне заняття № 1.</i>							
	Ансамблева гра: види та проблеми.			1			Аналіз творчих завдань
<i>Тема лекції</i>							
5	Читання з листа та транспонування.		2				Співбесіда

<i>Практичне заняття № 2.</i>							
	Навики читання з листа та транспонування – важлива складова творчої лабораторії концертмейстера.			1			Аналіз творчих завдань
<i>Тема лекції</i>							
6	Виконання клавирів на фортепіано.		2				Співбесіда
<i>Практичне заняття № 3.</i>							
	Піаністичні труднощі в клавірах.			1			Аналіз творчих завдань
МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ							
МОДУЛЬ 2. Робота концертмейстера із солістами різних спеціальностей та колективами.							
<i>Тема лекції</i>							
7	Робота концертмейстера у вокальних класах. Класифікація співочих голосів.		2				Співбесіда
<i>Практичне заняття №4.</i>							
	Специфіка роботи концертмейстера з вокалістами.			1			Аналіз творчих завдань
<i>Тема лекції</i>							
8	Особливості вокальних акомпанементів		2				Співбесіда
<i>Практичне заняття №5.</i>							
	Робота над вокальними акомпанементами.			1			Аналіз творчих завдань
<i>Тема лекції</i>							
9	Специфіка роботи концертмейстера з виконавцями на духових інструментах.		2				Співбесіда
<i>Практичне заняття №6.</i>							
	Робота над акомпанементами у класах духових інструментів.			1			Аналіз творчих завдань

<i>Тема лекції</i>						
10	Робота концертмейстера у класах оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування.		2			Співбесіда
<i>Практичне заняття №7.</i>						
	Труднощі й проблеми концертмейстера в класах диригування.			1		Аналіз творчих завдань
<i>Тема лекції</i>						
11	Особливості роботи концертмейстера в класі струнно-смічкових інструментів.		2			Співбесіда
<i>Практичне заняття №8.</i>						
	Труднощі концертмейстерської партії в класі струнно-смічкових інструментів.			1		Аналіз творчих завдань
<i>Тема лекції</i>						
12	Робота концертмейстера у класі народних інструментів.		2			Співбесіда
<i>Практичне заняття №9.</i>						
	Труднощі концертмейстерської партії в роботі з солістами-народниками.			1		Аналіз творчих завдань
МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ						

МОДУЛЬ 1. АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ. ТРУДНОЩІ, ПРОБЛЕМИ, ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ГРИ ІЗ СОЛІСТОМ.

Лекція 1. Виникнення мистецтва акомпанування. Поняття „акомпаніатор” та „концертмейстер”.

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – проаналізувати умови виникнення мистецтва акомпанування, виявити навички та вміння необхідні концертмейстеру при роботі з солістом.

Мати уяву про древнє походження мистецтва акомпанування.

Знати причини виникнення мистецтва акомпанування та різницю між поняттями „акомпаніатор” та „концертмейстер”.

Розуміти необхідність певних вмінь та навичок для досконалого володіння концертмейстерським мистецтвом.

Матеріал для самостійного опрацювання

Як, де і коли виникло музичне мистецтво, і мистецтво акомпанування зокрема? Над цими питаннями замислювалось чимало музикантів, дослідників, філософів. Про древність музичного мистецтва свідчать наскальні малюнки, вазописи, барельєфи на гробницях, скульптури, малюнки і гравюри, фрески і ікони старовинних соборів, монети, вироби з каменю, мозаїка тощо.

З давніх давен мистецтво було явищем синкретичним. У первісних людей в єдине ціле було поєднано зародки різних видів мистецтва – поезії, танцю, театрального дійства (ритуалу), музики, що лише згодом почали розвиватися самостійно.

Стародавні форми музичного мистецтва були нерозривно пов’язані із побутом. Так виникали коліскові, пастушачі, воєнні, трудові, погребальні пісні. Музика була необхідним атрибутом первісних людей, нею передавались настрої і стани, переживання і радощі.

Найстародавнішими “музичними інструментами” були руки, ноги, за допомогою яких відбивали ритм, а також різні

предмети, якими можна було відбивати акценти (каміння, кістки, куски дерева тощо). Саме відбивання ритму можна вважати однією з форм примітивного акомпанування. Отже, супровід пісні і танцю існував у найбільш ранню епоху музичного мистецтва.

Переломним у фортепіанному мистецтві стало ХІХ століття. Клавішні інструменти того часу (клавесин і клавикорд) перестали відповідати вимогам звукового ідеалу нової епохи, що призвело до утвердження нового клавішного інструменту – **фортепіано** з його динамічними, технічними, темброво-колеристичними можливостями. Це, в свою чергу, призвело до нового трактування супроводжуючої партії, до ускладнення її гармонії і фактури, а отже і до трактування її як рівноправної.

Слово „акомпанемент” походить від французького „супроводжувати”. Це музичний супровід основної партії вокального чи інструментального твору. Акомпаніатор – виконавець акомпанементу.

„Концертмейстер” – від німецького „майстер концерту”. Це не лише головний музикант оркестру, але й піаніст-акомпаніатор, який допомагає виконавцям-солістам при вивченні ними партії та акомпанує їм у концертах. Отже, піаніст-концертмейстер повинен знати особливості та технічні можливості інструментів чи голосів, що беруть участь в ансамблі, специфіку їх звучання, класифікацію, теситуру, діапазон співочих голосів, термінологію. Окрім цього, концертмейстер повинен розуміти зміст, форму, стиль музичного твору, володіти навичками акомпанементу відповідно до особливостей цього інструменту чи голосу (тембр, сила звучання, технічні можливості), читати з листа і транспонувати, уміти грати хорові партитури, грати „під руку” диригента.

Концертмейстер повинен володіти професійними якостями, пов’язаними з необхідністю розподіляти слухову та візуальну уяви на кілька об’єктів. Виконуючи свою партію, концертмейстер повинен бути в контактi з солістом чи диригентом, орієнтуватись на їхню гру чи жест, бути частиною цілого в ансамблі з інструменталістом або „оркестром” у театрі опери та балету.

Широко розповсюджена думка щодо другорядності ролі концертмейстера. Звідси нерідко зневажливе ставлення до цієї професії, опускання прізвища концертмейстера на афішах, під час виступів на радіо чи телебаченні. Однак професія концертмейстера – одна з найважливіших і найнеобхідніших у спільному музикуванні. Окрім цього, вона сприяє всебічному розвитку піаніста.

Акомпануючи певному інструменту чи голосу, концертмейстер дуже чутливо реагує на зміну регістру, фактури, динаміки, агогіки. Це вимагає від нього тонкої педалізації, відчуття темпоритму, різнобарвної звукової палітри.

Отже, заняття акомпанементом виховують у піаніста виконавські якості, музичну гнучкість, естрадну витримку, здатність миттєво реагувати, тощо.

Запитання для перевірки:

1. Коли і за яких умов виникла потреба акомпанування?
2. Яка різниця між поняттями „акомпаніатор” та „концертмейстер”?
3. Які навички та вміння необхідні концертмейстеру при роботі з солістом?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №1.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати проблеми концертмейстерської партії.

Ознайомитися із статтею

**Благой Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Сов. музыка. – 1973. - №10. – С. 58-62.
(Додаток №1.)**

Лекція 2. Мистецтво акомпаніаторства в Україні. Відомі акомпаніатори-концертмейстери України. Основні принципи спільного музикування.

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – проаналізувати розвиток мистецтва акомпанування в Україні та виявити основні вимоги спільного виконавства.

Мати уяву про розвиток професійного концертмейстерства в Україні.

Знати прізвища майстрів акомпанування Європи та України.

Розуміти необхідність вимог спільного музикування.

Матеріал для самостійного опрацювання

Є згадки про музичний супровід ритуалів і обрядів, а також музикування підчас полювань і військових походів в Україні відносяться ще до поч. 10 ст. Про цілі колективи інструменталістів і танцюристів свідчать фрески Софіївського собору з 11 ст. Музика була невід’ємною частиною придворного життя та у домівках бояр і знаті.

Однак, мистецтво акомпанування на професійному рівні в Україні почало інтенсивно розвиватися наприкінці 19 ст. (в Європі це відбулося дещо раніше) коли в програму Київського музичного училища (директором якого на той час був композитор В.Пухальський) була введена обов’язкова практика студентів-піаністів у вокальних, інструментальних класах та класах оперної студії. Оволодіння навиками концертмейстерського мистецтва стало невід’ємною частиною музичного виконавства.

Загальновідомими майстрами акомпанування в Європі були композитори Е.Гріг, Ф.Ліст, Й.Брамс, Р.Шуман, К.Шимановський, Б.Бріттен та інші. Серед відомих українських акомпаніаторів-концертмейстерів називають прізвища композиторів М.Лисенка, Я.Степового, Л.Ревуцького, В.Косенка, Ф.Надененка, Б.Лятошинського, В.Барвінського,

М.Дремлюгу, А.Кос-Анатольського, Н.Нижанківського та інших. Серед піаністів – Л.Фідлер, Б.Яворський, Н.Скоробогатько (Київ), С.Ріхтер, Л.Гінзбург, Н.Чегодасва, Р.Ойгензіхт (Одеса), Т.Шухевич, А.Рудницький, О. Пясецька-Процишин, І. Крих, (Львів), С.Саварі (Донецьк), Ф.Долгова (Харків).

Сольне виконавство та гра з солістом основуються на різних психологічних станах, що, окрім підготовки кожного виконавця, вимагають різну спрямованість уваги в момент виконання та різної міри артистичної відповідальності.

Рухи концертмейстера не встигають стати автоматичними, а кожного разу абсолютно залежать від вимог соліста та конкретної виконавської ситуації, залишаючись гнучкими та легко керованими. Для найкращого ансамблевого виконання потрібно брати до уваги основні вимоги спільного виконавства :

1. Однією з них і, мабуть, чи не найважливішою є ритмічна дисципліна, під якою слід розуміти синхронне виконання сильних і слабих долей такту, узгодженість дрібних тривалостей, однакове дотримання пауз.
2. Важливою умовою є і вміння чути „зі сторони” не лише себе, але й партнера та ансамбль у цілому.
3. Грамотна редакція нотного тексту, становлення однакових виконавських указівок.
4. Обумовленість початку та закінчення разом. Особливу увагу для спільного вступу треба звернути на ауфтакт (дихання) та момент атаки (початок звучання).

(Концертмейстер працює з різними солістами, тому необхідно знати специфіку кожного інструмента й виконавця, щоб творчий стан соліста був вчасно підтриманий, його наміри передбачені.)

5. Слід відхилити розповсюджену думку про другорядність фортепіанної партії, яка виконує роль своєрідної підтримки соліста, адже інтерпретація концертмейстера збагачує уяву соліста, урізноманітнює його виконання.

У спільному виконавському процесі певні закономірності має фразування, а саме змістовний поділ музичного твору та виявлення основних виражальних елементів

кожної побудови. Фразування щільно пов'язане з артикуляцією, штрихами, динамікою, агогікою.

Концертмейстер повинен досконало володіти технікою штрихів. В основі їх звучання лежить звук (атака, ведення, зняття) та поєднання його з наступним. Концертмейстер при виборі штриха повинен пом'ятати про специфіку звуковидобування на сольному інструменті, про тіло, яке звучить (струна, металева пластина), про засіб, яким цей звук видобувається (палець, медіатор, повітря). Лише тоді концертмейстер зможе застосувати ідентичний штрих для досягнення ансамблевого звучання чи використати інший, якщо це передбачено автором.

У спільному музикуванні суттєвого значення набуває тембр, що створює загальне слухове враження, різноманітні барви музичної тканини, образно-емоційну сферу (особливої уваги до тембру вимагає виконання унісону). Культура звуковидобування досягається з розвитком тембрального слуху та уяви, коли виконавець може почути те, що повинно звучати, тобто мати певні слухові заготовки.

Однією зі складових успішного звучання ансамблю є правильно прочитана, обумовлена з солістом динаміка. Тут важлива синхронність динамічних відтінків з урахуванням балансу звучання та динамічних можливостей кожного інструменту (голосу), а також загальний характер твору, його зміст.

Велика роль у спільному виконавстві належить агогії. Здебільшого темпові відхилення вказано в тексті, однак є такі агогічні зрушення, що не обговорюються, а лише впливають з виразовості музичної мови (напр., підкреслення високої ноти вокалістів). Однак, при виконанні тих чи інших агогічних нюансів треба пам'ятати закон компенсації: якщо у фразі відбувається прискорення, то в її ж межах вимагається сповільнення.

Запитання для перевірки:

1. Як розвивалось мистецтво акомпанування в Україні?
2. Які основні вимоги спільного виконавства?
3. Що лежить в основі вибору концертмейстером штриха?

4. Яка роль темпу, агогіки, динаміки в спільному музикуванні?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №2.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати основні вимоги спільного виконавства.

Ознайомитися із статтею

Шендерович Е. Об искусстве аккомпанимента // Сов. музыка. – 1969. - №4. – С.84-88. (Додаток №2)

Лекція 3. Етапи роботи над твором для ансамблевого музикування

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – узагальнити проблеми, що виникають при роботі над творами для спільного музикування та розробити алгоритм їх вирішення.

Мати уяву про наявність умовних етапів роботи над твором під час спільного музикування.

Знати алгоритм послідовного вирішення проблем, що виникають під час спільного музикування.

Розуміти необхідність дотримання послідовності етапів роботи над твором, що допоможе у свідомому передбаченні та попередженні проблем, або ж вирішенні проблем, що з'являються під час спільного музикування.

Матеріал для самостійного опрацювання

Роботу над твором можна поділити на три умовні етапи, кожен з яких за тривалістю залежить від індивідуальних можливостей виконавців.

Початковий етап (формування музичного образу) включає ознайомлення з творчістю композитора, з епохою та історією написання. Саме в цей умовний перший період концертмейстер та соліст визначають жанр, характер музики, художній образ, з'ясовують функції партій соліста та концертмейстера. В допомозі створення художнього образу стануть емоційно-образні асоціації, враження візуального рівня, поезія, малярство і т.д.

