

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ СПІВТВОРЧОСТІ СТУДЕНТА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

to perform in Bloomberg]. *Svoboda*. 1997. part. 016. p. 4. [in Ukrainian].

22. Taisa Bohdanska pro ukrainskykh kompozytoriv [Taisa Bogdanska about Ukrainian composers]. *Svoboda*. 1970. part. 207. p. 4. [in Ukrainian].

23. Teren-Yuskiv, T. (1998). Zghaduiuchy zasnovnyka UMI i piianista R. Savytskoho [Recalling the founder of the UMI and the pianist R. Savytsky]. *Svoboda*. part. 072. p. 2. [in Ukrainian].

24. Fortepiianovyi kontsert Taisy Bohdanskoi [Piano

Concert of Taisy Bogdanska]. *Svoboda*. 1982. part. 202. p. 4. [in Ukrainian].

25. Yuvileinyi kontsert UMI [Jubilee Concert in UMI]. *Svoboda*. 1973. part. 217. p. 1. [in Ukrainian].

26. Yatskevych L. (1982). Vrazhennia z kontsertu viddiliv UMI u Filadelfii [Impressions from the concert of the UMI in Philadelphia]. *Svoboda*. part. 130. p. 3. [in Ukrainian].

27. Ericson R. (1976). Debut of Taissa Bohdanska Cambium Trio Performs Chamber Works Sturdily. *The New York Times*. December 05. p. 3. [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.11.2019

УДК 78.071.2:378.091.212:001.83

DOI:

Юлія Харченко, концертмейстер кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ СПІВТВОРЧОСТІ СТУДЕНТА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті проаналізовано окремі теоретичні та практичні питання підвищення якості виконавської співпраці концертмейстера і студента. Зазначено, що високий рівень ансамблевої культури дає змогу виконавцям здійснювати пошук ефективних підходів у власній практичній діяльності. Доведено, що чітке усвідомлення відмінності у специфіці сольного і спільного виконавства є одним з провідних принципів набуття концертмейстером необхідних ансамблевих навичок, умінь та знань. Розглянуті питання історії, теорії, методики, пов'язані з особливостями ансамблевого виконавства. Визначені умови, які забезпечують якість спільного виконавського процесу. Охарактеризовано відповідні професійні і особистісно-значущі якості студента і концертмейстера, наявність яких забезпечує плідну сумісну роботу.

Ключові слова: спільна музично-виконавська діяльність; співпраця студента і концертмейстера; ансамблева культура; особливості ансамблевого виконавства.

Лім. 12.

Yuliya Harchenko, Concertmaster of the Theory and Methodology of
Music Education and Choreography Department,
Melitopol Bohdan Khmelnytskyi State Pedagogical University

MODERN APPROACHES TO THE MUSIC AND PERFORMANCE COOPERATION OF THE STUDENT AND CONCERTMASTER IN THE HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

The article analyzes some theoretical and practical issues of improving the quality of performance of the concertmaster and student, which is caused by the tasks of vocational training and the requirements that occur in the field of contemporary music pedagogy regarding joint musical and creative activities of the student and the concertmaster. It is noted that the high level of ensemble culture allows the performers to find effective approaches in their practical activity. The necessity of interrelation of ensemble preparation of the concertmaster and the student with the general psychological, pedagogical and methodical preparation that promotes the solution of peculiar creative problems. It is proved that a clear awareness of the differences in the specifics of solo and joint performance, which is one of the leading principles of acquiring the accompanist required ensemble skills and knowledge. The issues of history, theory, techniques related to the features of ensemble performance: musical knowledge culture, personal qualities, problems of interpersonal interaction, creative balance. The conditions that ensure the quality of the joint performance process are defined. The corresponding professional and personally-significant qualities of the performers, whose presence provides productive work are characterized: artistic thinking, professional orientation, musical abilities, a single auditory perception of a musical work, taking into account the specificity of a musical instrument, quality, communicative qualities. The main stages of working together on a musical work are identified. It is noted that competently work of the concertmaster with the student should become the basis of successful concert and competition performances. It is concluded that the exchange of experience

between the concertmaster and the student, a joint creative search for the disclosure of the artistic content of a musical work greatly enriches their personalities, broadens their worldview.

