

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ:
ІСТОРИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво
Водовоз Аліна Василівна
Керівник: кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Корнішева Т.Л.
Рецензент: кандидатка
мистецтвознавства, доцентка Вінницький
державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
Верещагіна-Білявська О.Є.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Історико-теоретичні аспекти концертмейстерської діяльності	6
1.1. Історичний шлях становлення концертмейстерської діяльності в Україні	6
1.2. Основні компоненти професійної майстерності концертмейстера...	12
1.3. Психолого-педагогічні особливості діяльності концертмейстера....	16
РОЗДІЛ 2. Специфіка роботи концертмейстера	21
2.1. Концертмейстер класу співу.....	21
2.2. Особливості роботи концертмейстера в інструментальних класах..	29
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	42
ДОДАТКИ	
Додаток А	48
Додаток В. Кодекс академічної доброчесності.....	49

ВСТУП

Актуальність теми.

Сучасні виклики і трансформації в системі мистецької освіти спонукають до оновлення методичних підходів щодо підготовки піаністів-виконавців. І виходячи з цього, особливо важливим аспектом вбачається концертмейстерська діяльність, яка на сьогоднішній день набула широкого розповсюдження в педагогічній практиці. Але дуже часто саме концертмейстерська робота оцінюється як другорядна, підпорядкована. І, відповідно, в теоретичних дослідженнях їй приділяється недостатньо уваги. Окрім аспекти теорії та практики концертмейстерської діяльності розглядаються в роботах Е. Алієвої [3], Н. Ашихміної [4] О. Боровицької [9], Т. Грінченка [11, 12], Т. Карпенко [21, 22, 23], Л. Коваленко [24], Т. Молчанової [32], Є. Островської [37], Л. Повзун [39], С. Сергієнко [44], Є. Шендерович [51] та ін. Але ще залишається багато аспектів, що потребують уваги. Серед них, зокрема, питання про історію становлення концертмейстерської діяльності в Україні, про базові принципи та специфічні особливості багатовекторної концертмейстерської творчості. Саме вивчення цих питань обумовлює актуальність теми даного дослідження: **«Концертмейстерська діяльність: історичний та виконавський аспекти».**

Метою дослідження є виявлення специфіки діяльності концертмейстера-піаніста через розкриття історичного та виконавського аспектів.

Завдання дослідження.

Відповідно до мети визначаються головні завдання дослідження:

- 1) Вивчити процес історичного становлення концертмейстерської діяльності;
- 2) Визначити основні компоненти професійної майстерності концертмейстера;
- 3) Розглянути основні психологічні та педагогічні особливості діяльності концертмейстера;

4) Дослідити специфіку роботи концертмейстера у вокальному та інструментальному класах;

Об'єктом дослідження є концертмейстерство як поліфункціональна діяльність піаніста.

Предметом дослідження є концертмейстерська діяльність в історичному та виконавському аспектах

Методи дослідження: Основними методами в даній кваліфікаційній роботі є: компаративний – при вивченні наукової літератури з питань концертмейстерської діяльності; *історичний* – при визначенні основних етапів становлення та історичного розвитку концертмейстерської діяльності в Україні; *комплексний підхід* – у системному теоретично-виконавському осмисленні предмету дослідження, *практичний метод*, спрямований на аналіз практичного досвіду автора даної роботи.

Наукова новизна одержаних результатів.

Наукова новизна даної кваліфікаційної роботи полягає у тому, що в ній вперше розглядаються питання становлення та розвитку концертмейстерської діяльності саме в Україні; подальшого розвитку дістали специфічні компоненти професійної майстерності концертмейстера; вивчено проблеми творчої взаємодії концертмейстера і виконавця в процесі роботи як в інструментальних класах, так і у класах співу.

Практичне значення Матеріали і висновки дослідження можуть бути використані у вузівських курсах методики викладання гри на музичних інструментах, зокрема, фортепіано; в педагогічній діяльності викладачів, що працюють концертмейстерами в інструментальних класах, або в класі вокалу. Також матеріали дослідження можуть бути використані в подальших розробках даної проблематики.

Апробація результатів дослідження.

Кваліфікаційна робота обговорювалася на засіданнях кафедри музичного мистецтва факультета культури і мистецтв Херсонського

державного університету. Провідні положення та висновки було відбито в одноосібних публікаціях:

- Водовоз А.В. Концертмейстерська діяльність: історичний та виконавський аспекти. *Альманах Магістерські студії*. Херсон: ХДУ, 2022.

Структура дослідження.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та одного додатку. Загальний обсяг роботи складає 48 сторінок, з них 41 сторінка основного тексту. Список використаних джерел складає 54 позиції.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1.1. Історичний шлях становлення концертмейстерської діяльності в Україні

Історичний шлях становлення й розвитку концертмейстерства в Україні був досить тривалим і мав свої певні особливості. Та, перш ніж розглянути його, звернемося до визначення поняття «концертмейстер». Запозичено це слово з німецької і у дослівному перекладі «konzertmeister» означає «концертний майстер» [18, с. 479], де слово «konzert» означає «сумісний виступ». З італійської мови слово «concerto» перекладається як «злагода», з латині – «concerto» – «змагання». Тобто, злагоджений сумісний виступ високого рівня майстерності.

Щодо визначення поняття «концертмейстер» у словниках, то їх щонайменше три:

- це перший скрипаль оркестру, який виконує сольні партії;
- музикант, що очолює кожну з груп струнних інструментів оперного або симфонічного оркестру;
- піаніст, що допомагає виконавцям (співакам, інструменталістам, артистам балету) розучувати партії та акомпанує їм під час занять і концертів.

У полі нашої уваги, відповідно до теми роботи, буде діяльність піаніста-концертмейстера, який є багатогранною особистістю, що виконує функції і викладача, і виконавця. І з цієї точки зору необхідно відмітити, що часто до діяльності концертмейстера відносяться як до другорядної, але останнім часом науковці спростовують це, наводячи влучні обґрунтування: «Якщо звернутись до особливостей діяльності концертмейстера-піаніста, то він виступає у освітньому та концертному процесі не допоміжною ланкою, а постаттю

другою за важливістю, після викладача з фаху, чи диригента. При цьому варто відмітити, що концертмейстер не лише може виконувати роль другого викладача, але й, на відміну від нього, приймає активну участь у відтворенні музичного цілого». [9, с. 477].

Та історичний шлях становлення концертмейстерства в Україні був доволі довгим. Часом зародження концермейстерства в Україні можна назвати XVI – XVII століття, коли виникли так звані музичні цехи, братські школи, які склалися з «майстрів, підмайстрів та учнів» [27, с. 170]. Виконавська діяльність регламентувалася статутом. Серед музикантів цехів були як співаки, так і інструменталісти. Найбільш розповсюдженими інструментами в XVI – XVII століттях були кобза та бандура, які були близькими до лютні, тому, як свідчать історичні джерела, бандуристи грали й на лютні. Саме лютні й бандури стали першими в Україні інструментами, на яких акомпанували співакам. Часто виконавець і співак виступали в одній особі. Серед найвідоміших лютнярів того часу Л. Корній називає А. Длугорая, якого ще називали «бандурист Войташко» [27, с. 171].

На початку XVIII століття в історичних джерелах згадуються вже завезені в Україну клавійні інструменти – клавесин та клавікорд, на яких грали і акомпанували при садибах міської знаті та при маєтках феодалів [33]. Так, наприклад, у переліку майна гетьмана Івана Самойловича згадуються клавіцимбали та клавікорд: «...клавіцимбали німецькі, ящик чорний, довжиною аршина півдесятки вершка, шириною в кінцях аршину з чвертю... Клевікорди, ящик чорний, мірою у довжину аршинів в п'ять вершків, в ширину піваршину...» [41, с. 98]. Клавіцимбалами у документах XVII – XVIII століть називали клавесин.

Про цей інструмент у своєму трактаті «Мусікійська граматика» згадує і Микола Ділецький, який був чудовим практиком-виконавцем на клавирі. «Питаєшся мене, чи може добре хто компанувать ноти, не вмюючи грати на інструменті? Оповідаю: виборне може, єдино ж не досконале» [14]. Для самого

М. Ділецького клавір був «...невичерпним джерелом музичних знань, і «мати всякої незвичної музики»... [46, с.57].

Важливого значення для становлення й розвитку концертмейстерства в Україні мали напрацювання й практичні поради західноєвропейських музикантів-практиків, зокрема таких як Ж.Ф.Рамо, Ф.Куперен, Й.Маттезон та інші. Наприклад, Ф. Куперен підкреслював, що концертмейстерство – це вкрай важлива спеціальність, яка полягає у майстерності ансамблевого сумісного музикування: «...Якби виникло питання стосовно вибору спеціалізації сольного виконавства або акомпанементу, мені здається, марнолюбство примусило б мене віддати перевагу сольній грі. Проте, я визнаю, що немає нічого більш цікавого, ніщо краще не допомагає увійти в товариство, ніж професія концертмейстера. Але ж яка несправедливість! Найчастіше його розглядають як простий фундамент споруди, який хоча й служить їй підтримкою, але не вартий згадування» [2, с. 29].

