

навчатися. Упродовж навчання треба звертати увагу на емоційний стан дітей з порушеннями зору, який за потребою коригується за допомогою творчого і позитивно спрямованого спілкування. Під час роботи з учнями з порушеннями зору можна створити власну систему роботи, до якої включити опанування нотним шрифтом Луї Брайля та широке застосування методів арттерапії.

### **Список використаних джерел**

1. Давиденк Г. В. Теоретико-методичні засади організації інклюзивного навчання у вищих навчальних закладах країн Європейського союзу : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. Київ, 2015. 40 с.
2. Кас'яненко О. М. Формування готовності майбутніх вихователів до роботи з дітьми дошкільного віку в умовах інклюзії : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Мукачівський державний ун-т. Мукачево, 2018. 240 с.
3. Психологія. Підручник / за ред. Ю. Л. Трофімова. Київ, 1999, 558 с.
4. Torrance E. P. The Search for Satori and Creativity. New York : Creative Education Foundation, 1979.
5. Колупаєва А. А., Таранченко О. М. Навчання дітей з особливими освітніми потребами в інклюзивному середовищі : *навчально-методичний посібник*. Харків : Вид-во «Ранок», 2019. 304 с.

**Герасимюк Наталя,**  
викладачка, концертмейстерка  
«КЗПСО Мистецька школа №16» (м. Одеса)

### **СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В РОБОТІ З ВОКАЛІСТАМИ**

***Анотація.** У статті розкрито роль концертмейстера-піаніста в роботі з вокалістами, схарактеризовано творчі здібності, уміння і навички, які необхідні для професійної діяльності концертмейстера, підкреслено важливість налагодження виконавського ансамблю для художньо-якісного виконання музичних творів.*

***Ключові слова:** соліст, концертмейстер, злагодженість звучання, засоби*

*виразності, художній образ, зміст твору.*

**Постановка проблеми.** Важко переоцінити роль концертмейстера в налагодженні якісного технічного і художньо-виконавського ансамблю з вокалістом. Співак словом і мелодією (голосом) висловлює основну думку й емоцію персонажу – ліричного, драматичного, алегоричного, «від автора» тощо. Істотне те, що він втілює особистість. Якщо в основі мелодії лежить інтонаційне вираження особистості, то супровід мелодії є сукупністю доповнюючих таке вираження внутрішніх і зовнішніх обставин, вельми різних за своїм значенням: акомпанемент може характеризувати дії і рух самого персонажу, його стан, відповідні темп і пульс, розкривати внутрішній світ людини, змальовувати зовнішню обстановку.

**Виклад основного матеріалу.** Акомпанемент як частина музичного твору є складним комплексом виразних засобів, у якому міститься виразність гармонічної основи, її ритмічної пульсації, мелодичних утворень, регістра, тембру і т. д. Разом із тим ця складна організація являє собою смислову єдність, що вимагає особливого художньо-виконавського рішення. Саме висока міра власної значущості супроводу, що прогресивно розвивається, визначила можливість, доцільність і, нарешті, необхідність розділення матеріалу музичного твору між двома (і більш) виконавцями – солістом і акомпаніатором.

Всі види супроводу, в тому числі найпростіша метроритмічна основа ударного характеру, різні танцювальні формули, акордова пульсація, гармонічна фігурація, різноманітні форми мелодизації супроводу і, нарешті, система розвитку, мають не тільки конструктивне значення, але завжди – хоч і в різній мірі – є носіями емоційного, зображального, смислового змісту. Вивчення акомпанементу є, насамперед, художньо-естетичною проблемою, а методичний підхід, що трактує цей предмет як суму практичних навичок, помилковий в самій своїй методологічній основі. Аналіз музичного змісту, що представляє, з одного боку, проблему теоретичного і психологічного дослідження, з іншого боку, є першим положенням практичної методики і виконавства. Засноване на розумінні змісту виконавство є кінцевою його

конкретизацією, без якої об'єктивно даний композитором матеріал не може бути повністю розкритий як реальне естетичне явище.