Keywords: *joint musical performance; the collaboration between student and concertmaster; ensemble culture; features of ensemble performance.*

Постановка проблеми. Проблема оптимізації педагогічної взаємодії, з огляду на сучасні вимоги щодо напрямку підвищення якості освіти, викликає значної уваги у наукових колах. Творча співпраця концертмейстера і студента є однією з найважливіших складових навчально-виховного процесу у вищих мистецьких закладах освіти, результативність якого визначається рівнем їхньої взаємодії. Вимога неухильного підвищення якості виконавської співпраці концертмейстера із студентом (іншими музикантами) незмінно супроводжувала розвиток вітчизняної теорії і практики музичної освіти. У закладах мистецької вищої освіти зазвичай надається пріоритет розвитку творчої індивідуальності майбутнього вчителя музичного мистецтва, при цьому настанова на співвиконавство, співтворчість студента і концертмейстера дещо нівелюється. Як наслідок – відбувається розбіжність між завданнями професійної підготовки і вимогами, щодо творчої особливості спільної музичної діяльності студента і концертмейстера. Зневага до орієнтації на співтворчість, партнерство стає чинником недостатньо високого рівня ансамблевих якостей виконавців. У зв'язку з цим дослідження проблеми удосконалення індивідуальної творчості та співтворчості студента і концертмейстера щодо їх здатності до музично-виконавської діяльності в ансамблі стає досить актуальною.

Мета статті полягає у виокремленні провідних методологічних напрямків щодо музично-виконавської співтворчості студента і концертмейстера закладу вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Сумісна діяльність студента-виконавця і концертмейстера здійснюється на перетині різних виконавських напрямків саме тому її можливо тлумачити як систему чітко окреслених координат спільної творчості, в якій закладаються міцні витoki їх співпраці. Кожен етап оволодіння цим форматом співтворчості вимагає особистої залученості концертмейстера у цей процес. Методологічною основою професійної діяльності концертмейстера закладу вищої освіти є повне розуміння виконавських цілей і завдань, перш за все, чітке усвідомлення відмінності у специфіці сольного і спільного виконавства, що є одним з провідних принципів набуття концертмейстером необхідних ансамблевих навичок, умінь та знань. Ансамблевому типу виконавства притаманні

специфічні властивості спільної інтерпретації музичного твору, що передбачає одночасну участь в процесі співтворчості, яка вимагає узгодженості дій студента і концертмейстера. У цих обставинах концертмейстер зосереджується на загальній концепції спільного виконавства, яка набуває форми завдяки впорядкованості всіх її компонентів у послідовну й узгоджену систему, в наслідок чого ансамблеве виконання стає процесом взаємодії суб'єктів, спрямованим на художню інтерпретацію музичного твору.

Питання історії, теорії, методики, пов'язані з особливостями ансамблевого виконавства, досліджувалися в роботах Д. Благого, Т. Вороніної, Т. Гайдамовіч, А. Готліба, Р. Давідяна, Т. Молчанової, Б. Смирнова та ін. Музиканти-дослідники підкреслюють, що основною характеристикою, що визначає специфіку різноманіття ансамблевих форм, є колективний задум, обумовлений виникненням міжособистісних відносин. Однак сумісні форми виконавства різняться за своєю внутрішньою організацією. У різних "музичних колективах" проблеми міжособистісної взаємодії вирішуються по-різному [5]. Так, у великих виконавських колективах – оркестрі або хорі – взаємовідносини більшою мірою відбуваються на принципі "єдиновладдя", коли всі процеси одноставно підкорені вищій диригенту. У камерно-ансамблевому виконавстві панує принцип "рівноправності" учасників, тому гра в ансамблі відрізняється як від сольного виконавства, так і від хорового, і від оркестрового. Ансамблеве виконавство має істотні відмінності від сольного. Воно є видом спільної творчої діяльності, що характеризується виникненням особливих міжособистісних відносин, при яких виконавці усвідомлено орієнтовані один на одного як на рівноправних партнерів і об'єднані спільною метою – здійснити відтворення прихованої музично-сислової інформації від композитора до слухача. Цей вид музично-виконавської діяльності можливо тлумачити як своєрідну форму узгодженої партнерської взаємодії, яка дозволяє вийти за межі індивідуального сприйняття і істотно розширити спектр можливостей декількох виконавських індивідуальностей, що вступають у творчу взаємодію. А. Готліб зазначає: "Спільна гра має відмінність від сольної насамперед тим, що її загальна ідея та усі елементи її інтерпретації є наслідком міркувань і творчої уяви не одного, а декількох виконавців, які втілюють цей задум

сумісними зусиллями. Процес формування художнього задуму музичного твору і процес його втілення у певні музичні образи ансамбіста і соліста має суттєві відмінності: піаніст-соліст відтворює звучання п'єси в цілому, піаніст-концертмейстер – тільки звучання своєї партії, саме тому обізнаність у фортепіанній партії, навіть досконала, ще не робить його рівноправним співвиконавцем. Лише в процесі спільної роботи з іншим учасником (або іншими учасниками) ансамблю концертмейстер набуває навичок творчої співпраці” [5, 3 – 4].