У 2-й половині XVIII століття важливу роль на шляху розвитку концертмейстерства в Україні відіграло активне становлення й розповсюдження жанру пісні=романсу, який відразу набув неабиякої популярності. Традиційно пісні-романси виконувалися під супровід клавикорду, бундури, торбану, а пізніше – фортепіано чи гітари. На сьогоднішній день збереглося досить багато рукописних збірок пісень-романсів. Та характерним є те, що інструментальний супровід в цих співаниках взагалі не нотувався і акомпаніаторам треба було імпровізувати, що було однією з головних вимог до музиканта-акомпаніатора. Така вимога перегукується також з європейськими традиціями, де концертмейстер повинен був добре розумітися на розшифровці генерал-басу, імпровізуючи в різних фактурних і динамічних варіантах. «Концертмейстер має добре розумітися у творі і будувати своє виконання у відповідності до його змісту, характеру звучності..., тембральної характеристики..., голосів... З величезною скромністю він має допомагати досягнути бажаного успіху всім, кому він акомпанує, навіть в тому випадку, якщо за своїми артистичними

можливостями він їх переважає» [7]. В цей час відбувається поступова індивідуалізація функцій соліста і акомпаніатора.

Новим етапом в розвитку концертмейстерства в Україні став період активного опанування фортепіано – інструменту, який був удосконаленим послідовником клавіру. Завдяки збагаченим звуковим ресурсам фоно набуло популярності як в домашньому музикуванні, так і серед музикантів-професіоналів. В Україні це відбулося на початку ХІХ століття.

Відразу швидко починає розвиватися виконавська культура. Першими солістами-вокалістами й інструменталістами, які працювали акомпаніаторами, були західноєвропейські музиканти. В їх репертуарі панували арії, аріозо з опер, авторські камерно-вокальні твори європейських композиторів, а також твор перших українських композиторів-професіоналів, наприклад, таких як М. Лисенко, М. Калачевський, А. Вахняних, М. Кумановський та ін..

В концертмейстерській практиці відповідно, відбувається переацентування. Вміння імпровізувати відходить на другий план, а на перший – виходить вміння читати авторський нотний текст, вміння читати з аркушу і, за необхідності, транспонувати. Звичайно, це вже вимагало піаністичної освіти, та в Україні це стало можливими тільки на початку ХХ століття. Але слід підкреслити, що в українських музичноосвітнянських закладах у фортепіанних класах відразу започаткувалася тенденція розвитку саме концертмейстерської майстерності.

Поступово з середини ХХ століття зростання потреби у високопрофесійних концертмейстерах сприяло відокремленню концертмейстерського класу у музичних вишах України. Кафедри концертмейстерства стають окремими структурними підрозділами у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського, Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової, Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. І кожна з кафедр концертмейстерства має багату і показову історію підготовки білискучих концертмейстерів-фахівців.

Серед яскравих представників професії концертмейстер виділяються такі постаті відомих українських піаністів:

- **Костянтин Донченко** (1912 – 2004), який десять років (1972 – 1982) очолював кафедру концертмейстерства Львівської консерваторії і постійно концертував як концертмейстер;
- **Станіслав Саварі** (1934 р.) – народний артист України, професор, завідувач кафедри концертмейстерської майстерності Донецької державної консерваторії ім. С.Прокоф'єва. Він довгий час працював головним концертмейстером Донецької філармонії. «Свою величезну практику він відобразив у 45-ти наукових і літературних публікаціях, згідно з якими сьогодні працюють усі музичні академії України та музично-педагогічні навчальні заклади. Велика кількість досліджень С.Саварі присвячена підготовці концертмейстерів балету та хореографічних колективів, діяльність яких має свою специфіку...» [11, с. 283]
- **Ярослава Матюха** (1939 р.) – заслужена артистка України, професорка Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, яка виступала з відомими українськими співаками і була першою виконавицею багатьох солоспівів М. Колесси, С. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, О. Білаша, Д. Задора, Б. Фільц та ін., гастролювала в США, Вірменії, Азербайджані, Польщі;
- **Богдан Дрималик** (1898 – 1954), який багато років працював із Соломією Крушельницькою. Йому С. Людкевич дав високу оцінку саме як концертмейстеру: «Фортепіановий акомпанемент до всіх точок концерту спочивав у руках бувшого питомця нашого Музичного інституту пана Дрималика, який на тім полі здобув вже поважну марку» [15].
- **Лев Острін** – концертмейстер Київської філармонії, який працював з відомим Борисом Гмирею.

- **Зінаїда Максименко (1939 – 2000)** – заслужена артистка України, яка викладала на кафедрі концертмейстерства у Львівській консерваторії з 1965 року, виступала з відомими музикантами, такими як О.Басистюк, О.Драчук, П.Кармалюк, А.Липник, А.Шкурган. Вона є автором ряду статей з питань концертмейстерської майстерності, що базуються на власному досвіді піаністки.
- **Ніна Скоробогатько (1894 – 1993)** – випускниця Київської консерваторії, працювала у Київському оперному театрі, була концертмейстером відомої оперної співачки Оксани Петрусенко. Є автором книги «Нотатки оперного концертмейстера» [44];
- **Єлизавета Дублянська** – викладач Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової, яка навчання професії концертмейстера проводила за своєю особистою методикою, що базувалася на вмінні «бачити» й «чути» партитуру, всю сукупність вокальної та інструментальної палітри твору [16]
- **Белла Ентіна** – викладач Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової, дипломант (за концертмейстерську роботу) Першого всеукраїнського конкурсу музикантів-виконавців. Професійні принципи її роботи як концертмейстера-викладача визначалися особистою трактовкою поняття «професія концертмейстер: «...Роль концертмейстера ... полягає у здійсненні разом із солістом творчого завдання – переконливо, стилістично правильно передати зміст твору. В єдиному ансамблі з солістом він, з одного боку, не повинен «затушовуватись», а з іншого боку – не може «заглушати» соліста. Необхідно забезпечити творче співдружжя виконавця й піаніста-концертмейстера, враховуючи вимоги технічної досконалості» [17].
- **Євген Пухляк (1955)** – викладач Національної музичної академії ім. П. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України. В основі його принципу роботи імпровізаційність. Він в своїй практичній діяльності багато приділяє уваги аранжуванню. Особливо цінним це є в

акомпануванні оперний арій, та інструменталних концертів, де в партії концертмейстера необхідно відтворити оркестрове звучання.

Отже, історія концертмейстерства в Україні має давні корені. І на сьогоднішній день є однією з найпоширеніших форм діяльності піаністів. Українська концертмейстерська школа гідно представлена на теренах нашої країни, Європи та у світовому фортепіанному просторі талановитими, знаковими, високопрофесійними особистостями.

1.2. Основні компоненти професійної майстерності концертмейстера

Починаючи розмову про основні компоненти професійної майстерності концертмейстера, необхідно зазначити, що концертмейстерство – це своєрідний багатовекторний феномен, художній процес, який включає і виконавську, і педагогічно-психологічну, і творчу, і організаторську діяльність. «Сутністю діяльності концертмейстера в сучасній музичній практиці слід вважати «супровід» не тільки як чисто художній процес музикування, але «супровід» як спосіб творчості, що виявляється у підтримці будь-яких ініціатив у галузі музики» [38].

Однак, часто зустрічаємось з недостатньою оцінкою ролі концертмейстера. Наприклад, це підкреслює у своєму висловлюванні Є. Епштейн: «Концертмейстер бере участь у конкурсі від самого початку зародження ідей участі у змаганні співака чи інструменталіста – вони разом обирають репертуар, разом проходять муки та радощі творчого процесу. А оцінка праці різна: соліст може стати лауреатом, концертмейстер як виняток «потягне» лише на диплом і на одну десяту від премії. Хіба ж це не принизливо?» [52, с. 2].

В результаті, часто бачимо ототожнення понять концертмейстер і акомпаніатор, що не є правильним, адже ці явища на практиці мають суттєві відмінності. А саме, акомпаніатор супроводжує соліста і цілком йому підпорядкований; концертмейстер – є одним з головних в ансамблі, маючи

низку різноманітних функцій. Певно, ототожнення явищ відбувається часто в результаті поверхового розуміння діяльності концертмейстера. Наприклад, коли його бачимо під час концертного виступу із солістом. Адже так само і акомпаніатор супроводжує соліста-виконавця. Проте основна відмінність полягає саме у діяльності, що задишається «за лаштунками».