Розгляд типових форм акомпанементу повинно направити увагу виконавця на ряд важливих моментів:

- 1) змістовність різних фактур і їх змін;
- 2) роль крокової основи в супроводі, особливо в танцювальних формах;
- 3) процес виникнення мелосу в русі гармонічної опори.

Ці загальні задачі потрібно доповнити розглядом основних виразних засобів, які найбільш яскраво ілюструють принцип конкретизації музичного змісту у виконанні, а саме: артикуляції, агогіки та динаміки.

Якщо в інструментальній музиці той або інший відтінок і його міра визначається знанням стилю і жанру, відчуттям загальних музичних закономірностей, індивідуальними асоціаціями, темпераментом і смаком виконавця, то в музиці вокальній виконання підкоряється також і більш об'єктивним і точним критеріям логіки. Момент розуміння образу, методу його втілення поетом і композитором, ролі того або іншого виконавського засобу, особливостей технології «вокальної мови» стає необхідною опорою художності супроводу та ансамблевого контакту.

У вокальній музиці словесний текст є надійним аргументом. Те, що в інструментальній музиці може бути надано довільності смаку, у вокальному акомпанементі знаходить переконливе художнє мотивування. Конкретність образу підказує більш точну міру штриха.

Навряд чи не самим частим каменем спотикання в акомпанементі є агогіка вокального виконання. Малодосвідченому ансамблісту агогічні відступи співака представляються довільними, несподіваними, а часом і «незаконними». Деякі вокалісти не безгрішні в цьому відношенні. Однак порушення міри не спростовують самого принципу. Треба ясно зрозуміти, що вокальне виконавство не «робить замах» на основи музичного ритму – жива ритмізована тканина музики насичена вокальністю, пісенністю. Чим ясніше це буде піаністу, тим більш усвідомленою буде і його сольна інструментальна «мова».

У формальному відношенні агогіка являє собою прискорення або уповільнення руху, що не призводить до зміни середнього темпу. Застосовні до фраз, речень і більш великих побудов терміни агогіки (*accelerando*, *ritardando* і інш.) досить ясні. Найдрібніші ж агогічні відхилення, сприяючі природності і виразності музично-мовного звучання, мало доступні точним позначенням і регламентації – у них виявляються в основному індивідуальне відчуття, смак, емоційність виконавця. Досвідчені майстри ансамбля сприймають ритмічні відступи соліста переважно тонким відчуттям його артистичних намірів. Така чуйність, безумовно, є якнайважливішою здатністю ансамбіста.

У вокальній музиці найбільш виразно виступає агогіка інтонацій. Вона особливо яскраво виявляється в експресивності інтервального стрибка. Хід мелодії на великий інтервал завжди свідчить про значний емоційний зсув.

Концертмейстеру не треба сприймати агогічні відступи соліста як несподіванку, випадковість, свавілля: він повинен зрозуміти їх логічність і емоційно-сміслову виправданість, сприйняти та засвоїти художній образ і всі тонкі відтінки музичної мови персонажу. Це саме і складає основну передумову ансамблевої синхронності.

Динаміка – один з найбільш дійових засобів індивідуальної інтерпретації. У залежності від конкретної художньої функції, в супроводі може бути використаний весь діапазон сили звучання, від крайнього *pianissimo* до граничного *forte*. Крива динаміки, так само як рівень звучності, підкоряється соліруючому голосу і визначена змістом. Найдрібніші динамічні наростання і падіння (мікродинаміка) служать інтонаційним звукосполученням, поєднанням природності та виразності слова і фрази, і в багатьох випадках виступають в спільному зв'язку з агогікою.