Звертаючись до художньо-виконавських особливостей спільного музичного виконавства студента і концертмейстера, слід зауважити, що ідея творчої збалансованості втілюється останнім повсякчасно. Його активність визначається не тільки характером обдарування, придбаним досвідом, але й форматом участі у спільному творчому процесі, що поєднує уважне ставлення до виконавських намірів студента з обов'язковим проявом власної індивідуальності. Стверджуючи про неминучість паритетних відносин між студентом і концертмейстером, необхідно повністю відмовитися від поширеної думки про обмеження функціональності останнього лише підтримкою соліста. На думку Є. Гуренко, кожен з виконавців ансамблю “має володіти особливим комплексом художніх здібностей і майстерністю, певними поглядами на світ та керуватися тим чи іншим художньо-виконавським методом” [6, 36]. Пропонуючи власну інтерпретацію, концертмейстер тим самим розширює художнє зображення змісту музичного твору, збагачуючи і найбільш повно розкриваючи ідейний задум учасників ансамблю” [9].

Найпершою умовою, яка забезпечує якість спільного виконавського процесу є ритмічна дисципліна, відсутність якої виявляється не тільки в зміні темпів з паралельним рухом динаміки, під час штрихових змін, чергуванні фраз, варіювання фактури, але й у недотриманні агогіки. Під цілісністю спільного виконання слід розуміти визначеність поєднання у часі сильних і слабких часток кожного такту музичного твору, узгодженість дрібних тривалостей та єдність у дотриманні пауз. Збереженню цілісності виконання твору сприяють також акценти. К. Мострас зазначає: “Під час розучування, в пошуках злагодженості виконання необхідно мати в розпорядженні основу для об'єднання, узгодження і реалізації своїх музичних намірів. Цим засобом і є акцент в його різноманітному музичному втіленні” [10, 65].

Важливе значення для спільного виконавства

має музичний слух, який передбачає вміння чути не тільки себе, але й учасника ансамблю. Згідно з думкою А. Гольденвейзера, “людський мозок відрізняється здатністю до фіксації уваги на певних властивостях. Проте, музикантам вкрай необхідно розвивати непритаманну людині здатність – нібито роздроблюючи свідомість, проявляти увагу одночасно до різних ліній музичної фактури, свідомо вести їх” [3, 44]. Успішному вихованню цієї здатності допомагає розвиток мелодійного та гармонійного слуху з з самого початку навчання музиці.

Вагомим чинником узгодженого спільного виконавства студента і концертмейстера є грамотна редакція нотного тексту, визначення у ньому єдиних виконавських ремарок. Вичерпний аналіз музичного твору з урахуванням вказівок композитора дисциплінує творче мислення студента і концертмейстера, сприяє спільному розкриттю художнього змісту твору, при цьому не обмежуючи їхнього творчого натхнення. Безапеляційним можливо вважати твердження Л. Гінзбурга: “Прийнято гадати, що ретельне виконання авторських вказівок вбиває самотність виконавця. Це уявлення помилково в самій своїй суті. Наведемо, як приклад, деяких виконавців, котрі з великою ретельністю ставилися до авторського тексту, і в той же час володіли яскравою артистичною неповторністю (А. Рубінштейн, І. Гофман). Справа в тому, що у кожному нотному тексті є деяка невизначеність. Якщо в нотах написати *forte*, *crescendo*, *accelerando* тощо, це буде означати, що гра має бути голосною, посилюючою, прискорюючою, тощо. Але як виконувати всі ці відтінки, яке має бути їхнє співвідношення у певний відрізок часу, – цілком вирішується виконавцем, який враховує особисті артистичні властивості” [2, 30]. Актуальне значення в спільному виконавстві студента і концертмейстера набуває поняття “німої інтонації” яка узгоджує загальний початок і закінчення музичного твору. У виконавців має бути єдине слухове сприйняття спільного виступу, хоча методи його досягнення у залежать від особливостей володіння музичним інструментом, голосом співака, диригентським жестом. Вирішальне значення набуває ауфтакт (загальний “вдих”) і момент атаки (початок звучання), внутрішня природа яких однакова: вдих як накопичення енергії, її вплив на джерело звуку (атака) і ведення звуку (витрата енергії, видих). На допомогу може прийти і умовний жест: кивок головою концертмейстерові. У вокалістів, хоровиків, виконавців на духових інструментах такий вступ раціональніше всього робити по їх