Лише після того, як складеться загальне уявлення про твір можна переходити до етапу технічного оволодіння твору, відпрацювання більш детальних елементів нотного тексту: інтонації, вивчення фактури, засвоєння темпоритму і динаміки, осмислення штрихів.

Концертмейстеру слід звернути увагу на вибір аплікатури (її вибір пов'язаний не лише із зручністю, але й зі спільним фразуванням та штрихами).

Окремої уваги потребує баланс між басом та іншими лініями. Роль басу надзвичайно важлива для створення просторовості та збагачення тембру.

Особливого підбору вимагає педалізація, що тісно пов'язана із забарвленням музичної палітри та може або доповнити її, або суттєво збіднити. Існує кілька видів педалізації, що допоможуть урізноманітнити тембр інструменту: зв'язуюча, запізнююча, ритмічна, гармонічна, півпедаль, чверть педаль. Застосування тої чи іншої педалі залежить від стилю твору, акустичних умов, штриха, механіки кожного окремого інструмента. Педаль часто виписується в тексті умовними знаками чи словами, однак визначення різновиду педалі й міри її використання повинно контролюватися виключно слухом концертмейстера.

Соліст повинен опрацювати свою партію.

Лише таке детальне вивчення твору на даному етапі буде запорукою бездоганного музичного та технічного виконання.

Останній етап (етап виконавської реалізації музичних образів) включає більш детальне вирішення співвідношення партій, відпрацювання технічних моментів, динаміки, темпу,

агогічних відхилень, *rubato*, а також вивірення динамічного балансу партії соліста та концертмейстера.

Під час засвоєння репертуару виконавець знаходить деякі схожі моменти, що стають характеристиками творів певної епохи, конкретного композитора чи жанру. Саме такі узагальнення збагачують спектр виконавських станів та відіграють важливу роль у розвитку та становленні музиканта-виконавця.

Запитання для перевірки:

1. Які завдання на першому умовному етапі роботи над твором?
2. Які проблеми вирішують концертмейстер та соліст на другому етапі роботи над твором?
3. Що відбувається на етапі виконавської реалізації музичного образу?
4. Що є запорукою розвитку та вдосконалення особистості музиканта-професіонала?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №3.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати три умовні етапи роботи над музичним твором.

Лекція 4. Роль виразових засобів у спільному виконавському процесі

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – проаналізувати засоби музичної виразності, які в ансамблевому виконавстві потребують спільних вирішень.

Мати уяву про виразові засоби, необхідні для найкращого виконання ансамблевого твору.

Знати особливості виразових засобів та їх роль у інтерпретації музичного твору.

Розуміти необхідність дотримання ідентичності виконання виразових засобів артистами-ансамблістами для ідеального звучання твору.

Матеріал для самостійного опрацювання

До виразових засобів належать: фразування, артикуляція, агогіка, штрих, тембр, динаміка, ритм. Вокалісти та духовики додають сюди виконавське дихання; піаністи – педаль, диригенти – жести. Розглянемо ті виразові засоби, які в ансамблевому виконавстві потребують спільних вирішень.

Темпоритм. Незважаючи на позначення темпу автором (а іноді навіть з уточненням швидкості руху за метрономом), вибір виконавцем темпу залежить від багатьох моментів: від характеру музики, її художньо-образного змісту, стилю, зрештою, певною мірою, від можливостей кожного окремого виконавця. Правильно відтворений темп сприяє точній передачі характеру твору, а помилковий – спотворює його.

Однак переконливим може бути різне трактування темпу одного й того ж твору кожним окремим виконавцем, а ансамблева гра передбачає підпорядкованість суб'єктивних відчуттів кожного єдиному колективному рухові.

Велика роль у спільному виконавстві належить Агогіці (невелике відхилення в темпі). Агогічні зміни здебільшого вказані в тексті, однак часто існують такі темпові відхилення, які не позначаються в нотах, зокрема, це підтримання високої ноти вокалістів, прискорення чи сповільнення, які підкреслюють фразу. Оскільки кожен з учасників колективу може по-різному відчувати агогічні зміни, завданням є при будь-яких темпоритмічних відхиленнях зберігати ансамблеву єдність. Міра кожної такої темпоритмічної зміни визначається розумінням стилю й форми, смаком та емоційністю виконавців.

При виконанні темпоритмічних зрушень слід пам'ятати :

1. Прискорення, що відбувається в середині фрази, вимагає в її ж межах відповідного сповільнення.
2. Прискорення не означає *crescendo*, а сповільнення не повинно супроводжуватись *diminuendo*.

Ансамблево непростими є твори у швидких темпах і твори зі складним ритмічним малюнком. На початковому етапі роботи над такими творами за одиницю пульсації слід вибирати найменшу тривалість, поступово її збільшуючи по мірі вивчення.

При виборі темпу треба пам'ятати, що в надто повільному темпі може загубитися природна рухливість музики, її „живий пульс”, а швидкий темп, що перевищує допустиму творові міру, призведе до неточності виконання, неясності інтонування та до поганої вимови слів вокалістами.

Найбільш розповсюджені темпоритмічні зміни:

Meno mosso	повільніше
Poco meno mosso	трохи повільніше
Pin mosso	більш жваво
Poco piu mosso	трохи рухливіше
Piu animato	більш натхненно
A tempo	у темпі
Tempo I	початковий темп
Ritenuto	сповільнено
Rallentando	уповільнюючи
Ritardando	уповільнюючи
Allargando	розширюючи
Stringendo	поступово прискорюючи
Accelerando	прискорюючи
Stretto	прискорено, стисло
Animando	пожвавлюючи, нагнітаючи
Agitato	схвильовано, збуджено
Piacere	довільно
Ad libitum	за бажанням
Tempo rubato	ритмічно вільно
Rubato	вільно
Recitando	на зразок речитативу

Динаміка. У тісному зв'язку з темпоритмом найповніше проявляються виразові можливості динаміки, як засобу музичного фразування, передачі характеру, емоційного змісту.

В ансамблевому виконавстві важливою є синхронність динамічних відтінків у виконавців з урахуванням балансу звучання (концертмейстер мусить пам'ятати про різні динамічні можливості інструментів та динамічну інтенсивність їх у різних регістрах та про індивідуальні можливості вокалістів).

Важливим у виборі динаміки в ансамблі є визначення спільних кульмінацій та точок, від яких починається динамічний рух до кульмінації.

Як і у випадку з темпоритмом, динамічні позначення треба розшифровувати, ураховуючи час та епоху створення музики, стиль, особливості творчості композитора. Так, наприклад, твори епохи бароко більш статичні і в них переважає поєднання динамічних пластів, а надто випуклі нюанси *crescendo* та *diminuendo* спотворюють стиль музики. Музика епохи віденських класиків передбачає дещо іншу контрастну динаміку, адже, припустимо, для музики Бетовена з його оркестровим мисленням характерне поєднання *tutti* оркестру з „*pp*” окремих голосів і динамічний діапазон „*pp*” – „*ff*”. У композиторів-романтиків зустрічаються такі вказівки як „*pppp*” і „*ffff*” і великий спектр динамічних нюансів. Величезної палітри динамічних засобів вимагає музика ХХ століття.

Оволодіти художньою динамікою можна лише в процесі роботи та розвиваючи художню уяву, смак, культуру й ерудицію.

Артикуляція та штрихи. Артикуляція як засіб музичної виразності тісно пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом. Саме тоді, коли в межах фрази динаміка стає такою гнучкою й змінюється в незначних межах, що позначення її в нотах стає неможливим, на допомогу приходять артикуляція.

Дуже різноманітною може бути артикуляція в межах одного штриха (*legatissimo*, *legato*, *poco legato*, *non troppo legato*), але їх позначення не мають достатньої гнучкості для їх утілення.

Кожне виконання передбачає обов'язкову артикуляційну організованість. Правильно чи ні, грамотно чи неграмотно підібрана, вона може передати настрій, образ, жанрову або стильову приналежність твору, а може й спотворити їх. Про велике значення артикуляції свідчить та ретельність, з якою композитори позначали виконавські штрихи.

Особливої уваги вимагає графічне позначення штриха *legato*. Для кожного інструмента чи голосу ліги мають індивідуальне значення. У струнних вони позначають довжину смичка, у духових і вокалістів – можливості виконання на одному диханні, у баяна (акордеона) – зміну руху міху. Такі ліги називаються технічними. У деяких творах фортепіанні партії мають проставлені композитором технічні ліги, однак це не

повинно провокувати концертмейстера до зняття руки в кінці кожної з них.

В ансамблі більш важливі ліги фразувальні, що визначають побудову фрази, мотиву та повинні співпадати у всіх партіях ансамблю (різне штрихове забарвлення одної й тої ж фрази кожної партії ансамблю є можливим, коли воно передбачено автором).

Фразування. Розуміння логіки побудови є важливою умовою доброго виконання твору.

В ансамблевому виконавстві фразування має певні закономірності: змістовний поділ музичного твору та визначення спільної кульмінації кожної побудови.

Основою виразного фразування є визначення кульмінаційної вершини кожного мотиву, фрази, речення, частини твору й цілого твору та грамотна її вимова з метричного та динамічного боку, а умовою вірного розкриття художнього змісту твору є відчуття міри в побудові основної та побічних (другорядних) кульмінацій.

Складовою частиною правильно побудованої форми будь-якого твору є цезура. Кожна з них має свій зміст і значущість. У творах для спільного музикування цезури визначають так:

- поділ на мотиви й фрази відповідно до дихання соліста;
- обумовлений із солістом поділ на фрази, речення, періоди, частини;
- підкреслення кульмінаційних моментів;
- співвідношення частин у циклі.

Чим важливіші розділи розчленовує цезура, тим вона вагоміша. Ознаками цезури є зміна гармонічних функцій, динаміка, паузи, мелодичні й ритмічні повторення. Оправдане використання цезур, логічне чергування фраз і кульмінацій – ось ознаки усвідомленого й виразного фразування.

Тембр – це забарвлення звуку, його якість, характер, завдяки якому звуки одної висоти розрізняються у виконанні різних інструментів (голосів). На тембр мають вплив спосіб звуковидобування, резонатори, матеріал, що вібрує (струна,

пластина...), а також середовище, у якому виникає й поширюється звук. Тембр допомагає створити загальне враження багатства й різноманітності барв музичного матеріалу та визначається образно-емоційною сферою.

Для виконавців важливо володіти відчуттями забарвлення звуку свого інструменту (голосу), що досягається за рахунок розвитку тембрального слуху та різними видами звукової атаки.

Концертмейстер повинен мати в слуховій уяві звучання кожного інструмента симфонічного оркестру, для більш реального відтворення засобами фортепіано звучання інструмента чи групи інструментів при виконанні клавирів.

Великого значення набуває тембр підчас виконання в ансамблі унісону. В такому разі концертмейстером підтримується забарвлення солюючого інструмента, або створюється якісно нове звучання. Така варіантність акомпануючої партії, звісно, передбачається автором.

Окремої уваги вимагає виконання різного виду акцентів (>, ^, v, sf, sfz, sfz), що можуть бути гострими, різко підкресленими, жорсткими чи, навпаки, м'якими й глибокими. У кожному конкретному випадку акцент визначається характером твору та основним динамічним нюансом. Акцентність у класичних творах відрізняється делікатністю та витонченістю звучання, а у сучасній музиці яскравістю й рельєфністю.

В кожному разі, неузгодженість акцентів у ансамблі може зробити виконання малозмістовним і тембрально безбарвним.

Володіючи різними способами звуковидобування, музиканти мають можливість утілити задуманий автором художній образ різноманітним тембровим забарвленням.

Фактура – це сукупність голосів, що створюють музичну тканину. Фактура проявляється як на рівні горизонталі, так і по вертикалі, а будь-яка фактурна вертикаль є складовою горизонталі.

Елементами фактури є мелодія й акомпанемент. Основні типи фактури – гомофонна, акордово-гармонічна, поліфонічна.

У творах для спільного виконання фактуру створюють також і кожна з партій у загальному звучанні.

Звернувши увагу на горизонталь та вертикаль фактурного розвитку та використавши виразові можливості кожної з партій, виконавці зможуть відтворити яскраве багатобарвне звучання твору.

Запитання для перевірки:

1. Які чинники впливають на вибір темпу?
2. Які види акцентів та їх характеристики у творах різних стилів?
3. Які функції цезур у музичних творах?
4. Що таке тембр і яка його роль як засобу музичної виразності?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №4.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати виразові засоби, що необхідні для ідеального звучання кожного твору.

Практичне заняття № 1

Тема: Ансамблева гра: види та проблеми

План роботи:

1. Визначити специфіку ансамблевого виконавства.
2. Визначити сутність поняття „камерна музика”.
3. З’ясувати проблеми ансамблевої гри та способи їх вирішення.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Жербін М. „Любов моя”
„Пливе моя душа”
2. Лист Ф. „Мальчик-рыбак”
3. Рахманинов С. „Маргаритки”
„Ночи в саду”
„Сон ”
4. Римский-Корсаков Н. „На нивы желтые”
5. Чайковский П. „День ли царит”
6. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: навчитися виявляти проблемні для ансамблевого виконавства твори чи розділи творів та вирішувати ці складні завдання.:

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, виявити незручності ансамблевого музикування (синхронність цезур, однакове виконання штрихів, правильність динамічного співвідношення, проблема темпових відхилень) пояснити їх та знайти способи їх вирішення.

Рекомендована література до практичного заняття №1.

1. Аккомпанемент как профессия и искусство (тексты лекций) / Сост. С. Савари. – Вып.1. - Харьков, 1993.
2. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство: Восьмой зб. Ст. / Сост, общ. ред. Г. Я.Эдельмана. – М.: Музыка, 1973.
3. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування. – Львів: Сполом, 2005. – 159 с.

Додаткова література

1. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминание. Размышления о музыке / Пер. с англ.; предисл. В.Н. Чачавы. - М.: Радуга, 1987.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971.

Лекція 5. Читання з листа та транспонування

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – проаналізувати важливість вміння читати з листа та транспонувати як необхідну складову у роботі концертмейстера.

Мати уяву про поняття “читання з листа та транспонування.”