У вокальній музиці сюжет, персонаж в багатьох випадках підказують і динаміку акомпанементу. Проте, завжди потрібно враховувати міру сили, акомпануючи, наприклад, ліричному сопрано або драматичному тенору, відповідно регулювати весь динамічний план. Зрозуміло, треба зважати на індивідуальні дані виконавця. Теситура (регістр) голосу також є

найважливішим регулятором динаміки.

Чим інтонаційно багатше супровід, тим яскравіше його образ. Це одна з основних проблем артистичного перевтілення акомпаніатора-художника. Психологічна настройка доброзичливості, співпереживання, пильної і трепетної уваги до всіх перипетій подій, почуттів, відтінків мови персонажу, що втілюється солістом – аж до повного злиття з ним – створює достовірно високу якість ансамблю. Так зване «акомпаніаторське чуття» є не ремісницьке вміння слідувати за солістом синхронно і динамічно, але здатність відчувати задум і наміри соліста і з добровільною слухняністю й обережною ініціативою поєднувати з ним трактування своєї партії.

Концертмейстер – сама поширена професія серед піаністів. Без концертмейстера не обійдуться музичнізагальноосвітні школи, естетичні центри, музичні та педагогічні коледжі,заклади вищої освіти. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона вимагає не тільки величезного артистизму, різносторонніх музично-виконавських здібностей, але і досконалого знайомства з різними співацькими голосами, знань особливостей гри інших музичних інструментів, оперної партитури.Діяльність концертмейстера передбачаєзастосування багатосторонніх знань і умінь з курсів гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної та хорової літератури, педагогіки в їх взаємозв'язках.

**Висновки.** Концертмейстер – це покликання, і труд його за своїм призначенням схожийз трудом педагога. Для педагога по спеціальному класу концертмейстер – права рука і перший помічник, музичний одnodумець. Для соліста концертмейстер – повірений його творчих справ; він і помічник, і друг, і наставник, і тренер, і педагог. Право на таку роль може мати далеко не кожний концертмейстер– воно завойовується авторитетом солідних знань, постійною творчою зібраністю, волею, безкомпромісністю художніх вимог, неухильною наполегливістю, відповідальністю в досягненні потрібних художніх результатів при спільній роботі з солістами, у власному музичному вдосконаленні.

## Список використаних джерел

1. Боровицька О. М., Ключова С. В. Методичні аспекти формування навиків роботи концертмейстера-піаніста // *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Вип. 62. Київ, 2018.
2. Кубанцева Е. І. Концертмейстерство – музично-творча діяльність // *Музика в школі*. № 4, 2001.
3. Коцюрба Н. Є., Дуда С. Л., Шиманський П. Й. Особливості практичної діяльності концертмейстера: методичні рекомендації для самостійної та індивідуальної роботи здобувачів освіти освітнього компоненту «Спеціальний клас (фортепіано)». Луцьк : Вежа-Друк, 2022.

**Герман Олена,**  
викладачка вищої категорії  
КЗПМО «Лозівська школа мистецтв №1»  
(м. Лозова, Харківська обл.)

## ДИТИНОЦЕНТРИЗМ, ГУМАНІЗАЦІЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ЯК СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА МОДЕЛЬ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Дитина за своєю природою – допитливий дослідник, відкривач світу. Так нехай перед нею відкривається чудовий світ у живих фарбах, яскравих і тремтливих звуках, у казці та грі, у власній творчості, в красі, що надихає її серце, в прагненні робити людям добро»

В. Сухомлинський

*Анотація.* У статті розкрито актуальність дитиноцентричного підходу в сучасній школі, важливість індивідуалізації навчання для створення ситуації успіху учнів з різними здібностями у мистецькій освіті, стимулювання наполегливості в навчанні, адаптації в колективній діяльності, підкреслено ефективність ігрових форм навчання, значення педагогічної майстерності викладача для розкриття і розвитку обдарованості кожної дитини і хорového колективу в цілому.

*Ключові слова:* дитиноцентризм, ситуація успіху, індивідуальна і колективна творча діяльність, педагогічна майстерність.