вдиху і обов'язково враховувати його специфіку (довжину). На заняттях з хореографічних дисциплін – активність руху певних частин тіла, в класичному танці – активність підготовчого руху першої пари або першого танцівника. На початковому етапі роботи над твором це може бути і рахунок (дві або три метричні частки, що подаються відповідно до темпу твору). У цьому контексті мова йдеться і про одночасне закінчення фраз, музичного твору або його окремих частин, оскільки через відсутність узгодженості зникають смислові цезури, не виконуються в цілому фермати, паузи. У багатьох випадках їх обсяг, як і тривалість закінчень, також сприяє синхронності виконання твору студентом і концертмейстером. У спільному закінченні необхідно привертати увагу специфіці музичного інструменту або голосу: вміння вчасно “згасити” звук – у струнних народних, зупинка хутра – у баяністів і акордеоністів, довжина смичка – у струнних смичкових, можливості дихання – у вокалістів, виконавців на духових інструментах, хористів [4]. У хореографічних класах одночасне укладання з концертмейстером, як і синхронність вступу, пов'язані з активністю і кількістю рухів, що припадають на закінчення.

Під час розучування музичного твору завжди порушується проблема виконавської інтерпретації, яка має вияв у взаємозв'язку суб'єктивного і об'єктивного.. А. Алексєєв з цього приводу зазначає: “Під об'єктивним, у даному контексті, слід розуміти все те, що з достатньою достовірністю розкриває зміст музичного твору та втілене у нотний текст, існуючі ремарки... Що стосується суб'єктивного, то це – прояв особистісного ставлення виконавця до об'єктивних уявлень про задум композитора і створення на цій підставі власного тлумачення твору” [1, 5]. Цю думку конкретизує Ю. Кочнев, який вважає, що “співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в процесі інтерпретації може бути дуже різним: від більшої або меншої близькості авторського і виконавського тлумачення музичного тексту до досить значної їхньої розбіжності, що залежить від багатьох соціальних та індивідуальних чинників” [8, 58]. Логічно усвідомлене співіснування об'єктивного і суб'єктивного процесів в діяльності концертмейстера і студента створює переконливу виконавську модель спільного музикування, тому роботу над музичним твором можливо умовно розділити на три етапи, які обумовлені індивідуальністю, обдарованістю музикантів та рівнем розвитку їх виконавських умінь. Умовність стосується й тимчасової тривалості етапів роботи над музичним твором.

На першому етапі відбувається отримання загального уявлення про музичний твір, його художні образи, які постають, за висловом Ю. Цагареллі, “продуктом творчої обробки музичної інформації” [12, 23].

Для другого етапу притаманне поступове поглиблення у задум музичного твору, що опановується і на якому відбувається відбір та оволодіння засобами виразності, необхідними для реалізації його художнього змісту.

Третій етап передбачає спільну роботу концертмейстера і студента, підсумком якої стає виконавське втілення музичного твору (концертне виконання).

Вагомого впливу на етапі створення художнього образу відіграє процес сприйняття музичного твору. Індивідуальність музиканта відзначається, перш за все, в особистому розумінні композиторської ідеї, яка набуває форми у інтонаційному ладі, агогіці, динаміці, фразуванні, характері штриха тощо, тому під час спільного виконавства, внаслідок співпраці концертмейстера і студента, питання інтерпретації виявляється достатньо складним. У висловлюваннях багатьох композиторів, таких як Ф. Куперен, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, М. Равель та ін. простежується думка про те, що нотний запис майже завжди має втілювати авторський задум. Їх можливо зрозуміти – вони були обдарованими композиторами, що “жили” своїми творами, любили їх, робили ретельну редакцію, намагаючись втілити у текстових поясненнях і різних знаках власні почуття, власну інтерпретацію. Так, Л. Бетховен звертався до своїх видавців з численним проханням додавати деякі позначення, ліги, аппликатуру в точно вказаному нотному тексті. Деякі композитори, такі як М. Равель, І. Стравінський, висували достатньо жорсткі вимоги до виконавців, вважаючи, що їх завдання полягає в безпосередньому втіленні авторських вказівок. Саме з цієї причини вивчення і осмислення виконавцями всієї сукупності авторських позначень має стати вагомим підставою їх інтерпретаційних пошуків. Найбільш повне сприйняття (розуміння) композиторського задуму відбувається у контексті художнього усвідомлення ознак музичного твору, що втілюють основну ідею: нотного тексту (й літературного – за умови роботи з вокалістом), драматургії, форми, стилістичних особливостей, епохи створення тощо. До процесу сприйняття твору долучається також інформація щодо творчості композитора та характерних особливостей його стилю. Втілюючи основну ідею музичного твору, охоплюючи межі,