Знати правила грамотного прочитання та транспонування незнайомого твору.

Розуміти необхідність вміння читання з листа та транспонування при роботі із солістами різних спеціальностей.

Матеріал для самостійного опрацювання

Уміння читати з листа та транспонувати є важливою складовою частиною практичної діяльності концертмейстера.

Читання з листа – це виконання незнайомого твору без попереднього розучування. Воно загострює музичний слух студента, розвиває почуття ритму, здатність швидко орієнтуватися в музичному тексті. Часом практична концертна діяльність вимагає від концертмейстера вміння працювати швидко й оперативно, а володіння навиком читання з листа допомагає в цьому. Крім того, концертмейстер, який добре читає з листа, швидше поповнює свій репертуар новими творами.

Читанню з листа має передувати зоровий розбір твору без інструмента. Піаніст очима охоплює весь нотний текст, визначає ладотональність, темп, динамічні відтінки, штрихи, а також звертає увагу на зміни розміру, тональності, темпу, фактури, знаків альтерації. Саме так формується уява щодо твору в цілому.

Під час читання з листа великого значення набуває точне відтворення лінії басу. Невірно виконаний, він спотворює гармонічну основу та руйнує тональність.

Для опанування навиками читання з листа потрібно мати певну технічну базу: біглисть пальців, уміння виконувати

скачки, знаходити вірне співвідношення мелодії й гармонії. Дуже важливим є розвиток аплікатурної техніки (типових формул послідовності пальців: гам, арпеджіо, подвійних нот, акордів), що сприятиме вмінню відразу знаходити зв'язок звуків, певних груп нот, розуміти напрямок музичної фрази, музичної думки.

Безумовно, виховання точного м'язового відчуття інтервалів, різних видів гармонічних фігурацій, гамоподібного чи арпеджованого рухів – процес довготривалий і складний. Проте він необхідний, оскільки координаційна пам'ять виконавця відіграє помітну роль у набутті навичку читання з листа.

Під час читання з листа припустимі деякі полегшення нотного тексту за умови, що такий варіант не спотворює характеру музики та задуму композитора.

Необхідно відпрацювати вміння не зупинятися, зосереджувати увагу на наскрізному розвитку, „бачити і чути вперед”.

Грамотному читанню з листа сприяє знання стилю того чи іншого композитора, тієї чи іншої епохи.

Успішне володіння навичками читання з листа обумовлюється й вихованням гармонічного слуху, коли музикант може передбачити появу тої чи іншої гармонії.

Транспонування – це перенесення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал угору або вниз, унаслідок чого змінюється його тональність (крім транспонування на октаву). Навик транспонування необхідний для майбутньої професійної діяльності концертмейстера. Це найбільше стосується його роботи з вокалістами.

В інструментальних класах концертмейстер повинен уміти читати партії транспонованого інструмента, щоб за умови виникнення певних неточностей в інтонуванні вчасно її підіграти.

Найбільш розповсюдженим є транспонування на діатонічний та хроматичний півтони. Для цього досить замінити знаки при ключі та зробити підміну випадкових знаків альтерації таким чином:

при транспонуванні на діатонічний півтон угору: $\flat = \natural$,
 $\natural = \sharp$, $\sharp = \times$;

униз $\sharp = \flat$,
 $\flat = \flat\flat$.

Транспонування на хроматичний півтон вимагає уявного переміщення нотного тексту угору чи вниз з одночасною зміною знаків альтерації. Як і для читання з листа, тут допоможуть технічні прийоми – аплікатурні принципи виконання гам, арпеджіо, хроматичних послідовностей тощо, а також знання гармонії, чітке уявлення гармонічних послідовностей.

Під час транспонування на терцію допоможе уявна зміна скрипкового ключа на басовий, якщо транспонувати угору та басового на скрипковий – вниз.

Запитання для перевірки:

1. Чому читання з листа – обов'язкова складова практичної діяльності концертмейстера?
2. Які піаністичні навички сприяють умінню читання з листа?
3. Як змінюються знаки альтерації при транспонуванні на хроматичний та діатонічний півтони?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №5.

Звернутися до творів, що розучуються студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати проблеми, що виникають під час їх читання з листа та транспонування.

Практичне заняття № 2

Тема: Навички читання з листа та транспонування – важлива складова творчої лабораторії концертмейстера

План роботи:

1. Визначити роль координаційної пам'яті в набутті навичок читання з листа.
2. Навчитися прогнозувати допустимі спрощення під час читання з листа.

3. Зрозуміти необхідність вміння транспонувати – як обов'язкового навичку при роботі з вокалістами та з виконавцями в інструментальних класах.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Бах Й. – Гуно Ш. “Ave Maria”
2. Глінка М. „В крові горить огонь желання”
„К ней”
„Я здесь, Инезилья”
„Я помню чудное мгновенье”
3. Шуберт Ф. “Ave Maria”
“Серенада”
4. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: вміти виявляти закономірності та фактурні незручності при першому програванні творів.

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, виявити типові технічні формули, обґрунтувати допустимі фактурні спрощення.

Рекомендована література.

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики / Под общ. ред. В.Натансона. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4.- С. 46-62.
2. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. тр. (Ленингр. консерватория) / Отв. ред. Т.А. Воронина. – Л., 1986. – С. 31 - 48.

Додаткова література

1. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. / Пер. с англ.; предисл. В.Н.Чачавы. - М.; Радуга, 1987.
2. Николаева Р. Воспитание навыков чтения с листа и транспонирования в классе концертмейстерства // Музыказнание: Сб. ст. – Алма-Ата, 1975. - Вып. 7 ; С. 159 - 171.

Лекція 6. Виконання клавирів на фортепіано

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – розкрити специфіку виконання на фортепіано оперних та симфонічних клавирів.

Мати уяву про виконання оперної та симфонічної музики на фортепіано як різновид творчої інтерпретації.

Знати завдання концертмейстера та проблеми, що виникають при виконанні клавирів.

Розуміти необхідність редукції при виконанні клавирів та обережність при деякому спрощенні.

Матеріал для самостійного опрацювання

Виконання оперних та симфонічних клавирів на фортепіано передбачає збереження реального звучання твору, розкриття його змісту засобами фортепіано. Саме унікальні можливості фортепіано дають змогу розглядати виконання клавирів як різновид творчої інтерпретації оркестрової музики. Технічні й виразові засоби, що ними володіє фортепіано, дають змогу передати зміст і характер музики, написаної для оркестру.

Перед концертмейстером постають складні завдання втілити задуманий автором музичний образ в умовах значної зміни темброво–інструментальних умов, пристосування фактури оркестрового твору до фактурних можливостей фортепіано та індивідуальних спроможностей концертмейстера. До того ж, складністю є поліфонізація музичної тканини та зіставлення напруженості звучання кожного голосу фортепіано відповідно до звукових можливостей кожного інструменту в оркестрі.

Окрім цих проблем, що виникають у концертмейстера, виділяються й інші:

1. Досягнення фактурними засобами фортепіано динамічних ефектів.
2. Імітація на фортепіано інструментальних штрихів.
3. Підкреслення важливих голосів.

4. Переосмислення і спрощення деяких фактурних особливостей, що не відповідають можливостям фортепіано й концертмейстера.

Через складність та насиченість фактури більшості клавірів заграти їх без деякого спрощення, транскрипції неможливо. Транскрипції називаються редукцією (лат. *reduction* – спрощувати). Однак спрощення треба робити дуже обережно, не порушуючи стиль, тембральне звучання тощо.

Деякі концертмейстери вважають з власного досвіду спрощення не лише можливими, але й необхідними.

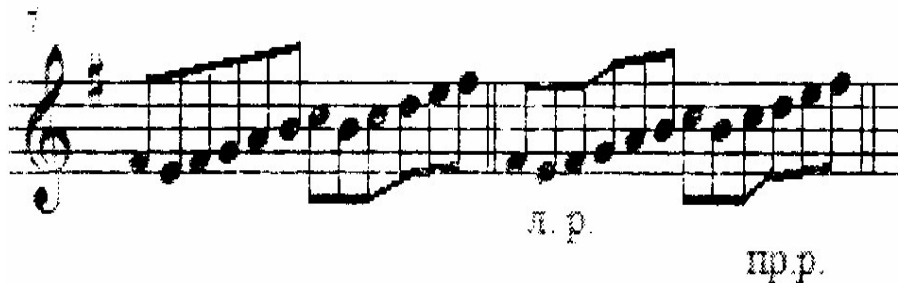
У багатьох випадках міра спрощення визначається темпом.

Найбільш розповсюдженими різновидами спрощення є:

1. Заміна широкого розташування гармонії вужчим.



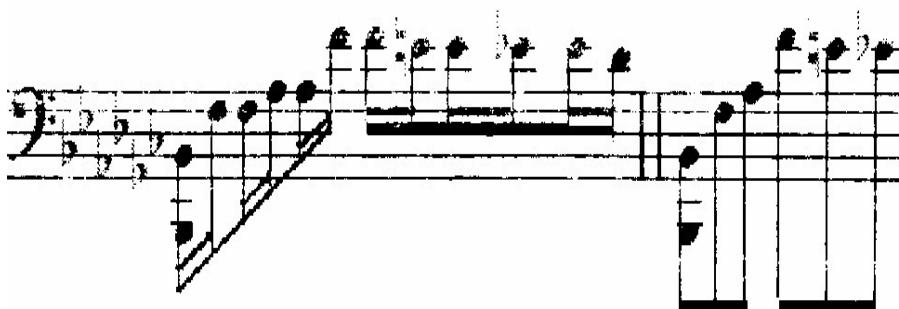
2. Розподіл пасажів чи інтервальних послідовностей між двома руками.



3. Заміна репетицій або акордових пасажів у швидкому темпі на чергування різних голосів.



4. Пропускання нот, що повторюються у швидкому темпі.



5. Об'єднання широких інтервалів в октави чи акорди.



6. Відкидання нижнього голосу під час виконання інтервальних чи акордових послідовностей у швидкому темпі, а також пропускання дублюючого голосу.



Запитання для перевірки:

1. Що дає право вважати виконання оперної та симфонічної музики на фортепіано різновидом творчої інтерпретації?
2. Які основні правила редукції?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №6.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати проблеми, що виникають при виконанні клавирів. Визначити ті такти фортепіанної партії які потребують редукції.

Практичне заняття № 3

Тема: Піаністичні труднощі в клавірах

План роботи:

1. Визначити поняття транскрипція як необхідності при виконанні клавирів на фортепіано.
2. Засвоїти принципи подолання піаністичних незручностей у клавірах.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Глінка М. Вальс – фантазія
2. Лядов А. „Кікімора”
3. Пуччіні Дж. „Богема” (вступ)

4. Римський-Корсаков М. Третя пісня Леля з опери „Снігуронька”
5. Россіні Дж. Увертюра до опери „Севільський цирюльник”
6. Россіні Дж. Каватина Фігаро з оп. „Севільський цирюльник”
7. Чайковський П. Фінальна сцена з II дії опери „Пікова дама”
8. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: навчитися передбачати допустимі фактурні спрощення при виконанні оркестрових клавирів.

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, виявити труднощі виконання та знайти допустимі варіанти їх подолання.

Рекомендована література

1. Поздняков А. Дирижер-аккомпаніатор. Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента: Учебное пособие. – М.: Управление учебных заведений Гос. муз. – пед. института им. Гнесиных, 1975.
2. Шендерович Е. Определение пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. – Л.: Музыка, 1972.
3. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. тр./ Отв.ред. Т.А. Воронина. – Л., 1986. – С.59 – 73.

МОДУЛЬ 2. РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ІЗ СОЛІСТАМИ РІЗНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ТА КОЛЕКТИВАМИ.

Лекція 7. Робота концертмейстера у вокальних класах. Класифікація співочих голосів

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – ознайомити студентів з різновидами співочих голосів, їх технічними можливостями та труднощами при роботі із вокалістами.

Мати уяву про різновиди голосів, їх характеристики та можливості.

Знати завдання концертмейстера у вокальних класах та проблеми, що виникають при виконанні вокальних творів.

Розуміти основні концертмейстерські завдання у роботі з вокалістами.

Матеріал для самостійного опрацювання

Існує три групи голосів: жіночі голоси (сопрано, мецо-сопрано, контральто), чоловічі (тенор, баритон, бас) та група дитячих голосів, які, здебільшого, використовуються в хорах.

Кожний з основних чоловічих та жіночих голосів може бути двох різновидів: ліричне або драматичне. Сопрано має ще один різновид – колоратурне.

Співочі голоси можуть бути і змішані: лірико-драматичне, лірико-колоратурне (сопрано).

Жіночі голоси

Колоратурне сопрано – ніжний, рухливий, гнучкий. Діапазон – $c^1 - f^3$ (іноді до h^3).

Ліричне сопрано – м'який, світлий, теплий голос. Діапазон – $c^1 - cis^3$ ($-d^3$).

Драматичне сопрано – яскравий, міцний з великою силою звучання по всьому діапазону ($b - c^3$) голос.

Мецо-сопрано – глибокий і повний по всьому діапазону ($a - b^2$) голос.

Контральто – густий соковитий тембр, яскрава сила звуку ($g - g^2 (a^2)$).

Чоловічі голоси

Ліричний тенор – м'який, рухливий, з рівномірним звучанням, легкий і ніжний голос. ($c^1 - c^3 (cis^3)$).

Драматичний тенор – велика сила й широта звучання, виразний яскравий тенор ($c - c^3$).

Баритон – за тембром належить до групи басів. Разом з тим, відрізняється від них звуковим об'ємом, у якому присутні звуки тенорових тембрів. Ліричні й драматичні баритони відрізняються силою звучання та тембром. Діапазон А – ais^1 .

Бас – глибокий у низах та сильний і міцний у верхньому регістрі. Діапазон F – f^1 .

Розрізняють басы - ліричний (високий співучий)

- центральний

- basso profundo (дуже низький).

Найвищі чоловічі голоси – тенор-альтіно і тенор-сопрано – найчастіше використовуються для виконання творів та партій у музиці докласичного періоду (Фарінееллі – співак першої половини 18 століття, сучасний альтіно – Василь Співак).