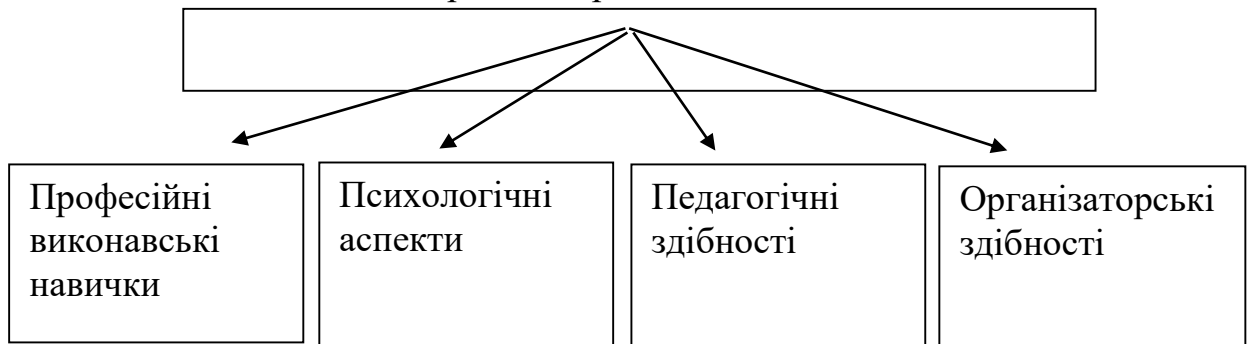
Т. Молчанова, орієнтуючись на виклики сучасності, взагалі говорить про неактуальність терміну «аккомпаніатор». «...Сьогодні достовірним фактом є те, що термін «аккомпаніатор» вже втратив свої атрибутивні функції та вважається неактуальним і застарілим» [32, с. 85].

Тож, усвідомлюючи всю багатогранність концертмейстерської діяльності, визначимо основні компоненти професійної діяльності концертмейстера.

Вивчаючи низку досліджень цього питання, бачимо різні підходи у виокремленні основних компонент концертмейстерської діяльності. Насамперед науковці базуються на співвіднесенні суб'єкту й об'єкту. На наш погляд основні компоненти повинні відтворювати саме багатовекторність творчої діяльності концертмейстера. Відтак, можна виділити чотири основних компоненти:

- Професійні виконавські навички;
- Психологічні аспекти;
- Педагогічні здібності;
- Організаційні здібності.

Основні компоненти концертмейстерської діяльності



Таблиця 1.2.1

Зупинимось докладніше на професійних виконавських навичках. Як вже було зазначено, концертмейстер – це універсальний виконавець, діяльність якого відрізняється різноманітністю, «якщо аналізувати загальні особливості роботи концертмейстера, необхідно відзначити, що будь-яка інша музична діяльність навряд чи зможе зрівнятися з концертмейстерським мистецтвом за своєю багатофункціональністю та універсальністю» [36, с. 6]. Відповідно в професійному плані він повинен добре володіти навичками музично-професійної підготовки, що включає й технічну, й художню сторони виконавської майстерності. Як відмічають дослідники, «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [13, с.8].

Та для концертмейстерської діяльності цього замало. Це мистецтво більш складне і витончене у порівнянні з сольним виконанням. Адже партія акомпанементу в технічному плані може бути значно складнішою. Крім того, концертмейстру необхідно вміти добре читати з аркуша, за необхідності відразу транспонувати у потрібну тональність, володіти різними фактурними викладеннями, бачити гармонічну вертикаль тощо. Це звичайно вимагає володіння цілим комплексом знань з різних дисциплін – гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, історії музики, теорії музики, взагалі мати широкий світогляд тощо.

Разом з тим концертмейстер повинен володіти й спеціальними ансамблевими навичками і вміннями – насамперед це розуміти і відчувати соліста, єднатися з ним у відтворенні того чи іншого художнього задуму, намагатися, щоб інтерпретація музичного твору стала результатом сумісного польоту фантазії, сумісної творчості. «...Почуття ансамблю, – це своєрідне відчуття, яке органічно поєднує здатність сприймати не тільки музичні наміри, а й, що не менш важливо, чисто психологічні імпульси» [22, с. 39]. Саме концертмейстер спроможний створити цю єдність якщо має навички гнучкої передачі голосу від партнера до партнера, синхронності виконання при знятті

звуку та на початку звучання, одночасного «дихання», рівноваги звучання в інтервалах, акордах, створення балансу у звуковеденні, єдності динаміки та фразуванні тощо.

В останніх дослідженнях з питань концертмейстерства, навіть введено і конкретизовано поняття «концертмейстерська компетентність», яке тлумачиться як «інтегративно-особистісне утворення, що свідчить про широку мистецьку і методичну ерудицію, здатність до використання раціональних методів пошуку відповідної інформації, вільне володіння концертмейстерськими вміннями і схильність до їх постійного вдосконалення, наявність досвіду специфічного застосування виконавсько-концертмейстерських умінь у музично-виховній роботі» [23, с. 15]. Також відмічається, що «концертмейстерська компетентність базується на емоційно-ціннісному ставленні педагога-музиканта до майбутньої діяльності; на системі культурологічних, музично-естетичних, музично-психологічних, музично-педагогічних, музично-теоретичних, музично-виконавських знань; на системі узагальнених музичних умінь і професійно значущих концертмейстерських умінь; особливостях музичного сприйняття, виконавських і піаністичних здібностях; на професійно значущих особистісних якостях, що формуються в процесі підготовки у вищому навчальному закладі; музикальності, що інтерпретує здібності, музично-педагогічній інтуїції, музично-професійному мисленні» [23, с.16].

Отже, професіоналізм концертмейстера визначається не тільки високим технічним рівнем, а й наявністю виконавської індивідуальності, своєї творчої родзинки. «Зрілий концертмейстер добре демонструє не лише операційно-виконавські вміння та навички (читка з листа, транспонування, тощо), але й цілий комплекс виконавсько-інтонаційних технічних засобів, що дозволяє йому як підтримувати соліста, так і проявляти власний стиль акомпанування» [44, с. 454].

Таким чином, відмітимо, що однією з компонент професійної майстерності концертмейстера є виконавські навички, які включають не лише

технічний й художній бік, а й музично-виконавські орієнтації, володіння власним виконавським стилем.

1.3. Психолого-педагогічні особливості діяльності концертмейстера

Розглянувши основні компоненти професійної майстерності концертмейстера, і, зокрема, одну з них – виконавську майстерність, не можна не торкнутись і психолого-педагогічних якостей його діяльності. Адже концертмейстерство не обмежується наявністю суто професійних виконавських компетенцій. Це складний педагогічно-виховний процес. І, відповідно, концертмейстер є не просто ансамблістом, він є емоційним стрижнем, на якому тримається весь творчий процес. І багато в чому емоційний настрій соліста, будь-то студент чи досвідчений виконавець, залежить від психологічного настрою концертмейстера. Саме він створює певні психологічні умови, які сприяють кращому розкриттю соліста-вокаліста чи інструменталіста. І це стосується не тільки безпосередньо концертних виступів, а й всіх етапів робочого процесу від класної роботи, до репетицій, до публічної презентації. Тобто психологічний клімат в цьому тандемі має дуже велике значення. Учень-соліст повинен відчувати підтримку, доброзичливість, зацікавленість концертмейстера. Повинна панувати атмосфера взаємоповаги, взаємодопомоги. Творчий процес повинен стати «єдиним диханням». І якщо говорити про заняття, де є ще й викладач, то концертмейстер тут виконує роль, так скажімо, проміжної ланки між викладачем й учнем, встановлюючи атмосферу більшого взаєморозуміння. Концертмейстери-практики відмічають: «У концертмейстерства є вагомий аргумент на користь його особливих зв'язків з психологією. Це – взаємодія, психологічний фундамент професійної діяльності» [39, с. 46].

Тут треба торкнутись відразу й такого важливого психологічного аспекту як емпатія в роботі концертмейстера. Це поняття в психології увійшло

в ужиток в середині ХХ століття і означає процес емоційного проникнення в стан іншого [6]. За визначенням Р. Даймонда: «Емпатія – це уявне перенесення себе в думки, почуття і дії іншого і структурування світу за його зразком» [53, с. 344]. Це визначення влучно доповнюється думкою Т. Гаврилової, яка відмічає, що «емпатія включає співпереживання, що виникає за механізмом емоційного зараження і співчуття, що супроводжується прагненням до надання допомоги» [10, с. 148]. Тобто в педагогічному процесі, в міжособистісній взаємодії, яка виникає між концертмейстером і солістом емпатія, як психологічний фактор, грає важливу роль.

Не менш важливим психологічним моментом в концертмейстерстві є творча уява. На цьому неодноразово акцентували увагу відомі піаністи-концертмейстери. Так, наприклад, грузинський концертмейстер Важа Чачава відмічав: «Жодні природні фізичні дані – особливі руки, красивий голос – не замінять уяви: якщо її немає, не можна навіть думати про артистичний шлях» [37, с. 9]. Про творчу уяву говорить й відома піаністка-концертмейстерка Лія Могилевська: «...Граючи сольний фортепіанний фрагмент, я собі його уявляю таким, що він звучить в оркестрових барвах, вирішую, яким піаністичним прийомом зіграти, щоб темброво висловити звучання» [30, с. 66]. Без творчої уяви не можна говорити про артистизм, який повинен бути обов'язково притаманним концертмейстеру.