які відзеркалюють особливості художнього образу, створеного композитором, виконавці поглиблюють власне розуміння художніх завдань твору, виявляють індивідуальне ставлення до нього, знаходять відповідний виконавчий стиль. У той же час у створенні художнього образу музичного твору великого значення набувають окремі емоційно-образні асоціації, розгорнуті поетичні картини, яскраво-предметні, цілісні враження візуального рівня, де основним важелем є емоційна реакція. Слід зазначити, що під час зустрічі з різноманітними емоційно-художніми враженнями безсумнівно відбувається активізація механізму інтелектуальних пізнавальних процесів.

Другий етап, на якому відбувається оволодіння засобами виразності, необхідними для реалізації художнього змісту музичного твору, стає часом саморефлексії для кожного виконавця. Саме на цьому етапі роботи створюється цілісний музично-виконавський образ, цілеспрямовано набувають форми всі його складові через розуміння ідейно-емоційного, звукового і художнього змісту музичного твору. Водночас у центрі уваги на згаданому етапі знаходиться опрацювання усіх складових нотного тексту: робота над інтонацією, засвоєнням фактури, темпоритму, осмислення штрихів, динаміки, слова (вокалістами). Концертмейстер до цього переліку додає аплікатуру, педаль, туше. Після завершення цієї роботи спільна виконавська інтерпретація постає вдалим кроком здійснення задумів, і тільки після її визначення доцільно переходити до творчої ансамблевої взаємодії [11].

Окреме коло питань третього етапу розучування музичного твору становлять ті складові творчої співпраці студента й концертмейстера, які вимагають спільних скоординованих дій, а саме: фразування, артикуляція, агогика, штрихи, тембр, фактура, динаміка, темпоритм. Ці чинники комунікативної взаємодії кількох виконавців створюють принципові методологічні підстави для створення якісної композиції спільного виконавства. Орієнтуючись в різноманітних стильових жанрах, специфіці різних музичних течій і напрямів, активно вивчаючи твір на рівні його інтерпретаційного рішення, володіючи засобами звуковидобування на своєму інструменті, кожен з музикантів ансамблю здатний втілити задум музичного твору в його неповторному художньому виконанні [7]. У процесі створення своєрідного виконавського стилю істотного значення набуває тип фактури, який яскраво відображає специфіку музичного твору, своєрідність його форми і змісту. Властивості фортепіанної фактури з її здатністю

до звукового розшарування і рухливості тембрально-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстерові диференціювати фон, лінії окремих голосів для заповнення та смислового узгодження партії партнера й разом з його партією утворювати багат шарову музично-просторову тканину. Для досягнення творчої виконавської співпраці із студентом концертмейстеру необхідно постійно вдосконалювати фахові уміння – читання з листа, транспонування, читання партитури, гру одночасно декілька партій. Концертмейстер має розвивати темброве-акустичний слух, орієнтуватися в інструментуванні, знати іноземні мови (особливо це важливо при роботі з студентами-вокалістами), принципи голосоутворення. Важливим є вироблення вміння слухати і чути наміри учасників ансамблю, а також володіння мистецтвом антиципації. Усе це вимагає від концертмейстера невтомної і кропіткої роботи, підсумком якої має стати художня, цільна інтерпретація музичного твору.