Фальцет – один з регістрів чоловічого співочого голосу, при якому голосові зв'язки зникаються неповністю, тому голос звучить слабо й штучно.

Теситура – висотне положення звуку музичного твору й діапазону співочого голосу або музичного інструмента.

Концертмейстер у роботі з вокалістами повинен розуміти основні вокальні завдання: точність інтонування, дикційна виразність, в основі якої лежить чітка вимова приголосних, дихання, фразування, значення цезур та артикуляції, повинен знати класифікацію співочих голосів, їх теситурні й технічні можливості, тембр, його характеристику, яскравість кожного з його регістрів, що допоможе концертмейстеру визначити силу звучання фортепіанної партії, густоту й вагомість звуку чи навпаки, його прозорість і легкість.

Концертмейстер повинен розрізняти поняття „взяття дихання” (новий повний набір повітря в легені) і „підхоплення дихання” (легкий, ледь помітний добір повітря).

Концертмейстер повинен контролювати мовну інтонацію (правильні наголоси у слові і фразі, не дозволяючи підкреслювати інші ненаголошені склади слова, чи слова фрази), контролювати розділові знаки, вимагати точного ритмічного виконання, дотримання пауз, фермат, точного інтонування.

Запитання для перевірки:

1. Які є групи, різновиди співочих голосів, які їх характеристики й діапазон?
2. З якими недоліками зустрічається концертмейстер при роботі зі співаками?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №7.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати недоліки, що можуть виникнути при роботі зі співаками.

Практичне заняття № 4

Тема: Специфіка роботи концертмейстера з вокалістами

План роботи:

1. Визначити завдання концертмейстера в роботі з вокалістами.
2. З'ясувати обов'язки концертмейстера у вокальних класах.
3. Зрозуміти необхідність наявності літературного тексту – як показової особливості вокальної літератури.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Глінка М. “К ней”
“Сомнение”
2. Римський-Корсаков “О, если б ты могла”
“На холмах Грузии”
3. Балакирев М. “Грузинская песня”
4. Сен-Санс К. “Лебідь”
5. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: розуміння основних вокальних завдань: точність інтонування, дикційна виразність, дихання, фразування, значення цезур та артикуляції.

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, визначити труднощі, що виникають при роботі з даним репертуаром та способи їх подолання.

Рекомендована література

1. Броун И. Нужны только певцам // Сов. музыка. – 1991. - № 11. - С. 71 - 72.
2. Гольденвейзер А. Несколько мислей о воспитании певца // Сов. музыка. – 1952. - №9. – С. 72 - 74.
3. Малишева Н. В синтезе слова и музыке // Сов. музыка. – 1976. - № 6. – С. 97 - 100.

Додаткова література

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Муз. исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988.
2. Чишко А. Певческий голос и его свойства. – М., Л.: Музыка, 1966.

Лекція 8. Особливості вокальних акомпанементів

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – ознайомити студентів із специфікою вокальних акомпанементів.

Мати уяву про специфіку вокальної музики, особливості будови її мелодики, ритміки тощо.

Знати відмінність у роботі над акомпанементом вокального й акомпанементом інструментального твору.

Розуміти важливість літературного тексту, як вирішальної складової вокального твору.

Матеріал для самостійного опрацювання

Концертмейстер, який працює з вокалістами, повинен у першу чергу усвідомити, що специфіка вокальної музики, особливості будови її мелодики, ритміки, а в деяких випадках гармонії та фактури визначається, насамперед, зв'язком зі словом, з мовним інтонуванням, яке визначає особливості й вокального виконання, і вокального акомпанементу. Співпраця концертмейстера з вокалістами значно відрізняється від роботи концертмейстера з музикантами інших спеціальностей саме через особливості вокальної партії, які обумовлюються словом.

Слово диктує і темп, і ритм, і динаміку, й артикуляцію, й агогіку вокальної партії, що у свою чергу позначаються на партії фортепіано, яка досить часто є не лише важливою, але й невід'ємною частиною музичного твору.

Концертмейстер повинен пам'ятати :

1. У вокальній музиці набагато більше агогічних відхилень, ніж це вказано в тексті, що обумовлюється виразною подачею слова.
2. При роботі з вокалістами потрібно звертати особливу увагу на слова, у яких багато приголосних підряд. Це необхідно враховувати, адже звучання голосу виникає в момент вимови голосного звуку, а приголосні трохи відтягують його в часі. Тому буває дуже важко досягти

агогічної синхронності соліста-вокаліста та концертмейстера.

3. Слід „проспівувати” звуки, накладаючи на них слова, це не дозволить спотворити характер твору та ритмічний малюнок музичної фрази.
4. Перша доля в піаніста не завжди є наголошеною у вокальній партії, а часто навпаки її завершує. Отже, концертмейстер повинен уважно слухати, як співвідносяться слова тексту й мотиви, фрази музичні з фразами мовними.
5. Розуміння особливостей тексту дозволить правильно вибрати темп, адже дуже незручно у швидкому темпі проспівувати слова зі збігом приголосних, коли кожному складу відповідає одна нота. Треба дати можливість вокалісту їх виспівати.
6. Правильно побудувати музичну фразу допоможе зацентрована увага концертмейстера на розділових знаках: крапки, коми, три крапки тощо.
7. Динаміка супроводу вокального твору має свою специфіку. Обмеженість діапазону співочого голосу ускладнює піаністові-концертмейстеру зрівноваження регістрів. Потрібно враховувати звучання голосу в тій чи іншій теситурі.
8. Якість звуку піаніста-концертмейстера може впливати на якість співочого звуку. Безбарвне тихе „р” (щоб „не заважати” солісту) є причиною виникнення такого ж безбарвного, без опорного звуку у вокаліста.
9. Погано почута партія супроводу, не інтоновані баси будуть причиною нечистоти інтонування мелодії.
10. Динамічно перевантажений супровід призведе до форсування звуку солістом.

Словник

col canto – зі співом, за голосом

colla voce – з голосом

colla parte – з партією соліста

mezza voce – напівголосно

Запитання для перевірки:

1. Яка основна відмінність у роботі над акомпанементом вокального твору й акомпанементом інструментального?
2. Чому розуміння літературного тексту є важливим і навіть обов'язковим у роботі з вокалістом?
3. Як якість звуку та динаміка фортепіанної партії можуть вплинути на виконання партії вокальної?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №8.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати особливості акомпанементів.

Практичне заняття № 5

Тема: Робота над вокальними акомпанементами

План роботи:

1. Зробити попередній аналіз вокального твору.
2. Проаналізувати труднощі концертмейстерської партії..

Рекомендований музичний матеріал:

1. Глінка М. “Я здесь, Инезилья”
“Венецианская ночь”
2. Римський-Корсаков Н. “Пленившись розой, соловей”
“О чем в тиши ночей”
3. Власов А. “Фонтану бахчисарайского дворца”
4. Делиб Л. “Испанская песня”
5. Кос-Анатольський А. “Про тебе мрію”
“Два потоки з Чорногори”
“Коли заснули сині гори”
“Найдорожча”
“Солов'їний романс”
6. Рахманінов С. “Здесь хорошо”
“Не пой, красавица, при мне”
7. Лисенко М. Пісня Наталки з опери “Наталка Полтавка”

8. Кюї Ц. “Коснулась я цветка”
9. Гріг Е. Пісня Сольвейг
10. Скорик М. “Якби мені черевики”
11. Балакирєв М. “Грузинська пісня”
12. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: ознайомившись із музичним матеріалом виявляти труднощі у вокальних акомпанементах та вміти їх вирішувати.

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, виявити труднощі концертмейстерської партії, визначити способи їх вирішення.

Рекомендована література

1. Робота над оперними аріями та їх різновидами в класі концертмейстерства: Метод. рекомендації / Упор. Л.М. Ніколаєва. – К., 1998 - 29с.
2. Скоробогатько Н. Нотатки оперного концертмейстерства. – К.: Муз. Україна, 1973.
3. Совершенствование концертмейстерской подготовки студентов (на материале работы над вокальным репертуаром): Метод. рекомендации / Сост. И. Могилевская. – К., 1993. – 28с.
4. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – М.:Музыка, 1986.

Лекція 9. Специфіка роботи концертмейстера з виконавцями на духових інструментах

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – розкрити специфіку роботи концертмейстера з виконавцями на духових інструментах.

Мати увагу про поділ на групи музичних духових інструментів, характеристики їх регістрів та види атак.

Знати особливості виконання акомпанементів у класах духових інструментів.

Розуміти важливість уніфікації штрихів та дихання при музикуванні із солістом-духовиком.

Матеріал для самостійного опрацювання

Духові інструменти поділяються на:

дерев'яні духові – флейта, гобой, кларнет, фагот;

мідні духові – корнет, валторна, труба, тромбон, туба.

Саксофон є проміжним між дерев'яними (через спільність конструкції) та мідними духовими.

Також духові інструменти поділяються на лабіальні (свистячі духові) – флейта, сопілка, язичкові (тростиноподібні) – гобой, кларнет, фагот, саксофон; з воронкоподібним мундштуком – валторна, труба, тромбон, туба.

Діапазон кожного духового інструмента прийнято поділяти на три регістри, кожен з яких має загальні темброві, динамічні технічні можливості, що повинні враховуватися концертмейстером у звуковому балансі з духовиком.

Найзручнішим для виконання будь-яких нюансів, найяснішим, повнозвучним, інтонаційно чистим, динамічно гнучким та зручним у технічному плані є середній регістр.

Крайні регістри втрачають зручність і легкість нюансування.

Нижній регістр характеризується потьмаренням тембру, зниженням повноти звучання.

Верхній регістр у високих інструментів характеризується світлішим тембром, більш яскравим, іноді дещо напруженим. У цьому регістрі мідні духові мають велику динамічну амплітуду, повну та м'яку звучність.

У виконанні на духових інструментах вирізняють два види атаки звуку: м'яку і тверду. М'яка атака – плавний не різкий видих повітря. Тверда атака – активний поштовх язика та інтенсивний видих. Саме атака надає штрихам гнучкості та урізноманітнює їх відтінки, ускладнюючи тим самим роботу

концертмейстера, який повинен зважити на це і знайти на фортепіано відповідний штрих та атаку, за винятком тих ситуацій, коли різні штрихи у партіях соліста та концертмейстера запропоновані самим автором.

Ще один нюанс, на який має бути звернута увага концертмейстера – це дихання. Як і при роботі з вокалістами, з духовиками проблема дихання набирає актуальності в першу чергу через те, що саме від дихання (правильного та своєчасно взятого) залежить чистота інтонації, виразність і стійкість звуку. Недостатня увага до дихання і неправильне його використання приводять до збіднення виразових засобів, порушення ансамблевого музикування.

Штрихи, що загальноприйняті у виконавській практиці:

Штрих на духовому інструменті складається із трьох умовних частин. 1. Атака (тверда, м'яка, акцентована), без атаки; 2. Стаціонарна частина (тривалість звучання, динаміка); 3. Закінчення (з язиком, без язика).

Detache – тверда атака, витримана стаціонарна частина, закінчення без язика.

Marcato – акцентована атака, звучання на *dim*, закінчення без язика.

Martele – тверда атака, стабільна динаміка, закінчення з язиком.

(На фортепіано виконується міцними пальцями з фіксацією руки.)

Духове *staccato* – тверда атака, в половину витримана стаціонарна частина, закінчення без язика.

У дерев'яних духових наближається до фортепіанного *non legato*. У мідних духових наближається до фортепіанного *marcato* (активні пальці з навантаженням усієї руки).

Staccatissimo – подібно на *Martele*, тверда атака, коротша, ніж у *stacc.* стаціонарна частина, закінчення з язиком.

Legato – атака без язика, витримана стаціонарна частина, закінчення без язика.

Portamento – нагадує glissando (витончене ковзання від звуку до звуку). (Концертмейстеру слід максимально притримувати звук до взяття наступного.)

Frullato – різновид тремоло, виключно „духовий” штрих. Виконується кінчиком язика, ніби вимовляючи „фррр” чи „кррр” (важкий для виконання у верхньому регістрі).

Glissando – послідовне заповнення інтервалу шляхом ковзання по проміжних звуках.

Запитання для перевірки:

1. Які є різновиди духових інструментів, характеристики регістрів та види атак?
2. Які труднощі концертмейстерської партії в ансамблі з виконавцем – духовиком ?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №9.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати проблеми концертмейстерської партії.

Практичне заняття № 6

Тема: Робота над акомпанементами в класах духових інструментів

План роботи:

1. Визначити завдання концертмейстера в роботі над духовим акомпанементом.
2. Виявити проблеми ансамблевого виконання в духових класах.
3. Вияснити незручності при роботі з транспонуючими інструментами.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Гендель Г. Адажіо і алегро (із сонати №1 для гобоя і фортепіано)
2. Цеслюкевич И. Драка кошки с собакой
3. Doppler A.F.Fautaisie pastorale hongroise
4. Рослер-Розетті. Концерт G-dur
5. Должиков Ю. Елегія
6. Шамінад С. Концертіно
7. Свірський Р. Молдавська рапсодія
8. Колодуб Ж. Поема
9. Губа В. Карпатський пейзаж
10. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: ознайомившись із музичним матеріалом виявляти труднощі в акомпанементах для духових інструментів та вміти їх вирішувати.

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, виявити труднощі концертмейстерської партії, визначити способи їх вирішення.

Рекомендована література

1. Волков Н., Пушечников И. К вопросу звукоизвлечения на язычковых инструментах //Теория и практика игры на духовых инструментах: Сб. стат. /Ред.–сост. В.Н.Апатский. – К.: Муз.Україна, 1989. – С.13-45.
2. Найда А. Вопросы обучения игре на родственных деревянных духовых инструментах //Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Сб. тр. /Отв.ред. И.Ф.Пушечников. – М.:ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 80. – С. 10 - 21.

Лекція 10. Робота концертмейстера в класах оперно - симфонічного, оркестрового та хорового диригування

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – розкрити основні принципи акомпанування в класі оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування

Мати уяву про специфіку роботи концертмейстера в класі оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування

Знати особливості виконання клавирів у класах оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування, характеристики та можливості інструментів оркестру та голосів хору.