Крім того, велике значення має здатність до передслухання і втілення звукового образу, музична комунікативність, тобто відкритість до співтворчості з різними ансамблями, ініціативність, стресостійкість, впевненість у собі, тощо. Як відмічає М. Ребенок у статті «Концертмейстерське виконавство як практична діяльність музиканта»: «У музичному партнерстві з концертмейстером довіра народжується в процесі взаємного розчинення в єдиній музичній ідеї твору, коли спрацьовує навіть не творчий метод або принцип творчості, але творча інтуїція, яка спирається на цей метод або принцип» [31, с. 66]. Концертмейстер ніби проникає у світ

партнера по ансамблю, налаштовується на емоційний градус і почуття соліста і повторює їх своїм виконанням.

І тут в поле нашої уваги потрапляє ще одна психологічна якість – це увага, яка в діяльності концертмейстера набуває особливого значення і особливого змісту, адже вона багатопланова. Це не тільки увага до власного виконання, до педалізації, фразування тощо. Це й увага до збалансованості ансамблю з солістом, до його фразування, до його ведення звуку, що врешті решт надає єдності утворюваному художньому задуму. Така багатопланова увага вимагає великих зусиль від концертмейстера, неабиякої концентрації і психічної стійкості.

Отже, як в процесі роботи із солістом, так і на концертних виступах концертмейстер повинен володіти рядом позитивних психологічних якостей, бути завжди в емоційному тонусі, миттєво реагувати на будь-які несподівані ситуації, відразу знаходити шляхи їх виправлення.

Закцентувавши увагу, на початку підрозділу, на психологічному аспекті в роботі концертмейстера, підкреслимо, що не можна випустити й педагогічний аспект. В певних випадках, як відомо, концертмейстер самостійно працює з учнем-солістом. І тут він виступає як повноправний викладач, педагог, який повинен вміти пояснити, донести особливості втілення того чи іншого художнього задуму в музичному творі, закцентувати увагу на певних деталях тощо.

Педагогічний аспект, відповідно, вимагає від концертмейстера певних знань з педагогіки, а не лише акомпаніаторського досвіду. Крім того, необхідні й специфічні знання та навички в галузі суміжних виконавських мистецтв, а саме, розуміння специфіки виконання на тому чи іншому інструменті, чи співу, причини виникнення труднощів і шляхи їх подолання тощо.

Педагогічний аспект полягає в умінні концертмейстера надати певні пояснення щодо стилю, епохи, характеру твору, що виконується. Це передбачає поєднання комплексу глибоких професійних знань та виконавського досвіду.

Необхідно мати такі педагогічні навички як вміння переконати, довести, аргументувати, але при цьому не нав'язувати, не «натаскувати», а знаходити творчо-особистісний підхід, який дає змогу розвивати індивідуальність, самобутність, творчий потенціал кожного учня/студента. За словами К. Абульханової-Славської: «...творчо-особистісний підхід дозволяє розкрити особливі якості психічної діяльності учнів, вищий рівень здійснення регулювання їхньої активності, що сприяє ініціюванню та реалізації власних стратегічних планів» [1, с. 133].

Немаловажливою компонентою у діяльності коцертмейстера є й організаційна робота. Вона супроводжує весь робочий процес – від визначення етапів і форм роботи з виконавцем – до концертного виступу. Ще на початку роботи над будь-яким твором коцертмейстер складає уявний виконавський план, осмислює загальний емоційно-образний зміст твору. Безпосередньо в процесі опрацювання твору обирає жести, способи зв'язку із солістом на різних рівнях задля створення єдиного виконавського процесу. І, нарешті – організація концертного виступу – психологічна, моральна підтримка соліста, організація зручного і комфортного положення із солістом, постійний контроль виконавського процесу тощо.

Отже, підсумовуючи усе вищесказане, відзначимо, що коцертмейстерство в Україні пройшло досить довгий і тривалий шлях становлення й розвитку, в результаті якого відбулося його формування як самостійного, універсального виду діяльності.

І на сьогоднішній день коцертмейстерство є поліфункціональним і дуже затребуваним родом виконавської діяльності, що включає в себе низку структурних компонент. А саме – це володіння професійними виконавськими вміннями і навичками, творчими, психологічним, педагогічними й організаторськими здібностями. Причому всі вони у діяльності коцертмейстера знаходяться в органічному поєднанні і їх важко відокремити один від одного.

І як висновок, спираючись на вищесказане, та на різні визначення поняття «концертмейстер» спробуємо його конкретизувати. Концертмейстер – це поліфункціональний піаніст-ансамбліст, який володіє професійними виконавськими навичками, при цьому розуміється на фаховій специфіці того чи іншого соліста та має творчі, психологічні, педагогічні й організаторські здібності.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

2.1. Концертмейстер класу співу.

Концертмейстерська діяльність у класі співу та з хоровим колективом має свої певні особливості і вимоги.

Зупинимось спочатку на роботі з учнями-вокалістами. В першу чергу необхідно звернути увагу на зв'язок у вокальних творах музичного і вербального тексту. Безумовно, наявність поетичного тексту є додатковою можливістю в сенсі впливу на слухача. Але це не виключає важливого значення саме музичного образування в ансамблевому звучанні. І тут в роботі з вокалістом очевидним є «визначальне значення інтонацій людських голосів в утворенні музичних інтонацій як художньо-виразового засобу, що емоційно впливає на слухачів» [4, с.40].

І опрацювання цього лягає саме на плечі концертмейстера, тобто на перший план виступає педагогічний фактор діяльності, оскільки саме концертмейстеру необхідно із солістами займатися розучуванням нового репертуару. Це вимагає, як вже було зазначено в попередньому розділі, низки специфічних навичок і знань в галузі суміжних дисциплін. Саме концертмейстер разом із учнем-вокалістом, охоплюючи загальний план поетичного і музичного тексту, вибудовує художній задум всього твору. Особливо це важливо, коли працюєш з учнями молодших класів. Саме з такими учнями в більшій мірі й доводиться працювати автору даного дослідження.

В результаті, під час акомпанування концертмейстер повинен «бачити» весь матеріал, «диригувати виконанням», задавати темп на початку твору та утримувати його. В разі необхідності робити певні агогічні відхилення, пов'язані або з художнім задумом, або з особливостями дихання соліста, що концертмейстер повинен дуже тонко відчувати. Такі підготовки до взяття

дихання, цезур повинні сприйматися слухачем як художньо обґрунтовані. Дуже важливою якістю є вміння враховувати індивідуальні можливості дихання соліста, особливо якщо це учень музичної школи. Запас дихання, як відомо, не може бути однаковим, він залежить від віку, від фізичного й психологічного стану виконавця. До того ж і різні за характером твори вимагають різних прийомів співочого дихання. Наприклад, в піснях дихання витрачається в меншій мірі, у романсах і аріях – в більшій.

Виходячи з практичного досвіду, відзначимо, що значні труднощі в плані дихання для соліста представляють камерно-вокальні твори у швидких темпах, де немає пауз для дихання. І тут концертмейстер повинен дуже професійно підійти до досягнення ансамблевої синхронності, надати солістові, не перериваючи руху в інструментальній партії, можливість перевести подих.

Під час акомпанування камерно-вокального твору необхідно також пам'ятати, що у розкритті змісту твору саме акомпанемент в значній мірі сприяє розкриттю художнього образу. Характер і роль акомпанементу визначається історико-стильовими факторами та національною приналежністю твору. І саме сконцентрований в акомпанементі вокального твору комплекс музично-виражальних засобів працює на створення певного емоційно-стильового фону для партії соліста.

Цікавим прикладом є пісня «Слон і скрипочка» (муз. О. Юдахіної, сл. В. Татарінова) у виконанні Ольги Порухіної (Додаток А, №1). Це дитяча пісня про Цвіркуна-скрипаля і похмурого Слона, який все уміє «...Та на жаль на скрипочці не зіграє він». З самого початку пісні концертмейстер повинен створити загальний ліричний світло-танцювальний характер, адже це передбачає зміст тексту:

Взяв маленьку скрипочку

І смичком махнув,

І зіграв на скрипочці

Музику цвіркун.

Вся радіє вулиця,

І лунає спів,
Тільки Слон похмурився,
Хобот опутив.

Велетень-розумничок –
Все уміє він,
Та, на жаль, на скрипочці
Не зіграє він.

І тут відразу відмітимо, що вступ у порівнянні з оригінальним нотним текстом було змінено і збільшено, щоб учениця могла увійти в загальний образ та налаштуватися вступити, адже в оригіналі вступ лише два такти. Тут же використано чотири такти з кінця пісні:

Оригінал О.Юдахіної

Скоро ♩=168 *mf*
Ма_ленька_ я скри_поч_ка,

Рис. 2.1.1

Варіант вступу А.Водовоз

Рис.2.1.2

На такі зміни концертмейстер має право, адже в першому розділі ми відмічали, що за необхідності він повинен вміти імпровізувати та робити певні зміни, якщо це доречно. Слід пам'ятати, що від вступу концертмейстера багато в чому залежить весь загальний емоційний тон всього твору, настрої і емоційний тонус вокаліста і, взагалі, вдалість втілення всього художнього задуму. Те саме можна сказати і про виконання заключного інструментального фрагменту.