Отже, грамотно вибудована сумісна робота концертмейстера із студентом має стати основою вдалих концертних і конкурсних виступів. Ця робота несе позитивний заряд усім учасникам цього процесу – і концертмейстеру, і студенту. Для останнього ця співтворчість сприяє більш різнобічному становленню особистості музиканта завдяки поєднанню в ній і виконавської, і ансамблевої складової. Взаємообмін досвідом між концертмейстером і студентом, спільний творчий пошук щодо розкриття художнього змісту музичного твору значно збагачує їх особистості, розширює їх світогляд.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя : на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. Москва, 1991. 104 с.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением : изд. 4-е, доп. Москва, 1981. 143 с.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. *Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания* / сост. М. Соколов. Москва, 1965. Вып. 1. С. 35 – 71.
4. Горбулич Г. Специфика концертмейстерской подготовки будущих учителей музыки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2011. №6. С. 196 – 199.
5. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва, 1971. 96 с.
6. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы : *уч. пособие*. Новосибирск, 1985. 88 с.

7. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх вчителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки : навч.-метод. пос. для студентів вищих навч. закл. Дрогобич, 2008. 120 с.

8. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. Москва, 1969. № 12. С. 56 – 60.

9. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування. Львів, 2005. 159 с.

10. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. Москва, 1951. 304 с.

11. Петренко М. Формування інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики у процесі концертмейстерської підготовки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02, Київ, 2012. 21 с.

12. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург, 2008. 368 с.

REFERENCES

1. Alekseev, A. (1991). *Tvorchestvo muzykanta-yspolnytelia : na materyale ynterpretatsyy vydaiushchykhsia pyanystov proshloho y nastoiashcheho* [Creativity of the musician-performer : based on the interpretation of the outstanding pianists of the past and the present]. Moscow, 104 p. [in Russian].

2. Hynzburh, L. (1981). *O rabote nad muzykalnym proizvedeniem* [About working on a piece of music]. Moscow, No 4, 143 p. [in Russian].

3. Goldenvejzer, A. (1965). *Ob ispolnitelstve* [About performance]. *Issues related to piano performance: essays, articles, memoirs / comp. M. Sokolov*. Moscow, No.1, pp. 35 – 71. [in Russian].

4. Gorbulich, G. (2011). *Specifika koncertmeyster skoj pidgotovki budushih uchitelej muziki* [The

specificity of the accompanist training of future music teachers]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Arts and Design*. Harkiv, No. 6, pp. 196 – 199. [in Ukrainian].

5. Gotlib, A. (1971). *Osnovy ansamblevoj tehniky* [The ensemble technique basics]. *Tutorial*. Moscow, 96 p. [in Russian].

6. Gurenko, E. (1985). *Ispolnitelskoe iskusstvo: metodologicheskie problemy* [Performing Arts: methodological issues]. Novosibirsk, 88 pp. [in Russian].

7. Dushnyi, A. (2008). *Metodyka aktyvizatsii tvorchoi dssalnosti maibutnih uchyteliv muzyky u protsesi muzychno-instrumentalnoi pidhotovky* [Method of activating the creative activity of future music teachers in the process of musical and instrumental training]. *Educational and methodical manual*. Drohobych, 120 p. [in Ukrainian].

8. Kochnev, Yu. (1969). *Muzykalnoe proizvedenie i interpretaciya* [Musical composition and interpretation]. Moscow, No. 12, pp. 56–60. [in Russian].

9. Molchanova, T. (2005). *Z istoriyi ansamblevogo muzikuvannya* [From history of ensemble music]. Lviv, 159 p. [in Ukrainian].

10. Mostras, K. (1951). *Ritmicheskaya disciplina skripacha* [Violinist rhythmic discipline]. Moscow, 304 p. [in Russian].

11. Petrenko, M. (2012). *Formuvannya interpretacijnih umin majbutnih uchiteliv muziki u procesi koncertmeysterskoyi pidgotovki* [Formation of interpretive skills of future teachers of music in the course of accompanying preparation]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv, 21 p. [in Ukrainian].

12. Cagarelli, Yu. (2008). *Psihologiya muzykalno-ispolnitelskoj deyatelnosti* [Psychology of performing music]. Sankt-Peterburg, 368 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2019



“Читай не потім, щоб суперечити і спростовувати, не потім, щоб приймати на віру, і не потім, щоб знайти предмет для бесіди; але щоб мислити і міркувати”.

Василь Сухомлинський
український педагог, публіцист

“Розкажи – і я забуду, покажи – і я пізнаю, дай зробити самому – і я зрозумію”.

Китайське прислів'я

“Я торкаюся майбутнього. Я вчу”.

Кріста Маколіф
американський педагог