Розуміти важливість детального опрацювання концертмейстером всіх партій та вміння грати „по руці”.

Матеріал для самостійного опрацювання

Загальноприйнятною формою запису твору для колективного виконання є партитура, що являє собою багаторядний нотний запис твору, де на кожному рядку фіксується партія певного інструмента чи голосу. Концертмейстер класу оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування повинен читати партитуру та виконувати її переклад для одного (двох) фортепіано.

Окрім цього, обов'язковим для концертмейстера є вміння грати „по руці” диригента, розуміти його жест, який є засобом виразу темпу, динамічних відтінків, характеру, емоційного навантаження певного твору. Концертмейстер повинен бути знайомий зі специфікою диригентської техніки, розуміти жест, ауфтакт (затактовий замах, що передує початку звучання). Енергійний жест попереджає про появу швидкої музики, повільний – спокійної. Концертмейстер повинен стежити за рукою диригента в частинах різких змін темпу, яку можна відчутти з диригентським замахом на останній долі останнього такту попереднього темпу.

Перед виконанням оркестрового чи хорового твору концертмейстер повинен дуже ретельно розібрати його будову, уявити темброву окраску кожної партії оркестрової партитури, стилістичні особливості твору, художньо-образну сферу, метроритм, структуру, усвідомити роль кожної партії симфонічного оркестру чи хору в момент звучання: головну тему, контрапункт, підголосок, акомпанемент, зручно розподілити фактурний матеріал між руками, підібрати найбільш зручну аплікатуру, за необхідності зробити деякі спрощення.

Для двох концертмейстерів матеріал розподіляється таким чином: в оперно-симфонічній: під ліву руку диригента виконується партія першим концертмейстером (інструменти високого регістру) під праву – другим концертмейстером (інструменти низького регістру). У хоровій: під ліву руку диригента – партія верхніх голосів, під праву – нижніх. Коли в хоровому творі є партія супроводу, то один концертмейстер грає фортепіанну партію, інший – хорову. Виконання твору двома концертмейстерами вимагає підвищеної уваги до темпоритмічної стійкості та балансу звучання.

Окрім цього, концертмейстер повинен виділяти вступи інструментів чи голосів та чітко закінчувати звучання цілого оркестру (хору) чи окремої групи інструментів (голосів), точно рахувати паузи, витримувати фермати.

Для концертмейстера класу хорового диригування головною метою є досягнення зв'язного звучання, у якому велике значення має правильно підібрана аплікатура, використання пальцевого legato, гнучкої динаміки.

Складністю для концертмейстера є встановлення контролю за вертикаллю. Мається на увазі не лише синхронність голосів, але й необхідний динамічний баланс у середині акорду. Завдання може ускладнюватись звучанням акорду довший час. Відтворити необхідний динамічний рівень можна лише за рахунок активної атаки звуку, синхронного взяття всіх нот акорду, якщо ж на одному акорді вказано crescendo (голосами це зробити легко), можна застосувати тремоло з поступовим наростанням звуку.

Особливої уваги вимагає лінія басу (фундамент хорового твору).

Концертмейстер у хоровому класі повинен підкреслювати логічні наголоси на певних складах слова чи наголошені слова в музичній фразі, відзначати цезури, що обумовлені вокальним диханням.

Щодо спрощення тексту партитури при виконанні на фортепіано є кілька можливих варіантів: перенесення голосів з руки в руку, вилучення певних звуків тощо.

Складністю для виконання є хорові твори в повільних темпах та твори, написані довгими тривалостями. Концертмейстеру слід слухати акордову вертикаль, при цьому відчувати перспективу розвитку горизонталі. Тут обов'язкове застосування зв'язуючої педалі чи пів-педалі особливо у випадках, коли при зміні гармонії бас (інший голос) звучить як органний пункт. Однак, використання педалі вимагає підвищеного слухового контролю.

Результат виконання хорового чи оркестрового твору залежить не лише від теоретичних знань концертмейстера, не лише від його вміння орієнтуватися в партитурі, але від детального опрацювання ним всіх партій. Окрім цього, важливим є регулярні відвідування репетицій та концертів симфонічних і хорових колективів, слухання записів. Саме аналіз музики та індивідуальні пошуки в роботі сприяють професійному розвитку концертмейстера.

Запитання для перевірки:

1. Який обов'язковий концертмейстерський навичок при роботі в класах оперно-симфонічного та хорового диригування?
2. Як розподіляється акомпануючий матеріал між двома концертмейстерами та які складнощі при цьому виникають?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №10.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати акомпануючу партію.

Практичне заняття № 7

Тема: Труднощі й проблеми концертмейстера в класах диригування

План роботи:

1. Навчитися долати труднощі при прочитанні хорових партитур на фортепіано.
2. Визначити проблеми й задачі концертмейстера при виконанні оперно-симфонічних клавiрів.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Гріг Е. Інтермецо
2. Петров А. Адажіо з балету “Станционный смотритель”
3. Гріг Э. Арія з сонати в старовинному стилі з часів Хольберга
4. Лядов А. Коляда – Маледа
5. Дербенко В. Російська мініатюра
6. Білошицький А. Арієта – ретро
7. Білошицький А. Байлаора
8. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: вміти виявляти труднощі при виконанні хорових партитур та оперно-симфонічних клавiрів та знаходити способи їх вирішення.

Завдання: ознайомитись із рекомендованим музичним матеріалом, обґрунтувати труднощі концертмейстерської партії, визначити способи вирішення виявлених проблем.

Рекомендована література

1. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе : Метод. рекомендации по курсу „концертмейстерский класс” для музыкальных вузов /Сост А.Мирошникова. – К., 1990. – 28с.
2. Чистякова М. Своего рода ассистент дирижера // Сов. музыка. – 1991. - №11. – С. 68 - 71.

Додаткова література.

1. Егоров А. Теория и практика работы с хором. – М., Л.:Музгиз, 1951.
2. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.:Музыка, 1965.
3. Колесса М. Основы техніки диригування. – К.: Держ. вид-во, 1960.

Лекція 11. Особливості роботи концертмейстера в класі струнно–смічкових інструментів

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – проаналізувати специфіку роботи концертмейстера у класах струнно-смічкових інструментів.

Мати уяву про незручності з якими зустрічається концертмейстер у класі струнно-смічкових інструментів.

Знати прийоми звуковидобування на струнно–смічкових інструментах для підбору найбільш вдалого штриха акомпануючого матеріалу та роль ліг у музиці для струнно–смічкових інструментів.

Розуміти важливість сукупності теоретичних знань та уваги для досягнення найкращого звучання ансамблю із солістом-струнником.

Матеріал для самостійного опрацювання

До струнно-смичкових інструментів належить скрипка, альт, віолончель, контрабас. Ці інструменти вирізняються серед інших великою різноманітністю прийомів гри та штрихів. Саме практиці гри на струнно-смичкових ми завдячуємо появі штрихів в інструментальній музиці як способу звуковидобування. На звуковидобування (штрих) мають вплив три фактори: швидкість ведення смичка, сила його натиснення та точка зіткнення смичка і струни. Якраз різниця ведення смичка стала в основі визначення різних штрихів, що згодом були запозичені в гри на інших інструментах.

На сьогодні штрихи поділяють на чотири групи:

протяжні – legato, detache, portato;

короткі – martele, міцне staccato, pizzicato;

кидкові – кидкове staccato, летюче staccato, stehende (зворотнє staccato), кидкове арпеджіо;

стрибаючі – spiccato, sautille, ricochet (saltando), барабанний штрих (тремоло), стрибаюче арпеджіо.

Однак при виконанні інколи не можливо визначити, до якої групи належить штрих, оскільки ознаки кожної з груп можуть бути ледь відчутними. Концертмейстер повинен бути обізнаним з усіма прийомами звуковидобування на струнно-смичкових інструментах для підбору найбільш вдалого штриха акомпануючого матеріалу.

Для приглушення звучання й зміни тембру використовується сурдина (у нотах “con sordino” – із сурдиною, “senza sordino” – без сурдини). Використання сурдини робить звучання дещо приглушеним, менш яскравим. Концертмейстер відповідно будує свій акомпанемент на лівій педалі як на „p”, так і на „f”.

Уваги концертмейстера вимагають ліги. Якщо фортепіанна ліга визначає рамки фрази та позначає штрих, то у струнних – зміну руху смичка, яка залежить від динаміки, виразності та характеру звучання. Енергійні епізоди вимагають частішої зміни смичка, аніж мелодійні. Отже, ліга у струнних не

має нічого спільного з фразуванням, однак може суттєво його підтримати.

Один і той самий штрих у струнно-смичкових може помітно змінювати свій характер залежно від стилю твору, змісту музичної фрази, динамічного відтінку.

Щодо ансамблю, то тут великої уваги від піаніста вимагає динаміка, особливо при виконанні флажолетів та *pizzicato* (їх звучання тихіше за звичне), а також у високих регістрах.

Незручність у ансамблевому відношенні виникає при виконанні на струнних широко розташованих акордів, оскільки здебільшого ці акорди носять затактовий характер (це виникає у зв'язку з будовою інструментів, на яких неможливо одночасно виконувати три-чотири звуки акорду в широкому викладі). Тому на основну долю припадають верхні звуки акомпанементу, а не його початок, а отже, піаніст повинен приєднати свій акорд (інтервал, звук) до останніх нот акорду струнно-смичкового інструменту.

Запитання для перевірки:

1. Що лежить в основі визначення штриха в струнних?
2. Яка роль ліги у фортепіанній та скрипковій музиці?
3. З якими незручностями зустрічається концертмейстер у класі струнно-смичкових інструментів?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №11.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати проблеми концертмейстерської партії.

Практичне заняття № 8

Тема: Труднощі концертмейстерських партій у класах струнно-смичкових інструментів

План роботи:

1. Визначити завдання концертмейстера в класах струнно-смичкових інструментів.
2. Виявити проблеми ансамблевого виконання.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Гранадоc Е. Інтермецо
2. Віталі. Чакона g-moll (ред. Л.Шарльє)
3. Крейслер Ф. “Муки любви”
 1. “Радость любви”
4. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: навчитися виявляти та вирішувати труднощі в акомпанементах для струнно-смичкових інструментів.

Завдання: ознайомившись із музичним матеріалом визначити проблеми ансамблевого виконання та знайти способи їх вирішення.

Рекомендована література

1. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. – М.: Музыка, 1983.

Додаткова література

1. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988.
2. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. – К.: Муз. Україна, 1974.

Лекція 12. **Робота концертмейстера у класі народних інструментів**

ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ ЛЕКЦІЇ:

Мета лекції – розкрити особливості роботи концертмейстера у класі народних інструментів

Мати уяву про групи народних інструментів та про незручності, з якими зустрічається концертмейстер у класі народних інструментів.

Знати прийоми звуковидобування на народних інструментах для підбору найбільш вдалого штриха акомпануючого матеріалу.

Розуміти важливість сукупності теоретичних знань та уваги для досягнення найкращого звучання ансамблю із солістом-народником.

Матеріал для самостійного опрацювання

До групи народних інструментів належать:

- клавішно-духові, язичкові – гармонь, концертіно, банденеон, баян, акордеон;
- ударні – тарілки, бубон, литаври, барабан, бугай;
- духові – ріг, трембіта, труба (лігава), сопілка, волинка, сурма;
- струнні – домра, балалайка, гусла, бандура (кобза), торбан, цимбали, ліра, гудок.

Бандура – один із стародавніх українських народних струнно-щипкових інструментів. Яскравість звучання інструмента залежить від сили щипка. Тембр змінюється залежно від прийому й місця звуковидобування. Для запису нотного матеріалу використовують басовий і скрипковий ключі.

Найм'якший звук дає щипок з пучки на ніготь. Ніготь (спеціальне пристосування, що повторює форму нігтя й одягається здебільшого на перший – четвертий палець правої руки) сприяє утворенню різкого „металевого” відтінку звучання. Також різкий і сухий звук видобувається біля підставки.

Сріблестим і коротким звучанням характеризується верхній регістр, середній – найяскравіший, а нижній – бархатистий, глибокий, однак менш гучний. Найкраще бандура звучить посередині струни (основне місце звуковидобування).

Ці нюанси слід враховувати концертмейстеру. У спільних епізодах треба грати сухим звуком, *staccato*, активними пальцями без педалі. Ліва педаль використовується при потребі уніфікації м'якого звуку.

Існує прийом, коли випрямлений палець б'є по струні, сповзає з пучки на ніготь, падає на сусідню струну, потім повертається у висхідне положення. Звук, що добувається таким способом, сильніший і глибший, ніж щипковий, і позначається „+” над нотами. Концертмейстером підтримується штрихом *marcato* з фіксованою кистю, активними й міцними пальцями.

Домра. Існує два види домр: три – та чотириструнні. Відрізняються розмірами, тембром, строем та діапазоном. Однак спосіб гри та звуковидобування є спільними.

Домра володіє великими віртуозними можливостями. Найвиразніше інструмент звучить в середній та малій динаміці звучання. Слід відзначити динамічну гнучкість інструменту у всіх регістрах, можливість поступового динамічно наростання та філірування.

Концертмейстер зустрічається з поняттям відкритих і закритих струн. Відкриті („o” над нотою) звучать яскравіше, що впливає на вибір динаміки супроводу. Акомпануючи домрі, концертмейстеру не треба грати яскравим звуком. Щодо штрихів і прийомів гри на цьому інструменті, то вони, як правило, співпадають зі скрипковими.

Балалайка володіє великими виразовими можливостями. Одним з основних виконавських прийомів є бряцання (удар вказівним пальцем правої руки по струнах), що найбільш виразний у низькому регістрі, у верхньому регістрі розповсюджені різні види *pizzicato*, що дає сильне звучання, найбільш ефективно на „f”. На фортепіано підтримується активним *staccato* на лівій педалі. Подвійне *pizzicato* (v^) у швидких темпах підтримується активним *staccato* без педалі.

Швидко й активно, з чіткою атакою виконуються на балалайці арпеджовані акорди. Концертмейстер будує свій акомпанемент відповідно.