Далі в кожній строфі пісні повторюється тричі третій рядок. Звичайно це повторення не може бути одноманітним і велику роль в цьому знову відграє концертмейстер, який динамічно урізноманітнює повтори і підтримує соліста, відчувуючи найменші агогічні відхилення, пов'язані як з емоційним трактуванням кожного рядка учнем, так і зі зміною вокального дихання, яке також має виразове значення:

ма_ ленький свер_ чок. За_ и_ грал на скри_ поч_ ке,
за_ и_ грал на скри_ поч_ ке, за_ и_ грал на скри_ поч_ ке

Рис. 2.1.3

Особливості виразної промови, членування вербального тексту у вокальному творі – одна з характерних особливостей солістів-вокалістів. І концертмейстеру необхідно також на ньому розумітися.

Крім того, піаніст повинен пам'ятати про силу звучання голосу, адже у кожного вона різна в залежності від тембру, від фізіологічних особливостей, від теситури. Так ліричне сопрано буде поступатися яскравістю і силою звучання колоратурному сопрано, особливо у високому регистрі; а дитячий голос, звичайно, буде поступатися силі голосу досвідченого вокаліста.

Це ми навели приклад дитячої пісні. Але у роботі концертмейстера з вокалістами є певні труднощі, коли це складніші твори, а саме, наприклад, оперні арії. Тут в поле уваги потрапляє інструментальна партія, яка є перекладенням оркестрової. І тут робота концертмейстера повинна мати кілька етапів, а саме, починатися з прослуховування оригінального оркестрового звучання, адже велике значення для створення правильного художнього образу має темброве забарвлення. Піаніст в уяві створює загальну «оркестрову партитуру» і за допомогою штрихів, певних артикуляційних прийомів, динаміки, педалізації, відтворює оркестральне звучання.

Звичайно концертмейстер працює відразу за клавіром, тобто редакторська робота вже зроблена, але треба пам'ятати, що, наприклад, один й той самий штрих може мати зовсім різний характер звучання у різних інструментів. Тому, без прослуховування оригінального оркестрового звучання працювати не можна. Як відмічає Н. Ашихміна: «...втілити на роялі різні темброві й штрихові особливості оркестрових інструментів залежить багато в чому від музичної обдарованості концертмейстера, розвиненості його внутрішнього слуху і можливості почути і уявити необхідне звучання» [4, с. 43]. Також, при опрацюванні клавіру концертмейстеру необхідно вміти спрощувати фактуру фортепіанної партії, але так, щоб не порушувати характеру звучання, образного змісту. Такі спрощення з одного боку сприяють можливості виділення головних фактурних елементів, а з іншого – більш яскравому висвітленню партії соліста, знизивши нагромадженість фактури.

Отже, у процесі роботи концертмейстера з вокалістом необхідно, по-перше, володіти вокальним репертуаром, а також розумітися у галузі синтезу слова і музики не тільки на загальному, а й на професійному рівні.

Другий вектор роботи концертмейстера зі співаками – це робота з хоровим колективом. І тут є свої специфічні особливості. В першу чергу це пов'язано зі специфікою самого хору «як природного музичного інструмента, здатного на різні відтінки звуку, залишаючись у той же час вірним своїй співацькій природі» [24, с. 198].

Та сам процес роботи з хоровим колективом звичайно перегукується з процесом роботи із солістом. Він включає кропітку самостійну роботу з нотним текстом, репетиційну роботу, підготовку до концерту і, безпосередньо, вже виступ.

В чому ж специфіка? Робота з нотним текстом передбачає не тільки ознайомлення з партією акомпанементу, а й хоровою партитурою. Адже під час розбору твору зазвичай концертмейстер повинен вміти грати хорову партитуру по партіях, або всі партії разом. І, до речі, не завжди є час переглянути нотний текст задалегіть. Тому велике значення тут має вміння добре читати з аркуша хорову партитуру, що є однією з основоположних виконавських компетенцій концертмейстера. Це вимагає й наявності розвинутого гармонічного слуху для постійного контролювання гармонічної вертикалі. При цьому необхідно намагатись грати так хорову партитуру, щоб звучання максимально наближалось до звучання голосів. «Грати партитуру треба так, щоб максимально наблизити звучання інструменту до хорової звучності. Показуючи хорову партитуру, концертмейстер зобов'язаний підкорятися основним вокально-хоровим законам (співучість, плавне голосоведення, виконання цезур, штрихів, дотримання цезур для узяття дихання тощо), що допоможе хористам точніше зрозуміти суть нового твору» [24, с. 199].

У роботі з дитячим хором часто виникає необхідність транспонування твору, над чим постійно концертмейстеру необхідно працювати, адже це одна з рис професійної майстерності.

Велике значення як у роботі з солістом, так і у роботі з хором має вміння імпровізувати. Це буває необхідно у вступі, який інколи необхідно збільшити або зменшити з певних причин. Також вміння імпровізувати допоможе в роботі над фактурою, коли виникає необхідність варіювати її, наприклад, при повторенні куплетів для урізноманітнення звучання. Особливо велике значення це має для акомпанування народних пісень, які часто взагалі не мають нотного супроводу з повною фактурою. Це вже, навіть, можна назвати своєрідним творчим процесом у роботі концертмейстера. Прикладом можна навести колядку «Ми йдемо колядувати», у виконанні дитячого хору. Створена вона на текст Оксани Крушельницької.

Вийди, зіронько, на небо,
Освіти нам путь-дорогу
Ми йдемо колядувати,
Щоб віддати шану Богу.

Понад снігом, понад світом
Спів дитячий покотився:
Веселіться люди нині,
Бог Предвічний народився...

Повного акомпанементу колядка не має. Лише вокальна партія:

«Ми йдемо колядувати»



Вий-ди зі-ронька на не-бо, О-сві-ти наш путь-дорогу. Ми йдемо коляду-вати, Щоб відда-ти шану Б-огу

Рис. 2.1.4

Тож необхідно було гармонізувати і зробити акомпанемент, включаючи вступ і програвання між куплетами. Звичайно це зроблено у спрощеному варіанті, де

партія правої руки дублює мелодію, бо діти у хорі маленькі, а вступ і програвання оснований на тематизмі останніх двох рядків (Додаток А №2):

«Ми йдемо колядувати», вступ



Рис. 2.1.5

Навички імпровізувати не тільки будуть необхідними у процесі підбору акомпанементу чи вступу. Великого значення вони набувають в робочому процесі особливо з дитячим хоровим колективом. Наприклад, під час розспівок. В одній й тій самій розспівці можна імпровізувати акомпанемент, урізноманітнюючи її, змінюючи характер, надаючи певних звукозображальних елементів. Під час співу на одній ноті, що часто викориситовується при «розігріві голосу», саме концертмейстер може урізноманітнювати її ладогармноічне забарвлення, що забагатить загальну музичну палітру і створить відповідну емоційну атмосферу для творчої роботи колективу.

Близьким до імпровізування є вміння аранжувати. Воно також пов'язано зі зміною суповоду. Або полегшення партії акомпанементу, або додавання у верхньому голосі вокальної партії, якщо діти маленькі і їм важко самостійно утримувати її без підтримки фортепіано. Головним чинником при цьому є вміння не викривити в процесі аранжування головний художньо-образний зміст.

Специфічним аспектом в роботі з хоровим колективом є й розуміння концертмейстром диригентської мови, техніки, жестів, причому не тільки таких як ауфтакт, вступ, зняття звуку, а й розуміння жестів, які показують зміну динаміки, штрихи, або будь-які інші виразні засоби. До того ж необхідно

розуміти, що всі ці жести певною мірою залежать від індивідуальності кожного хормейстера-диригента. «Чим вище майстерність диригента, тим менше він дотримується метричної сітки, керуючи хором колективом практично непомітно. В даному випадку акомпаніатор...повинен проявляти ансамблеву чуйність, відповідаючи за злагодженість колективної взаємодії в системі «концертмейстер – хоровий диригент – хор» [4, с.45-46]

Крім того, зацентруємо увагу й на тому, що важливим тут є не тільки розуміння диригентської мови, а й вміння в процесі виконання твору тримати диригента постійно у полі зору. Тільки за таких умов можна досягти певної ансамблевої злагодженості між хором, диригентом й концертмейстером.

Отже, робота концертмейстера з хором колективом буде успішною тільки при тісній і органічній взаємодії хормейстера-диригента – концертмейстера і хору. При цьому концертмейстер повинен володіти певними вміннями та навичками – виконавською майстерністю високого рівня, глибоким розумінням специфіки хорового виконавства, диригентської мови, володіти ансамблевими навичками, навичками читання з аркуша, транспонування, аранжування, імпровізації тощо, що є складовими професійної компетенції концертмейстера.

2.2. Особливості роботи концертмейстера в інструментальних класах

Окремою сферою для концертмейстера є робота з інструменталістами, причому тут певну специфіку мають різні інструменти – струнні і духові (дерев'яні, мідні).

В першу чергу треба відмітити, що акомпаніменти до інструментальних творів в технічному відношенні значно складніші ніж до вокальних.

Розглянемо спочатку специфіку роботи концертмейстера зі струнниками. Тут ансамблевий репертуар дуже широкий – від маленьких п'єс до великих інструментальних концертів. Як вже було відмічено, необхідно розуміти специфіку струнних інструментів. Так, скрипка серед усього

сімейства струнно-смичкових є найяскравішим за звучанням інструментом. Але ця яскравість найбільше проявляється у високому регістрі, на першій та другій струнах. В нижньому ж регістрі скрипка звучить значно м'якше і не так голосно. Альт також має свої особливості. Його тембр більш насичений, глибокий, але при цьому він звучить тихіше і у плані віртуозності дещо поступається скрипкам. Віолончель надзвичайно душевний інструмент. Навіть інколи її порівнюють з людським голосом. Вона має великий діапазон, звучання соковите, насичене.

Крім специфіки звучання концертмейстер повинен орієнтуватися у штрихах, які у струнних інструментів є досить різноманітними і самобутніми. Наприклад, штрих «*pizzicato*», при якому звук видобувається не смичком, а щипанням струни. Звичайно гучність звуку при цьому значно зменшиться, особливо якщо це учні-початківці. Тож і звук на фортепіано повинен бути значно тихішим, доречно буде брати ліву педаль. Крім того, бажано грати гострими кінцями пальців, близько до клавіатури, наслідуючи щипковий прийом «*pizzicato*». Тоді ансамбль буде органічним цілим. Уваги потребують й інші штрихи, як наприклад «*detache*», «*spiccato*», «*sautille*», «*martle*», особливо «*legato*», «*legatissimo*», які при грі на фортепіано, що має ударну природу, відтворити концертмейстеру досить складно. Своєрідний прийом, який використовується в скрипковій літературі – «*flageolet*» – також потребує уваги концертмейстера, для збереження балансу звучання суповід повинен звучати тихіше.

І тут відразу відмітимо, що взагалі динамічне співвідношення соліста і концертмейстера має велике значення. Реальне звучання фортепіано в будь-якому разі набагато яскравіше за своїм звучанням, тому саме концертмейстер повинен контролювати динаміку акомпанементу, щоб не перекривати соліста, щоб не було так званого звукового дисбалансу. До того ж, знову повернемося до вже сказаного, у кожного інструмента є «незручний» регістр і концертмейстер повинен це враховувати також, формуючи динамічний простір музичного твору. Та крім цього для концертмейстера є ще багато моментів

щодо балансу. Адже часто змінюється виконавський простір – це може бути не тільки клас, а й концерта зала, тоді знову необхідно пристосовуватися. Та намагаючись не заглушити соліста треба контролювати, щоб не сталося зворотного ефекту, коли супровід звучить настільки тихо, що скрипаль залишається майже без звукової підтримки. Для уникнення цього необхідно глибше грати басы, щоб залишався фундамент, на який соліст буде спиратися.

Фактурні моменти також не можна залишити поза увагою. Як відомо, акорди на скрипці при виконанні діляться навпіл. Відповідно у піаніста акорди повинні приходиться на другу половину, тобто на верхні звуки. Це обов'язково потрібно контролювати.

Румунський танець



Рис. 2.2.1

Якщо акорди чергуються з дрібними тривалостями, то концертмейстер повинен почекати коли учень все як слід озвуче в акорді, звичайно, уповільнивши при цьому темп.

Подвійні ноти у скрипалів викликають певні труднощі, відповідно вони можуть уповільнювати темп. Концертмейстеру в цьому випадку треба підпорядковуватись, роблячі мінімальні відтяжки, не «заганяти» соліста.

Також необхідно звернути увагу на довгі тривалості, що часто зустрічаються наприкінці творів, скрипалі їх повинні тримати на одному смичку, ведучи його дуже повільно. Смичка часто не вистачає. І тут залогом успіху буде чітке відчуття ансамблю. Скрипаль повинен тягнути ноту скільки

можливо, потім затримати смичок не опускаючи його, поки концертмейстер не дограє:

К. Сен-Санс «Лебідь»



Рис.2.2.2

Особливо великого значення все вищесказане набуває при роботі з дітьми, коли концертмейстеру необхідно повністю корегувати весь процес роботи над твором. Враховуючи, що скрипка це інструмент з нефіксованою висотою звучання, необхідно при розучуванні нового твору з початківцем підігравати мелодичну лінію, утримуючи чистоту інтонації. Такми же чином піаніст може розбирати з учнем незрозумілий ритмічний малюнок. Вже в процесі виконання концертмейстер також керує – вступ, знаходження першої ноти, з якої учень повинен почати твір, тримання загального темпу, або у разі необхідності агогічні відхилення тощо. (Додаток А №3)

Популярним на сьогоднішній день в мистецьких навчальних закладах є ансамбль. Серед найпоширеніших – саме ансамбль скрипалів. «Справжній ансамбль – це духовне єднання, емоційна спорідненість, близькість методів, форм, напрямів у спільній роботі. Процес ансамблевого виконання приносить учням радість від спілкування з музикою та слухачами, дає їм можливість розкрити й розвинути свої здібності. Крім того, концертний виступ, що є логічним завершенням роботи над твором, активізує згуртованість колективу, розширює кругозір учнів, підвищує відповідальність, робить їх впевненішими у своїх силах, виховує відчуття партнерства» [19].

В роботі з ансамблем також є своя специфіка. По-перше, концертмейстер повинен враховувати вік і різнорвневну підготовку учнів. Роль концертмейстера у колективі – об'єднуюча і диригентська. Саме на піаніста лягає відповідальність за темп, рух, агогіку і цілісність твору. Важливим є питання опрацювання спільного початку, особливо якщо відсутній вступ. Зазвичай орієнтир йде на першу скрипку. Зі її жестом всі піднімають інструменти, а концертмейстер кладе руки на клавіатуру. Але у випадках, коли діти-учасники ансамблю – ще зовсім маленькі, то відповідальність і більшість функцій лягає саме на концертмейстера (Додаток А №4).

Робота у класі духових інструментів має також свою специфіку, що від концертмейстера вимагає універсальності та мобільності. В більшості випадків методичні й педагогічні прийоми перегуковуються з особливостями роботи з вокалістами та скрипалями, але є й деякі специфічні особливості.

Першим важливим чинником у роботі концертмейстера з учнями-духовиками є вміння транспонувати. Адже більшість духових інструментів є транспонуючими інструментами. Виходячи з досвіду, відмітимо, що в транспонуванні доречним є уявне перетворення п'єси у новій тональності. В процесі гри не буде часу для транспонування кожного звуку на певний інтервал вище чи нижче. Тому велике значення має вміння визначати тип акорду, його розв'язання, інтервал мелодичного стрибка, характер тональної спорідненості тощо.

Важливим моментом є знання специфіки гри на духових інструментах – особливості дихання, артикуляції. Взагалі дуже цікаво працювати в класі духових інструментів, бо кожен з них відрізняється своєю будовою, звуковидобуванням, виконавськими особливостями. І все це необхідно враховувати концертмейстеру в процесі роботи. Певні моменти, як вже було відмічено, перегуковуються з принципами роботи із вокалістами, зі струнниками, а саме це розуміння особливостей дихання, відчуття темпу, вступ, ауфтакт. При цьому важливо проговорювати із солістом такі моменти як розподіл дихання на фразу, місця взяття дихання. Звичайно необхідно

враховувати фізіологію учня, його вік і, відповідно, можливості апарату. Ашихміна Н.А. відмічає, що органи виконавського апарату духовика, в залежності від виконуваної ними функцій, поділяють на кілька груп:

- «пальцовий апарат, котрий забезпечує зміну довжини звукового стовпа повітря;
- дихальний апарат, котрий забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря;
- губний апарат (амбушур), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення;
- язик виконавця, який забезпечує вимову (атаку) звуку.» [4, с. 61]

Звичайно, виникає необхідність розуміння співвіднесення балансу фортепіано та солюючого духового інструменту. Так, наприклад, акомпануючи трубачу або саксофоністу акомпанемент треба грати значно яскравіше ніж виконавцю на блокфлейті, кларнеті чи сопілці. Також необхідно знати специфіку кожного духового інструменту. Наприклад, саксофон належить до родини язичкових дерев'яних духових інструментів. Він з середини ХІХ століття широко використовувався в духових оркестрах, рідше – в симфонічних оркестрах. При цьому саксофон є одним з основних інструментів джазу і споріднених до нього жанрів, а також естрадної музики. Адже інструмент має наспівний тембр, повнокровне звучання і великі технічно-виконавські можливості. Зрозуміло, що концертмейстер повинен свою партію в ансамблі із саксофоном грати яскраво, знаходячи необхідний баланс звучання. Особливу увагу необхідно приділити басу, як опорі твору.