У музичній літературі для балалайки ліги слід розглядати як засіб фразування. Мелодичні послідовності, що дублюються на фортепіано, виконуються на legato, з обережним використанням педалі.

У грі на балалайці використовуються гітарні прийоми звуковидобування. Такі ж чіткі, без педалі, швидкі акорди мають бути й в акомпанементі.

Запитання для перевірки:

1. Які ви знаєте групи народних інструментів та які інструменти до цих груп належать?
2. З якими труднощами зустрічається концертмейстер у класі народних інструментів?

Практичне завдання для самостійної роботи до лекції №12.

Звернутися до репертуару, що розучується студентами на індивідуальних заняттях з концертмейстерського класу, та проаналізувати незручності концертмейстерської партії.

Практичне заняття № 9

Тема: Труднощі концертмейстерських партій у роботі з солістами–народниками

План роботи:

1. Визначити завдання концертмейстера в класах народних інструментів.
2. Виявити проблеми ансамблевого виконання.

Рекомендований музичний матеріал:

1. Стенли Ф., Авксентьев Е. Полька “Голубой колокольчик”

2. Російська народна пісня в обр. В.Городовського “Не одна во поле дороженька”
3. Белін А. Country style
4. Качалин С. Старое банджо
5. Андреев В. Метеор
6. Конов В. Джазова сюїта на російські теми
7. Циганков А. Експромт в стилі кантрі
8. “Не одна во поле дороженька” рос. нар. пісня в обр. В. Городовського
9. “Перевоз Дуня держала” п’еса – жарт на тему рос. нар. пісні
10. Твори із студентського репертуару.

Мета самостійної роботи: навчитися виявляти та вирішувати труднощі акомпанементів для народних інструментів.

Завдання: ознайомившись із музичним матеріалом обгрунтувати труднощі концертмейстерської партії, визначити способи вирішення виявлених проблем.

Рекомендована література

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967.
2. Лысенко Н. Методика обучения игре на домре. – К.: Муз. Україна, 1990.
3. Методика обучения игре на народных инструментах /Сост. П.Говорушко. – Л.: Музыка, 1975.

Додаткова література

1. Комаренко В. Методика навчання гри на чотириструнній домрі: Навч. посібник /Заг. ред. Є.Юцевича. – К.: Рад. школа, 1961.
2. Акомпанемент // Муз. Энциклопедия : Т.1 / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.. Сов. Композитор, Сов. Энциклопедия, 1973.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аккомпанемент как профессия и искусство (тексты лекции) / Сост. С.Савари – Вып.1. – Харьков, 1993, Харьковское обл. управление культуры.
2. Благой Д. Неотъемлемо от развития музыканта – исполнителя // Сов. Музыка. – 1973. – № 10. – С. 58-62.
3. Броун И. Нужны только певцам // Сов. музыка. – 1991. – №11. – С. 71-72.
4. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М. : Музыка, 1974. – С. 111-134.
5. Гольденвейзер А. Несколько мыслей о воспитании певца // Сов. Музыка. – 1952. – № 9. – С. 72-74.
6. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. – М. : Музыка, 1971. – 94 с.
7. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М. : Музгиз, 1961.
8. Калугіна Т. Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду // Укр. музикознавство: Респ. міжвід. Наук.-метод. зб. / Ред. кол.: І.А. Котляревський та ін. – К. : Муз. Україна, 1990. – Вип. 25. – С. 27 – 33.
9. Концертмейстерська практика в класі хорового диригування : методичні рекомендації / упор. Бобер Л., Матюха Я. – Львів : ЛДК, 1991.
10. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Л. : Музыка, 1986.
11. Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. Словарь иностранных музыкальных терминов. – Изд. 3-е. – Л. : Музыка, 1982.
12. Крючков Н. Аккомпанемент как предмет обучения. – Л. : Музгиз, 1961.
13. Люблинский Н. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л. : Музыка, 1972.
14. Малышева Н. В синтезе слова и музыки // Сов. музыка. – 1986. – №6. – С. 97 – 100.

15. Малышева Н. О пении / из опыта работы с певцами : Метод. пособие. – М. : Композитор, 1992.
16. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера. – Львів : ДМА, 2001.
17. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування. – Львів : Сполом, 2005.- 159 с.
18. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминание. Размышления о музыке / Пер. с англ.; Предисл. В.Н. Чачавы. – М. : Радуга, 1987.
19. Поздняков А. Дирижер-аккомпаниатор: некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента : учебное пособие. – М., 1975 / Министерство культуры РСФСР. Госуд. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных/.
20. Робота над оперними аріями та їх різновидами в класах концертмейстерства : метод. рекомендації / Упор. Л.М. Ніколаєва. – К., 1998.
21. Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера. – Київ: Музична Україна, 1973.
22. Транспозиція вокальних аккомпанементов : метод. рекомендації / Сост.: С.Савари, Ж.Скобцова. – Киев, 1990 / Министерство культуры Украины. Республ. метод. кабинет по учебным заведениям искусств и культуры.
23. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
24. Чишко А. Певческий голос и его свойства. – М. – Л.: Музыка. 1966. – 123 с.
25. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М. : Музыка, 1996.
26. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента // Сов. Музыка. – 1969. – №4. – С. 84-88.
27. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. – Л. : Музыка. 1972.
28. Юцевич Ю. Словник музичних термінів / за заг. ред. Н.М. Кубанцевої. – К. : Муз. Україна, 1971.

**Д. Благой НЕОТЪЕМЛЕМО ОТ РАЗВИТИЯ
МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

// Сов. музыка. – 1973. - №10. – С. 58-62.

«Да, неужели Вы кончили консерваторию? Ну что же, очень жаль, но во многом придется Вам учиться заново. И учить Вас будет сама жизнь, ее нужды и требования».

Так или примерно так должно было бы еще недавно встречать то или иное официальное лицо в том или ином музыкальном учреждении многих новичков, зачисленных после окончания фортепианного факультета одной из консерваторий на концертмейстерскую работу. Да и что можно сказать, если видишь, с каким трудом такой новичок читает с листа совсем несложный аккомпанемент, а уж о том, чтобы «с ходу» транспонировать такое сопровождение (а ведь это требуется сплошь да рядом!), и говорить не приходится. Так или почти так было еще недавно. Кое-что в последнее время в этой области изменилось к лучшему — во всяком случае в хорошо известной автору этих строк Московской консерватории. Но до полного благополучия еще далеко: по-прежнему трудно внушить студентам-исполнителям, что играть на конкурсных прослушиваниях зачастую не только не обязательно, но и совершенно бесполезно, а вот научиться быстро схватывать нотный текст и вникать в смысл произведения, а также легко находить контакт с партнером-вокалистом или инструменталистом — просто необходимо. Одним словом, что «лауреатом можешь ты не быть, но музыкантом быть обязан...».

В настоящих заметках будут затронуты лишь два аспекта музыкального обучения исполнителей, в частности пианистов. Оба они важны как для повышения общей музыкальной культуры студентов, для расширения их репертуарного кругозора, так и для приближения получаемых ими навыков к реальным жизненным

требованиям. Я имею в виду тренировку в чтении с листа и камерно-ансамблевое музицирование.

Когда в середине XIX века в концертную деятельность стала внедряться практика исполнения наизусть, она получила весьма различные оценки, отразившиеся, в частности, и в прессе того времени. Одним игра без нот казалась совершенно ненужной дополнительной трудностью в профессии музыканта-исполнителя; другим, напротив, представлялось, что играть на память легче, чем по нотам.

В наше время не приходится доказывать, что переход солистов к игре наизусть был весьма прогрессивным явлением в развитии исполнительского искусства. Однако в ряде случаев оно приводило к своего рода «издержкам»: от недооценки умения играть по нотам, быстро ориентируясь в них на концертной эстраде, до прямого пренебрежения подобными важнейшими навыками, необходимость в которых отнюдь не отпала и теперь при самых различных формах коллективного музицирования. Правда, для крупнейших высококультурных исполнителей всегда характерно превосходное умение читать с листа. Так, например, Л. Б. Гольденвейзер, известный своей виртуозностью в этой области, вспоминал, что когда в юности ему задавали какую-нибудь сонату Моцарта, то он, может быть, и не выучивал ее до конца к первому уроку, но зато обязательно успевал проиграть по нотам едва ли не все остальные сонаты этого автора. Поучительный пример для многих, даже очень талантливых, представителей нашей исполнительской молодежи, готовых истратить несчетное число часов на разучивание и шлифовку какого-либо одного сочинения (очень хорошо!), но порою даже и не пытающихся хотя бы бегло ознакомиться с другими опусами того же композитора.

Учить чтению с листа, по-видимому, надо во всех классах «индивидуальных» занятия со студентами-исполнителями: в специальном, камерного ансамбля, концертмейстерском (для пианистов) и квартетном (для

струнников и духовиков). В отношении студентов фортепианных факультетов существует тенденция: возложить всю ответственность за отважное и сложное дело лишь на класс концертмейстерского мастерства. Что и говорить, роль этого класса очень велика. Но для того чтобы активнее вовлечь в решение всех возникающих здесь задач и специальный, и ансамблевый классы, чтобы правильно планировать подобную работу, особенно прочно связав отдельные ее аспекты со спецификой различных занятий, стоит напомнить о неоднозначности самого понятия чтения с листа, о многогранности требований в названной области и даже, можно сказать, о разнообразии видов данного рода деятельности.

Одна из задач — быстрое, моментальное «схватывание» всей фортепианной ткани при первом же проигрывании за инструментом. Другая, практически не менее важная, — умение отобрать основное в сложной фортепианной «партитуре» и выявить именно его, пожертвовав порою второстепенными, менее существенными деталями. Третья задача — научиться за сравнительно короткий промежуток времени после беглого просмотра или проигрывания произведения овладеть им так, чтобы свободно играть его по нотам. Можно также выделить (условно обособив) ряд специфических требований при чтке с листа и исполнении произведения по нотам, например: умение не останавливаться, не «запинаться» при встречающихся трудностях, сосредоточивать внимание на «сквозном» развитии действия. И, конечно, огромное значение приобретают во всех случаях понимание содержания и конструктивных особенностей данного сочинения, отбор и использование основных необходимых средств музыкальной, фортепианной выразительности.

Различным задачам и требованиям к игре с листа в известной мере соответствуют разные виды и способы, применяемые для совершенствования в этом искусстве, использование разного материала для обучения ему. Скажем, при исполнении в четыре руки особенно обостряется задача метрической устойчивости,

непрерывного и очень ритмичного исполнения. Вместе с тем в данном виде музицирования пианисты обычно имеют дело со сравнительно простой фактурой; задача читающих с листа упрощается также игрой лишь в одном определенном диапазоне фортепиано. Правда, поскольку один исполнитель не видит партии другого, сложным оказывается угадать лишь на основе художественного чутья конструктивное значение того или иного элемента музыки — выявить тематические построения или, напротив, сопровождающий фон.

В концертмейстерском классе занятия тесно связаны с воспитанием навыков аккомпанемента (послушное следование за партнером, умение видеть «третью строчку» — партию солиста, сразу же «реагировать» на нее, учитывать ее особенности). Исполнении клавиров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианного переложения, причем — что особенно важно — с учетом специфических требований и тембральности звучания, проявляя повышенное внимание к «фортепианной инструментовке».

Более подробное освещение проблемы чтения с листа в концертмейстерском классе естественно предоставить педагогам-специалистам именно в данной области. Мне же хочется коснуться этой проблемы с точки зрения занятия в классе специального фортепиано.

Успешное чтение с листа в известной мере зависит от больших или меньших природных способностей (сопряженных, как правило, все же с общими музыкальными данными) студентов, однако главным условием их успеваемости в этой области является широкая практика. Вот почему такое большое значение должно придаваться проблеме репертуара: понятно, что при прочих равных показателях учащиеся, выучившие за год больше произведений, будут и лучше читать с листа. Однако нельзя не учитывать, что возможности различных учеников в этом

смысле весьма неоднородны. Достигнуть за сравнительно короткий срок даже относительного «артистического» совершенства в исполнении большого числа произведений — удел лишь немногих. Вот почему в отношении основной массы обучающихся следует, видимо, делить проходимый репертуар на сочинения, которые надо доводить до стадии концертного выступления, и на те, которые лишь играют в классе, возможно даже без выучивания на память нотного текста (что, впрочем, нежелательно, так как развитие музыкальной памяти в свою очередь — серьезная и очень важная задача). Добиться, чтобы учащийся приносил на каждый урок хотя бы страницу выученного или, по крайней мере, разобранного текста — это и значит стимулировать его постоянное совершенствование, а стало быть, и практику в навыках чтения с листа.

Целесообразно, чтобы в специальном классе ученики регулярно исполняли аккомпанементы фортепианных концертов. При этом не обязательно сразу сажать учащегося за второе фортепиано — можно дать ему небольшой срок, для того чтобы он ознакомился со своей партией за инструментом или без него. (Кстати, последний способ — «устное» ознакомление с текстом также служит воспитанию чрезвычайно важных и ценных навыков и способностей будущих исполнителей.)

Можно добавить и еще некоторые советы. Так, например, попросив учащегося перевернуть страницы клавира при аккомпанементе того или иного концерта, педагог иной раз внезапно обнаруживает, что такое, казалось бы, элементарное дело его воспитанник не может выполнить достаточно квалифицированно: само искусство следить за музыкой по нотам развито у него в недостаточной степени. Поэтому очень полезно заставлять учащихся проверять точность исполнения нотного текста их товарищами по классу. Кстати, раньше сплошь и рядом можно было видеть в концертах, как молодежь следит за звучащей с эстрады музыкой по партитуре или клавиру; в последнее же время подобную картину, к сожалению, приходится наблюдать все реже. **(Автор статті відмічас: Очень**

большие возможности представляются в этом отношении при слушании образцов звукописи.) Большую практику в чтении с листа могут доставить и занятия в классе камерного ансамбля. Однако тему ансамблевого музицирования мне хочется осветить несколько более широко, так как многолетнее совмещение преподавания в этой области с ведением класса специального фортепиано (при таком совмещении занятия по обоим предметам приходится зачастую вести с одними и теми же учащимися) как-то особенно наглядно выявило для меня очень важные, полезные стороны игры в ансамблях.