Зовсім інші можливості у блокфлейти, яка особливої популярності набула в період Середньовіччя у Європі, а наприкінці ХVІІІ століття її популярність знизилася. В наш час блокфлейти знову набули певної популярності. Їх почали виготовляти не тільки з дерева, а й з пластику. Блокфлейта має повний хроматичний звукоряд, що дозволяє грати музику в різних тональностях. Специфічною особливістю є те, що гра у високому регистрі вимагає від виконавців великої витрати повітря.

Своєрідністю відрізняється сопілка, яка є найдавнішим інструментом. Назва її походить від давньослов'янського слова «сопіти», «шипіти». Спочатку сопілки мали діатонічний стрій з шістьма отворами, а в ХХ столітті були вдосконалені до хроматичних з десятьма отворами. Сучасні сопілки мають доволі великі технічні можливості і стали інтонації. Відповідно вони широко використовуються на концертній естраді в ансамблі з концертмейстером. Прикладом можна навести цікавий твір іспанського композитора Петро Иттюральде «Грецька сюїта», яка складається з 5 номерів:

- Kalamatianos
- Funky
- Valse
- Kritis
- Kalamatianos

Як бачимо цікава структура з обрамленням танцем Kalamatianos.

В оригіналі твір написаний для саксофона-альта, адже сам композитор був блискучим саксофоністом. Та, набувши популярності, сюїта була аранжована і для інших духових інструментів, наприклад, для кларнета та сопілки, які за своїм характером є такі ж рухливі й технічні. Тут у вступі концертмейстер повинен відразу створити відповідний танцювальний характер. Приділити увагу акцентам (3+2+2), адже це характерна ознака каламатьяноса (грецького танцю):

П.Иттюральде «Грецька сюїта» №1 Каламатьянос

Рис. 2.2.3

Відразу піаніст повинен задати правильний темп. А коли вступає соліст тут необхідно, щоб відразу був відчутний злагоджений ансамбль, адже партія соліста і концертмейстера складають своєрідне двоголосся:

П.Іттюральде «Грецька сюїта» №1 Каламатьянос

Рис. 2.2.4

(Додаток А. №5)

На відміну від інших виконавських спеціальностей духовикам необхідно більше часу на початкове становлення. Протягом кількох років їх гра не може бути стовідсотково гарантованою в плані, навіть, потрапляння на конкретний звук.

Звичайно, процес роботи з учнями-духовиками такий самий як і з іншими інструменталістами. Це підготовча робота, допомога концертмейстера в подоланні художньо-виконавських й технічних проблем. І знову концертмейстеру необхідно бути обізнаним з різноманітними штрихами, артикуляційними моментами гри на духових інструментах, особливостями дихання, амбюшуру тощо.

Дослідники акцентують увагу на моментах взяття дихання як на початку музичного твору, так і всередині фраз. «Моменти взяття дихання всередині мелодичної лінії обговорюються. Особлива увага звертається на темп. З одного боку, неприпустимо брати занадто швидкий темп, так як духовик може стикнутися з проблемою нестачі дихання, з іншого – небажано грати дуже повільно, так як виконавець буде задихатися» [4, с. 61].

Репертуар духовиків, як і у струнників, містить і п'єси, і концертні твори. І тут знову ми акцентуємо увагу на необхідності знання оркестровки концертмейстером. Адже під час виконання інструментальних концертів із солістом-духовиком концертмейстер повинен намагатися наближати фортепіанне звучання до оркестрового, знаходити необхідні прийоми гри, артикуляції, спрямовані на відтворення певного тембрового забарвлення.

Отже, розглянувши в даному розділі особливості роботи концертмейстера з різними солістами – вокалістами, інструменталістами, зробимо висновок, що роль піаніста в даному амплуа дуже багатоманітна і залежить від етапів роботи. На етапі знайомства з твором піаніст повинен зацікавити учня, познайомивши його з історією створення, епохою, композитором, художньо-образним змістом того, що буде вчитись. Від цього багато в чому залежить успішність подальшого засвоєння твору учнем. На

етапі розбору концертмейстер контролює виконавсько-технічний бік – правильність інтонацій, ритму, штрихів тощо. Працюючи на репетиціях, концертмейстер поєднує в собі педагогічну й виконавську функції, опрацьовуючи всі деталі майбутнього виступу – вступ, фразування, дихання. І під час концертного виступу завданням концертмейстера є вміння створити сприятливі умови для успішного виконання твору в ансамблі з солістом. Як бачимо, виконавський, педагогічний і психологічний аспекти, які є складовими елементами успішної концертмейстерської діяльності, визначилися в конкретних завданнях на всіх етапах роботи. Тобто майстерність концертмейстера включає володіння музично-виконавськими навичками, ансамблевою технікою, наявністю артистизму, знання специфіки вокального мистецтва, особливостей гри на різних інструментах, а також наявність музичного слуху, навичок читання з аркуша, транспонування різної складності музичних текстів, імпровізаційного аранжування на фортепіано.

ВИСНОВКИ

Отже, підводячи підсумки проведеного дослідження, виходячи з мети й поставлених завдань, зробимо висновки.

Історичний шлях становлення й розвитку концертмейстерства у Україні був досить тривалим і мав свої певні особливості. Часом зародження концертмейстерства є XVI – XVII століття, пов'язано це з діяльністю музичних цехів і братських шкіл, де лютьярі і бандуристи часто виступали в ролі акомпаніаторів співакам. Другий етап був пов'язаний із завезенням в Україну клавесинів та клавикордів, на яких грали і акомпанували при садибах міської знаті і феодалів. Наступний етап – вже з активним використанням нового удосконаленого послідовника клавіру – фортепіано, яке завдяки збагаченим звуковим ресурсам набуло популярності як в домашньому музикуванні, так і вже серед музикантів-професіоналів. В результаті в XX столітті концертмейстерство поступово сформувалось у самостійний, універсальний вид діяльності, відбулося виокремлення концертмейстерського класу у вишах України і на сьогоднішній день Українська концертмейстерська школа гідно представлена на теренах нашої країни, Європи та у світовому просторі талановитими, знаковими постатями, серед яких Костянтин Донченко, Станіслав Саворі, Ярослава Матюха, Лев Острій, Зінаїда Максименко, Єлізавета Дублянська, Євген Пухляк та інші.

Отже, концертмейстерство стало багатовекторним і поліфункціональним феноменом, який є художнім процесом, що включає в себе широкий спектр структурних компонентів. А саме, володіння професійними виконавськими вміннями і навичками, творчими, психологічними, педагогічними й організаторськими здібностями. Виконавські навички при цьому включають не тільки вільне володіння інструментом та технічну вправність, а й вміння швидко і вільно читати з аркуша, транспонувати, володіти різними фактурними викладами, мати

навички імпровізування та аранжування, а також спеціальні ансамблеві навички.

Не менш важливе значення мають психологічні аспекти – творча уява, музична комунікативність, відкритість до співтворчості, ініціативність, емпатія, стресостійкість. Педагогічний аспект вимагає від концертмейстера певних знань з педагогіки, вміння надати певні пояснення, в тому числі використання знань з суміжних музично-теоретичних дисциплін, вміння переконати, довести, аргументувати, знайти творчо-особистісний підхід. І при цьому немаловажливим компонентом є організаторська робота, яка супроводжує весь робочий процес – від визначення етапів і форм роботи з виконавцем – до концертного виступу.

Всі розглянуті аспекти діяльності концертмейстера звичайно не існують ізольовано, а органічно поєднуються, складючись в інтегральне поняття – концертмейстерська компетентність.

Всі теоретичні аспекти яскраво прослідковуються в роботі концертмейстера як при роботі з солістами-вокалістами, інструменталістами, так і з інструментальними ансамблями чи хоровим колективом. Кожен окремий випадок має свою специфіку. Так, в роботі з вокалістами певної уваги необхідно приділити особливостям голосового апарату (тембр, діапазон, рухливість, сила), віковим особливостям соліста (учень чи професіонал), психологічному стану. В роботі з хоровим колективом специфічним аспектом є розуміння диригентської мови, техніки, жестів, а також вміння тримати в процесі виконання твору диригента у полі зору. Тільки за таких умов можна досягти ансамблевої злагодженості між хором, диригентом і концертмейстером.

Акомпанування інструменталістам також має свою специфіку. Необхідно розуміти особливості структури, строю та звучання того чи іншого інструменту. Від цього залежить баланс у співвідношенні партії соліста і акомпаніатора. Важливе значення мають і виконавські особливості, звуковидобування, можливості соліста щодо дихання, фразування, що в

значній мірі впливає на створення органічного ансамблю концертмейстера і соліста.