*

Любой род музыкальной интерпретации можно рассматривать как действие (являющее собой, конечно, также сложный синтез различных компонентов) и контроль над ним, так сказать собственно «интонирование» и его восприятие. Нередко исполнителей захлестывает активность самого «рабочего процесса», связанная и с моторной стороной игры, и со стихийным проявлением эмоционального темперамента. В частности, не потому ли столь необходимо для многих начинающих музыкантов «ухо» педагога? И все же особенно важно пробуждать, стимулировать и развивать в учащемся умение слышать то, что он исполняет. Серьезнейшую помощь может оказать создание таких условий, при которых чувство исполнительского самоконтроля усилилось бы непроизвольно, спонтанно, диктуясь самой природой, спецификой творческого процесса. **(Автор статті відмічає:** Создание условий, помогающих часто почти стихийному автоматическому устранению недостатков исполнения, кажется мне одним из основных принципов музыкальной педагогики). Думается, что именно совместное музицирование в различных формах в состоянии обеспечить подобные условия: ведь сама суть его — необходимость творческого контакта с партнерами в процессе интерпретации — неизбежно предполагает повышение интуитивного чувства контроля при слушании, выявлении музыкального целого.

С этой основной предпосылкой — проблемой самоконтроля исполнителя — тесно связаны многие стороны художественного воспроизведения музыки, развитие которых стимулируется игрой в ансамбле: чувство меры, столь необходимое в любом подлинном искусстве, ощущение звуковой перспективы, повышенное внимание к полифонической стороне исполнения, выражающееся в гармоничном сочетании различных элементов музыкальной ткани. Кстати, известно, что именно «полифоничность», в целом, присущая фортепианному звучанию, представляет особые трудности для пианистов. «Способность мозгового аппарата такова,— говорил в свое время А. Б. Гольденвейзер,— что ему свойственно фиксировать внимание на одном данном моменте. Нам же, музыкантам, необходимо развивать несвойственную человеку способность — как бы расчлняя сознание, проявлять внимание одновременно к разным линиям, сознательно вести их...» Успешному воспитанию этого специфического свойства в огромной мере помогает уже сама «политембровость» звучания музыки в ансамблях.

Возникающая, при совместной игре необходимость вносить «ограничения» в свободу интерпретации вызывает у некоторых музыкантов инстинктивный отпор. Это относится и к пианистам, играющим обычно solo, и к струнникам или духовикам, которые в какой-то мере избалованы аккомпаниаторами, послушно выполняющими художественные намерения солистов. Между тем, именно ансамблевое исполнение в значительной степени помогает направить творческую свободу еще недостаточно опытного, зрелого артиста в русло «осознанной необходимости», избежать излишнего субъективизма и анархии. В самом деле, ограничивая исполнительскую свободу «вовне», подобный род музицирования в особенной мере побуждает к выявлению менее заметных, глубинных ее ресурсов. Так, например, ограничение в игре forte помогает находить более тонкие, порою едва ощутимые градации, что особенно ценно в исполнительском искусстве. Тоже можно сказать о

динамических нюансах. Как часто, скажем, пианист, учитывая звучание струнных или духовых инструментов (особенно в «неблагодарных» для них регистрах), должен вместо игры forte или fortissimo создавать скорее их иллюзию, впечатление «громкой» игры с полной эмоциональной отдачей, но как бы удаленной на известное расстояние. Естественно, подчеркивается при этом теснейшая связь динамических оттенков и характера музыки (с приматом именно последнего), а кажущееся ограничение способствует на самом деле большему разнообразию вариантов нюансировки, применению ее бесчисленных градаций в пределах сравнительно небольшой амплитуды звучания. Большой четкости, тонкости, поискам столь важного в искусстве «чуть-чуть» учит ансамблевая игра и при использовании самых различных средств выразительности, возможностей инструментов (скажем, педализации у пианистов).

Совместная игра на разных инструментах взаимообогащает исполнителей, особенно при обращении к музыке таких композиторов, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, где обычно каждая тема поочередно звучит у фортепиано, скрипки и т.д. Когда при тематических проведений выявляется своеобразие каждого инструмента, становится необходимым достичь подлинного единства противоположностей (например, в характере связной или отрывистой игры, в особенностях фразировки, при акцентировании отдельных звуков и т.д.). Как полезно, например, пианистам поучиться у струнников и духовиков связности, «легатности» звучания или струнникам и духовикам перенять у пианистов четкость артикуляции. Если, скажем, в классе специального фортепиано обычно приходится лишь взывать к воображению учащихся, предлагая им имитировать на рояле звучание других инструментов, то при занятиях камерным ансамблем они получают возможность делать это на примере слышимой ими звуковой реальности. А как важно, что в процессе ансамблевой игры струнники совершенствуются в искусстве аккомпанимента, которое нередко бывает для них своего

рода «ахиллесовой пятой». Я уже не говорю о взаимном обогащении творческой фантазии партнеров при совместном создании целостного художественного образа, что поистине является «душой», «альфой и омегой» ансамблевого музицирования...

Наконец, еще одно замечание, касающееся на этот раз физической свободы в процессе интерпретации. По моим неоднократным наблюдениям, те «издержки производства», которые нередко снижают «коэффициент полезного действия» исполнения (зжатость, лишние движения, «сопение» и т. п.), нередко сами собой исчезают при систематической игре в ансамблях. Немалое значение здесь, вероятно, имеет исполнение по нотам, которое зачастую способствует улучшению самочувствия исполнителя, «правильности» его посадки, положения тела, свободе движений (опять «создание условий»...).

Я высказал лишь некоторые, в достаточной мере разрозненные соображения, касающиеся огромной важности и пользы ансамблевого музицирования. Это подтверждает здесь и тот факт, что соответствующая дисциплина введена в планы всех наших средних и высших учебных заведений. Однако в области искусства и планы, и даже их выполнение — далеко еще не все. Нужны еще живая заинтересованность, творческая инициатива и учащихся, и педагога. Будем откровенны: всего этого пока не хватает. И опять: не порожден ли встречающийся еще в этой ответственной области музыкального обучения примат формы над существом дела, тенденций к «виртуозомании», которая продолжает бытовать среди большей части нашей исполнительской молодежи? И не закрепляет ли в свою очередь такое положение эту тенденцию, приводя порою к узости, ограниченности творческого облика будущих музыкантов?

Да, очень печально сталкиваться с фактами высокомерного третирования студентами столь важной области их профессионального совершенствования. Тем отраднее обратные случаи, когда молодые музыканты глубоко осознают значение ансамблевой игры, когда они

тянутся к ней, как здоровый организм тянется к тому, что должно помочь ему лучше расти и развиваться.

В течение многих лет я являюсь свидетелем замечательной, самоотверженной, мастерской работы в классе камерного ансамбля ряда профессоров Московской консерватории, умеющих привить своим воспитанникам подлинную увлеченность камерным музицированием. А какую радость и удовлетворение доставили мне занятия со студентами той же консерватории, приготовившими к дипломному экзамену все десять скрипичных сонат Бетховена (**Автор статті відмічас:** Аналогичную программу представили в свое время автор этих строк со скрипачкой

Н. Бейлиной в качестве консерваторского диплома по классу К.Х. Аджемова), или прошедшими за годы обучения весь том виолончельных сонат того же автора, все скрипичные сонаты Грига! И все же, учитывая сказанное выше, еще и еще раз хочется обратиться к нашим молодым музыкантам: любите, цените занятия камерным ансамблем; они дают возможность не только знакомиться, практически, творчески (общаться с чудесным наследием как классической, так и современной музыки в богатейшей области камерного творчества, но и совершенствовать художественное, техническое мастерство; они помогут вам стать и подлинными специалистами в той или иной области исполнительского искусства и по-настоящему культурными, разносторонне образованными музыкантами!

«Фарватер» исполнительского обучения должен быть расширен и углублен, непременно включая и те, на мой взгляд, особенно актуальные аспекты, что были затронуты в данной статье.

Е.Шендерович ОБ ИСКУССТВЕ АККОМПАНИМЕНТА
// Сов. музыка. – 1969. – №4. – С. 84-88.

Современное исполнительское сольное искусство: (кроме фортепианно-органного) немислимо без участия пианиста-концертмейстера. Больше того, ни оперный спектакль, ни музыкальный конкурс не могут состояться без огромной предварительной работы с концертмейстером.

Художественный замысел, образность произведения выявляются в партии аккомпанемента зачастую не менее ярко, чем у солиста. И потому творческое содружество виднейших современных исполнителей с мастерами аккомпаниаторского искусства стало нормой концертной жизни.

К сожалению, у многих руководителей филармоний и музыковедов этот факт не находит должного внимания. Нередко можно прочесть рецензию на выступление исполнителя, в которой или совсем не упоминается, или мельком упоминается партнер, внесший свою долю в успех солиста. Такой «забывчивостью» страдают и радиопередачи.

Между тем — повторим — современный аккомпаниатор давно стал равноправным участником художественного ансамбля.

В процессе развития камерных жанров партия фортепиано эволюционировала вместе с обогащением самой музыки. Если сравнить, скажем, известный Гавот Ф. Госсека с любой из скрипичных «Мелодий» С. Прокофьева или, например, «Домик-крошечку» А. Гурилева с «Заклинанием» Ю. Шапорина, можно без труда гонять, что фактура сопровождения претерпела не меньшие изменения, чем весь стиль музыки, выразительные возможности сольного голоса. Этим, и объясняются требования технической оснащенности современных пианистов-аккомпаниаторов. Добавим к тому же, что их деятельность не ограничивается исполнением произведений, написанных для солиста в сопровождении фортепиано; не менее часто приходится играть оркестровые переложения оперных арий и сцен, инструментальных концертов и пьес.

Здесь нужна, конечно, иная манера фортепианного исполнительства: умение достигать оркестровой красочности на рояле, «дирижерская» воля, изобретательность, помогающая преодолевать специфические неудобства клавиров и т. д. (**Автор статті відмічає:** _Автором статьи написана брошюра «Преодоление фортепианных трудностей в клавирах», в которой эти вопросы разбираются более подробно).

Таким образом, для того чтобы исполнять свою партию достаточно свободно, не стесняя творческой индивидуальности солиста, современный аккомпаниатор обязан владеть целым арсеналом особых художественных и технических средств. Невольно приходит на ум в этой связи фраза профессора М.Бариновой: «...аккомпаниатор должен быть не ниже солиста по талантливости...»

Вспоминаются случаи из концертной практики, раскрывающие сущность и специфику работы концертмейстера.

Участница одного из московских фестивалей, молодая скрипачка, настолько волновалась, что почти не владела собой. С естественным беспокойством ожидал я ее выступления, которое должно было начаться с медленной части Концерта А. Хачатуряна. И вот пианистка, аккомпанировавшая ей, с такой выразительностью и мастерством сыграла вступление, что смычок, ранее дрожавший в руке солистки, уверенно лег на струну, и с первой же фразы волнение было преодолено. Творческое вдохновение партнера передалось скрипачке и помогло обрести душевную свободу.

Другой пример. Во время третьего тура вокального конкурса певец, выступавший в предыдущих двух турах с большим успехом, очень нервничал. Перед выходом на сцену он почувствовал, что голос вдруг перестал ему повиноваться. Его аккомпаниатор видел, что дело в сильнейшем нервном перенапряжении. Единственный путь к преодолению этого состояния заключался, как ему казалось, в самой музыке. С подчеркнутым эмоциональным напряжением исполнил он мрачно-таинственное вступление к монологу Скупого (из «"Скупого рыцаря» Рахманинова). Это сыграло решающую роль, с первой же ноты певца пианист понял, что звуковой

поток увлек конкурсанта, сковывающие «барьеры» были сломаны, голос зазвучал в полную силу.

Таким образом, от мастерства и вдохновения аккомпаниатора часто зависит творческое состояние солиста.

Одна из участниц семинара концертмейстеров, которым я руководил, как-то задала вопрос, почему певец жалуется, что ему «неудобно» петь романс Глинки «Я помню чудное мгновенье», хотя она все играла «совершенно правильно». Мы попросили ее исполнить вступление и затем, в ходе обсуждения, выяснили, что, действительно, «правильными» были ноты, ритм и даже темп. «Единственное», чего не хватало в этом исполнении. — выразительности: напевности, «вокальной» плотности звучания, вдохновенного «произнесения» мелодии, логики «говорящих пауз». Короче говоря, в этих фразах романс Глинки еще не начался. Естественно, что певцу было неудобно: он не ощущал той возвышенной атмосферы, без которой немислимо звучание этого шедевра Пушкина и Глинки.

Часто во вступлении содержится сжатое изложение основных музыкальных характеристик, эмоциональная настройка или нарисованный музыкальными средствами пейзаж. Все это окрашивает в определенные тона предстоящую арию, романс или оперную сцену. Можно указать бесконечное множество подобных примеров в камерной и оперной литературе. Напомним некоторые из них.

В романсе Даргомыжского «Ночной зефир как известно, предельно простыми штрихами воссоздан таинственный ночной пейзаж Испании. Но тот же композитор использует фортепианное вступление к острохарактерному романсу «Червяк» в совершенно ином плане, давая две яркие характеристики действующих персонажей: услужливо-подобострастного чиновника, приносящего в жертву сильным мира сего свое человеческое достоинство, и, в противоположность ему, «его сиятельства» - графа, напыщенного от сознания своего мнимого превосходства... Они изображены композитором с портретной достоверностью: быстрая, «мелкая» походочка «червяка» и медленная, полная достоинства поза «его сиятельства».

Ведь недаром Даргомыжский использовал во вступлении музыку припева, выразительного смыслового рефрена произведения, в котором противопоставляются оба персонажа.

Аkkомпаниатор должен передать здесь присущую этим фразам характерность и с первой же ноты «включить» интонационно-зрительный образ романса...

Сколько тяжелых дум, боли, сосредоточенности заключено во вступлении к романсу Д. Шостаковича «День обид», какая тишина и пасторальность таится в фортепианной партии романса Дебюсси «Чудный вечер»! Если же обратиться к клавирам опер, достаточно вспомнить мрачно-колористическую оркестровую картину перед арией Кашеевны («Кашей бессмертный» Римского-Корсакова) или горделиво-помпезное предварение куплетов Эскамильо («Кармен» Бизе).