Виходячи з вищесказаного, в загальному підсумку конкретизуємо визначення поняття «концертмейстер» – це поліфункціональний піаніст-ансамбліст, який володіє професійними компетенціями щодо виконавської майстерності, при цьому розуміється на фаховій специфіці того чи іншого соліста та має творчі, психологічні, педагогічні й організаторські здібності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности. Москва: Наука, 1980, 234 с.
2. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. М.: Классика ХХЫ, 2013. 176 с.
3. Алієва Е.Ш. Актуальні питання концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музики. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*. Кримський гуманітарний ун-т, 2013. Вип.39 (2). С.31-35.
4. Ашихміна Н.В. Концертмейстерський клас. Навчальний посібник. Одеса. 2019. 205 с.
5. Балашова О. С. Концертмейстерська компетентність – неодмінна умова професійного становлення вчителя музики. *Підготовка вчителя у контексті Європейського освітнього простору: Збірник наукових праць*. Київ-Житомир, 2005. С.113-120.
6. Басова А.Г. Формирование эмпатии. Молодой ученый. 2013. №5 (52). С. 631-633. URL: <https://moluch.ru/archive/52/6898/> (дата звернення 06.11.2022)
7. Бах К.Ф.Э. Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире. URL: <https://notkinastya.ru/bah-k-f-e-opyt-istinnogo-iskusstva-klavirnoj-igry-2005/> (дата звернення: 07.08.2022)
8. Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання. Київ: ІЗМН, 1998, 87 с.
9. Боровицька О.М. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений* №4, 2018. С.476-478
10. Гаврилова Т.П. Понятие эмпатии в зарубежной психологии. *Вопросы психологии*. 1975. №2. С.147-158
11. Грінченко Т. Д. Історія виникнення і становлення професії піаніст-концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 2017. Вип.4. С.280-284

- 12.Грінченко Т.Д. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.Серія: Педагогіка і психологія. Зб.наук.праць.* Вип.44. Вінниця, 2015. С.38-49.
- 13.Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф.дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1990. 29 с.
- 14.Дилецкий Н. Музика́йская грамматика: текстологічний огляд. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2564396.html> (дата звернення: 24.09.2022)
- 15.Дрималик Богдан Йосипович. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BA_%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%BD_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 06.11.2022)
- 16.Дублянська Єлизавета Іванівна. URL: <http://old.odma.edu.ua/rus/about/history/kontsermasterstva> (дата звернення 08.08.2022)
- 17.Ентіна Белла Олександрівна. URL: <http://old.odma.edu.ua/rus/about/history/kontsermasterstva> (дата звернення 08.08.2022)
- 18.Етимологічний словник української мови: В 7 т., Т.2: Д–Копці К.: Наукова думка, 1985. 572 с.
- 19.Заліщицька музична школа. Ансамбль скрипалів. URL: <https://zmsh.herokuapp.com/string-ensemble> (дата звернення 22.09.2022)
- 20.Зязюн І.А. Педагогіка добра: ідеали і реалії. Київ: МАУП, 2000, 187 с.
- 21.Карпенко Т.П. Концертмейстерська компетентність учителя музики :терміни і поняття. Навчальний посібник для студентів музично-педагогічних і мистецьких спеціальностей. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2011. 224 с.

- 22.Карпенко Т.П. Концертмейстерський клас : навч.-метод. посібн. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2010. 246 с.
- 23.Карпенко Т. Формування концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів у процесі вивчення фахових дисциплін: автореф.дис...канд.пед.наук.: 13.00.04. К.: НПУ ім. М.Драгоманова, 2010. 21 с.
- 24.Коваленко Л. Зміст і специфіка роботи концертмейстера у хоровому класі в закладах вищої освіти. *Збірник наукових праць. Вип. 27* С.197-201
- 25.Коленик І.В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2013. Вип. 2. С. 50-53.
- 26.Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика: збірник статей. Л., 2005. 198 с.
- 27.Корній Л. Історія української музики. Ч.1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. 314 с.
- 28.Короткова О.М. Діяльність концертмейстера в дитячій школі мистецтв. URL: <http://detkam.in.ua/diyaleniste-koncertmejstera-v-dityachij-shkoli-mistectv> (дата звернення 10.09.2022)
- 29.Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы. Л.: Музыка, 1972. 80 с.
- 30.Могилевская Л. За кульсами оперы. Записки концертмейстера. Москва: Музыка, 2010. 124 с.
- 31.Молчанова Т. Концептуальна етимологія та культурологічні передумови становлення фаху піаніста-концертмейстера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТНПУ, 2013. Вип.2. С.81-87.

32. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 558с.
33. Мудрик В.Г. Традиція музичної культури дворянських садиб України. URL: <http://tmf-museum.kiev.ua/ua/1/public/saduby.htm> (дата звернення 06.11.2022)
34. Ніколаєва Л. Концертмейстерсько-акомпаніаторська діяльність українських музикантів у системі національної культури. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. К., 2004. Вип. 5. С.34-46
35. Общанський В.Л. Транспонування пісенного репертуару як оволодіння навичками гри на слух: з досвіду роботи. *Педагогічний дискурс*. 2009. №6. С. 138-141.
36. Особливості професійної взаємодії концертмейстера, викладача та студента на індивідуальних заняттях з постановки голосу та хорового диригування: методичні рекомендації для концертмейстерів та викладачів індивідуальних дисциплін до забезпечення якісної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у класі «Постановка голосу» та Хорове диригування»: для спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) ОС «Бакалавр» денної та заочної форми навчання / укладачі Л.С. Цаповська, М.С. Екман, К.І. Бурман. – Мукачево: РВЦ МДУ, 2019. 14 с.
37. Островская Е. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология. *Фундаментальные исследования*. 2009. №1. URL: <https://www.fundamentalresearch.ru/ru/article/view?id=1755> (дата звернення 08.08.2022)
38. Паньків М. Творчі підходи до реалізації особистості концертмейстера-баяніста (акордеоніста) с.75-81. URL: https://dspu.edu.ua/sites/youngsc/AQGS/2014_10/Art/75-81.pdf (дата звернення 14.08.2022)

- 39.Повзун Л.І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2005. 189 с.
- 40.Равчеева Н.А. Профессия концертмейстера: к истокам. *Мир науки, культуры, образования*. Вып.6 (43). 2013. С.12-18
- 41.Ребенок М. Концертмейстерське виконавство як практична діяльність музиканта. *Мистецтво піаніста-концертмейстера: теорія і практика*. К.: Принт макет, 2015. С.59-74
- 42.Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М. 1979. 496 с.
- 43.Сапфірова А. Л. Професійна майстерність акомпаніатора, як запорука розвитку музичності вихованця. URL: <https://naurok.com.ua/vistup-profesiyna-maysternistakompaniatora-yak-zaporuka-rozvitku-muzichnosti-vihovancya-92708.html> (дата звернення 11.09.2022).
- 44.Сергієнко С.М. Концертмейстерська компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва. *Young Scientisi №12 (64)*, 2018, С.453-456.
- 45.Скоробогатько Ніна Іванівна. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%BA%D0%BE_%D0%9D%D1%96%D0%BD%D0%B0_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 06.11.2022).
- 46.Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України XVI – XVIII ст. С.45-61
- 47.Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера: Збірка статей. Л., 2010. 256 с.
- 48.Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.-Л.:Искусство, 1955. 355 с.
- 49.Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.). *Українське музикознавство*. №17. К., 1982. С.67-81

- 50.Хомич Л. Роль мистецтва у професійно-педагогічній підготовці вчителя. *Мистецтво та освіта*. 1998. №3. С. 51–54.
- 51.Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 207 с.
- 52.Эпштейн Е. В концерте принимает участие... *Музыкальная жизнь*. 1989. № 15. С. 2.
- 53.Dymond, Rosalind F. Personality and empathy. *Journal of Consulting Psychology*, Vol 14(5), Oct 1950, 343-350.
- 54.Newman G. The anatomy of a concertmaster: an interview with the VSO's Dale Barltrop URL: <https://www.vanclassicalmusic.com/the-anatomy-of-a-concertmaster-an-interview-with-the-vsos-dale-barltrop/> (дата звернення 09.08.2022)

1. «Слон і скрипочка» (муз. О.Юдахіної, сл. В.Татарінова)
<https://youtu.be/dF7UiK40eHQ>
2. Колядка «Ми йдемо колядувати»
<https://youtu.be/3QCm8MnAZDY>
3. Скрипка <https://youtu.be/dF4-qNweMu4>
4. Українська народна пісня «Ой, лопнув обруч» (ансамбль скрипалів)
<https://youtu.be/Jh9YKJV7jts>
5. П. Іттюральде «Грецька сюїта» (сопілка)
<https://youtu.be/ifp1nInAdo>

**КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я, Водаров Аліна Василівна
учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, **УСВІДОМЛЮЮ**, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності **ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ**:

- дотримуватися:
 - вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;
 - принципів та правил академічної доброчесності;
 - нульової толерантності до академічного плагіату;
 - моральних норм та правил етичної поведінки;
 - толерантного ставлення до інших;
 - дотримуватися високого рівня культури спілкування;
- надавати згоду на:
 - безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;
 - оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;
 - використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;
- самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;
 - надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;
 - не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;
 - своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;
 - не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;
 - підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;
 - поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;
 - не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;
 - відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;
 - запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;
 - не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;
 - не підроблювати документи;
 - не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;
 - не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;
 - не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;
 - не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;
 - не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
 - не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
 - не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

16.11.2022
(дата)


(підпис)

Аліна Водаров
(ім'я, прізвище)