В приведенных примерах была подчеркнута роль инструментального вступления. Однако не меньшую выразительность приобретают подчас «связки», интермедии, выявляющие эмоциональный, драматургический подтекст пьесы.

В романсе Рахманинова «Утро» вокальные паузы заполнены живой, трепещущей музыкой. Если неопытный или малоодаренный аккомпаниатор не услышит в повторяющихся триольных терциях взволнованного дыхания, связующего отдельные фразы поэтического текста, если возрастающие с каждым разом эмоциональные, всплески в фортепианной партии **в** тактах **3** и **6** и в кульминационной интерлюдии **в** тактах **11** — **13**.



не будут непосредственно связаны (с вокальной линией, то самый талантливый певец окажется в положении всадника на еле плетущейся лошади: его стремлению к цели будет противостоять невыносимая размеренность движения.

Огромны выразительные функции и постлюдий шумановских циклов «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», потрясающих фортепианных заключений в романсах «Ненастный день потух» Римского-Корсакова, «День ли царит» Чайковского, «Весенние воды» Рахманинова. А ведь часто приходится наблюдать, как некоторые малокультурные певцы

буквально не знают куда себя девать, пока идет заключение,— стоят с потухшими глазами (если они вообще горели), в поникшей позе и мучительно ждут, когда же, наконец, пианист окончит свое «соло».

Естественно возникает вопрос: может ли аккомпаниатор влиять на трактовку произведения и если да, то в какой степени? Вернемся к упомянутому выше произведению Д. Шостаковича «День обид».

Представим себе, что одному певцу пришлось исполнять этот романс с разными аккомпаниаторами. Пианист N сыграл вступление просто, мягко, без какого-либо напряжения. Вокалист оказался в сфере задумчивости, лирического настроения, и у него возникло желание спеть первую фразу спокойным, мягким звуком, незаметно для себя сократив первую ноту и превратив ее из половинной примерно в четвертную:



Затем так же мягко и благородно прозвучала первая интерлюдия и привела певца к следующей вокальной фразе, которую уже нельзя спеть иначе как логическое продолжение предыдущей. Красивой «виолончельной» фразой пианиста заканчивается первый раздел романса, как бы подытоживая настроение героя. Интерлюдия повисает на доминанте, и незаметно наступает новый раздел, где в повествование прорываются нотки трудно сдерживаемой обиды, душевной боли. Ритм становится более нервным, скопированные аккорды — суше, аскетичнее, музыка все напряженнее... И здесь у солиста, очевидно, возникает

неудобство, чувство внутренней неудовлетворенности, ощущение какого-то исполнительского просчета. Кульминационный оборот, спетый напряженно, выглядит неестественно.

Что же произошло? Откуда эта неуверенность, неестественность?

Вместо ответа представим себе второй вариант трактовки. Пианист NN сыграл вступление сосредоточенно, с большой собранностью и внутренней болью, с тем «камнем на сердце», о котором певец должен спеть в первой же фразе. Этот пианист не просто играл вступление; он начал романс.

Crescendo в конце вступления завершается секстаккордом *sforzando*, и, таким образом, певцу предпослано уже совсем иное состояние, нежели при первом исполнении. Начальная нота вокальной фразы — действительно половинная нота: в ней отразилась напряженность синкопы.

Как видим, открывающие романс такты дают ключ ко всей исполнительской концепции; во втором случае абсолютно оправданы синкопированные аккорды, естественно «переводящие» во второй раздел сочинения. И ничто уже не мешает дальнейшему развитию образа, ибо мудрым расчетом и чутким талантом аккомпаниатора логика музыкального построения романса находит верное артистическое истолкование. Становится понятным и стремление автора поручить роялю важнейшие связующие интерлюдии, начальные фразы в таких фрагментах, где от пианиста зависит темп и характер последующих вокальных фраз.

Таким образом, зависимость трактовки от аккомпаниатора вполне реальна. Нужно лишь не забывать об этом и, работая над исполнительским планом, всегда учитывать «удельный вес» фортепианной партии. Это особенно относится к сложной, многогранной музыке XX века...

Деятельность современного аккомпаниатора включает в себя две функции: собственно исполнительскую и педагогическую.

В концертных условиях концертмейстер проводит подготовительную работу с различными солистами. Здесь явно превалирует исполнительство. При этом пианисту необходимо обладать большой мобильностью, умением быстро «схватить»

сущность произведения, развитым навыком читки с листа, быть всегда готовым к возможной замене произведения, быть чутким ансамб-листом.

Профессия концертного аккомпаниатора богата случайностями... Здесь можно вспомнить об ужасающих роялях с ненажимающимися или просто отсутствующими клавишами, из-за чего приходится проделывать буквально «цирковые» трюки; о рассеянных исполнителях, забывающих ноты таких «мелочей», как Скрипичный концерт Чайковского или заключительная сцена из «Евгения Онегина»; о порванных нотах **или** неуклюжих помощниках, перелистывающих сразу по две страницы; о просьбах певцов сыграть романс на тон ниже; о специфике балетных аккомпанементов **и о** многом другом. Рамки данной статьи, конечно, не позволяют подробно рассказать обо всем этом. Но кому из аккомпаниаторов не знакомы следующие картины?

Первая. В зале Энской филармонии проходит концерт из произведений французских композиторов. Исполнители прибыли в город утром в день выступления. Певица, не успев повторить дома один из больших и сложных романсов, попросила пианиста внимательно за ней следить и, в случае надобности, подсказать ей слова. Исполнение началось. И вдруг... аккомпаниатор обнаруживает, что вокалистка поет не только не тот текст, но и не те ноты! Ни на минуту не переставая играть, стараясь «попасть» в тональность вокальной партии, он лихорадочно ищет глазами место, в котором «находится» его солистка. Через несколько секунд все стало ясно: певица пропустила около двух страниц романса. «Поймав» ее и незаметно включившись в исполнявшиеся такты, пианист «вполне благополучно» довел романс до конца.

Вторая. Концертная группа уже находилась в вагоне поезда, когда на платформе показался запыхавшийся курьер филармонии и сообщил, что один из певцов внезапно заболел. Нелегко было придумать, как выйти из положения. В концерте из произведений Глинки при небольшом составе исполнителей трудно компенсировать выпавшие из программы произведения. На срочном совещании в купе выход был найден: у тенора возникла идея спеть кроме Песни Баяна и нескольких романсов,

огромную Балладу Финна. Аккомпаниатору не приходилось ранее играть это произведение. Следовательно, необходимо порепетировать, но где? Пришлось использовать вместо рояля... поездной столик! Концерт состоялся, и Баллада прозвучала безукоризненно.

Разве не говорят подобные факты (а сколько их!) не только о высоком профессионализме, но и просто о человеческой самоотверженности, если хотите — мужестве, необходимом в столь, казалось бы, «незаметной» профессии?

Педагогическая деятельность концертмейстеров, как правило, разворачивается в учебных заведениях, в оперных театрах, в коллективах художественной самодеятельности. Здесь задачи аккомпаниатора несколько иные; педагогические функции превалируют над исполнительскими, важное значение приобретает специализация работы. Общеизвестно, что певческий голос «прорезается» примерно в восемнадцатилетнем возрасте, то есть тогда, когда пианист, занимающийся музыкой с детства, уже успевает окончить среднее специальное учебное заведение. Вполне естественно, что образование певца отстает от образования концертмейстера и компенсировать такое отставание в краткий период учебы трудно, почти невозможно. Это обстоятельство накладывает на аккомпаниатора моральную обязанность взять на себя функции своеобразного музыкального руководителя в его работе с вокалистом (**Автор статті відмічає:** Разумеется, необходимо учитывать основополагающую роль педагога по специальности, если речь идет об учебном заведении; следует также, учитывать степень квалификации концертмейстера и его взаимоотношения с солистами).

Подобный аккомпаниатор должен отличаться рядом необходимых качеств. Прежде всего, вокальным слухом, умением определить причину интонационных погрешностей исполнителя и возможных позиционных отклонений, а подчас и умением подать реплику в певческом ансамбле (из оперы, кантаты и т. п.). Необходимо упорно работать с певцами и внимательно вслушиваться в коррективы педагога-вокалиста.

Концертмейстеру музыкального театра нужно не только в совершенстве владеть техническими навыками исполнения оркестровых переложений, о чем уже упоминалось, но и играть

на рояле большие оперные ансамбли, знать драматургию и специфические задачи оперных и балетных сочинений.

Не менее чем в вузе здесь важно, как складываются в процессе совместной работы взаимоотношения педагога-вокалиста с концертмейстером— его первым и ближайшим помощником. **(Автор статті відмічас:** По-видимому, не случайно руководителями вокальных камерных классов стали многие бывшие пианисты-аккомпаниаторы). Аккомпаниатор не имеет права менять творческие и технические принципы педагога, но обязан контролировать, молодого певца, напоминая ему во время самостоятельных занятий о требованиях руководителя.

В свою очередь, педагог должен доверить пианисту не только выучивание вокальной партии (к сожалению, весьма часто выучивание заменяется выстукиванием), но и разбор произведения, его стиливых особенностей.

Часто аккомпаниатору приходится работать и в инструментальных классах. Здесь специфика несколько иная. Инструменталист занимается в основном дома. Пианист включается в ансамбль уже в процессе репетиций. Однако и в этих условиях возникает необходимость учитывать ряд специфических особенностей: звучность того или иного инструмента, тип дыхания, распределение штрихов (у струнников), более или менее протяженное построение фразы. По сути, концертмейстер должен обладать не меньшим «музыкальным потенциалом», чем любой другой деятель исполнительского искусства. Такая многогранность во многом роднит его с дирижером. И действительно, каждый аккомпаниатор должен быть немного дирижером и каждый дирижер — аккомпаниатором.

Хочется указать еще на одно важнейшее свойство при игре в ансамбле—чуткость. Вот неотъемлемое качество профессии концертмейстера, тем более если это не просто профессия, но подлинное искусство! Ведь постоянно приходится сталкиваться с артистическими индивидуальностями, различными по одаренности и опыту. И нужно, чтобы каждому из них было удобно, чтобы творческое состояние солиста было поддержано чутким партнером, который мог бы не только покорно

следовать за намерениями артиста, но и предугадывать их и воздействовать на них. Это особенно важно при эпизодических встречах в концертной обстановке, когда почти нет времени для репетиций. Взаимоотношения же постоянных партнеров строятся, разумеется, на творческом содружестве и согласованности исполнительского плана (разумеется, при достаточной художественной принципиальности).

Сложность всех этих задач значительно возрастает при трактовке современной музыки. Значительные трудности содержат фортепианные партии многих романсов Рахманинова и Метнера, Шапорина и Глиэра, Мийо и Мессиана, скрипичные и виолончельные произведения Равеля и Шимановского, Прокофьева и Шостаковича. Надо быть не просто опытным музыкантом, но зачастую настоящим виртуозом, чтобы преодолевать все эти трудности. Теперь, следовательно, уже недостаточно простейших навыков и некоторого опыта аккомпаниаторской работы. Необходима серьезная и длительная профессиональная подготовка, постепенное накопление необходимых качеств для этой деятельности, то есть обучение концертмейстерскому искусству.

Автору данной статьи, как одному из руководителей концертмейстерских классов Ленинградской консерватории, приходится наблюдать процесс дифференциации пианистов, оканчивающих наш вуз: подавляющее большинство выпускников становится педагогами и концертмейстерами, и лишь очень немногие занимаются сольной деятельностью. И пожалуй, почти никто не разочаровывается в своей профессии аккомпаниатора — ведь формы ее теперь столь интересны и разнообразны! Здесь и участие в ответственных выступлениях на различных конкурсах, фестивалях, смотрах; здесь и разучивание и исполнение новых произведений; здесь и выход на концертную «ансамблевую» эстраду. Что же касается больших мастеров, аккомпаниаторов-художников, то их удельный вес в современном исполнительском искусстве известен всем, кто хоть сколько-нибудь внимательно следит за развитием нашей художественной культуры.

ЗМІСТ

Пояснювальна записка.....	3
Тематичний план курсу „Методика викладання концертмейстерського класу”.....	5
МОДУЛЬ 1. Ансамблеве музикування. Труднощі, проблеми, основні принципи гри із солістом.....	8
Лекція 1. Виникнення мистецтва акомпанування. Поняття „акомпаніатор” та „концертмейстер”.....	8
Лекція 2. Мистецтво акомпаніаторства в Україні. Відомі акомпаніатори-концертмейстери України. Основні принципи спільного музикування.....	11
Лекція 3. Етапи роботи над твором для ансамблевого музикування.....	14
Лекція 4. Роль виразових засобів у спільному виконавському процесі.....	16
Лекція 5. Читання з листа та транспонування.....	24
Лекція 6. Виконання клавирів на фортепіано.....	28
МОДУЛЬ 2. Робота концертмейстера із солістами різних спеціальностей та колективами.....	33
Лекція 7. Робота концертмейстера у вокальних класах. Класифікація співочих голосів.....	33
Лекція 8. Особливості вокальних акомпанементів.....	37
Лекція 9. Специфіка роботи концертмейстера з виконавцями на духових інструментах.....	40
Лекція 10. Робота концертмейстера в класах оперно-симфонічного, оркестрового та хорового диригування... ..	45
Лекція 11. Особливості роботи концертмейстера в класі струнно-смичкових інструментів.....	49
Лекція 12. Робота концертмейстера у класі народних інструментів.....	53
Література.....	57
Додаток 1.....	59
Додаток 2.....	59

Навчально-методичне видання

ДЯЧУК-СТАВИЦЬКИЙ Лев Михайлович
ПАНИНА Соломія Романівна

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО КЛАСУ

*Методичні рекомендації до самостійної роботи
для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”*

Комп’ютерний макет – Паніна С. Р.

Здано до склад. 09.03.2010 р. Підп. до друку 07.04.2010 р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 4,71. Наклад 100 прим. Зам. № 86.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.