

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА СПІЛКА
ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ
ім. М. ГЛІНКИ**

**Роль та значення дисципліни
«Фортепіано» в контексті
сучасної музичної освіти**

*МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО
НАУКОВО-МЕТОДИЧНОГО
СЕМІНАРУ*

**Дніпро
2022**

УДК 780.616.432: 37.091.33

P-68

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
Протокол №1 від 30.08.2022 р.

Рецензенти:

МЕДВЕДНІКОВА Т.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри «Фортепіано» Дніпропетровської академії музики
ім. М. Глінки (м. Дніпро)

МІТЛИЦЬКА В.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри
«Фортепіано» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро)

ЛИСЕНКО Я.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
«Фортепіано», декан музичного факультету Дніпропетровської академії музики
ім. М. Глінки (м. Дніпро)

P-68

Роль та значення дисципліни «Фортепіано» в контексті сучасної музичної освіти: Зб. матеріалів Всеукраїнського наук.-метод. семінару 18–19 лютого 2022 р. / ДАМ ім. М. Глінки. Дніпро, 2022. 70 с.

Збірник укладено на основі матеріалів Всеукраїнського науково-методичного семінару-практикуму «Роль та значення дисципліни „Фортепіано” в контексті сучасної музичної освіти», який було проведено у рамках III Відкритого фестивалю-конкурсу фортепіанного виконавства серед студентів різних фахових напрямків 18 – 19 лютого 2022 року у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро). Тематика збірки присвячена актуальним питанням викладання фортепіано для студентів різних фахових напрямків.

УДК 780.616.432: 37.091.33

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2022

ПИТАННЯ НОВОГО ПІДХОДУ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОРТЕПІАНО»

*Царик Валентина Михайлівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ КУРСУ ФОРТЕПІАНО НЕФАХОВОГО СПРЯМУВАННЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У процесі вдосконалення методики й технології музичного освітнього процесу очевидно в ньому стає наявність двох тенденцій. З одного боку – запровадження нововведень, з другого – обов'язкове слідування канонам попередньо накопиченого досвіду.

Фортепіано – інструмент універсальний, тому він відіграє важливу роль у музичній освіті. Сама дисципліна «Фортепіано» вивчається більш ніж півтора століття. Першим дослідником специфіки курсу загального фортепіано як предмету вивчення та його відмінності від спеціального фортепіано був Н. Загорний. Продовжували дослідження цієї галузі Б. Яворський, В. Ниркова, Г. Ципін. В основу методу музичної фортепіанної освіти було покладено ідею розвиваючого навчання.

З огляду на сучасний розвиток науки, збільшення всіх видів інформації, зміну структури освіти та модернізацію навчального процесу, постає завдання пошуку нових методик викладання предмету «Фортепіано».

Послідовники розвитку цієї тематики, працюючи над удосконаленням традиційних методів, закладали нові вимоги в основу своїх методик. До них належать розвиток вміння орієнтуватися в питаннях стилю й тексту творів, уміння технічного оволодіння матеріалом, розвиток інтелектуального мислення.

Будь-яка традиція веде до прогресу, якщо творчо розвивається та відповідає вимогам часу. В сучасній освіті традицію треба розуміти як засіб легітимізації норми шляхом співвіднесення з минулим, тобто, засіб відтворення норми. У музичній культурі соціальні функції традиції є основою збереження колективного культурного досвіду. В сучасних умовах традиція залишається найважливішим засобом регуляції освітньої діяльності, але зі зміною механізму передачі традиції.

Поняття «педагогічна традиція» – це процес. Це змінний процес, якому властиві етапи зародження, розвитку, згасання, зміни. Музична освіта – це процес руху, творчий процес. Рух вперед, як відомо, можливий на основі попереднього досвіду. Переосмислення традицій (механізму спадкування культури) веде до оновлення, до інновацій (процесу осмислення, відтворення норми) засобів змін норми. Новація постає як спосіб зміни цієї норми.

Таким чином, традиції та новації постають як взаємодоповнюючі явища.

В сучасній професійній освіті інновації класифікують за таким принципом:

- ретроінновація – як модифікація забутих традицій;
- аналогова інновація – використання традицій в існуючому вигляді;
- комбінаторна інновація – одночасне поєднання декількох відомих ідей, в результаті якого виникає якісно новий освітній продукт;
- сутнісна інновація, за результатом якої виникає нове явище, таке як медіа-досягнення, досягнення інформаційних технологій тощо.

Гра на фортепіано вимагає обізнаності в багатьох сферах культури. Задля передачі змісту музичних творів велике значення має взаємодія виконавця з авторським текстом методом стилістичного аналізу. Беззаперечно, навчити аналізу твору, структурі його музичної мови, деталям нотного тексту, закономірностям стилю композитора можливо лише на уроках фортепіано шляхом вивчення декількох творів різних форм одного композитора або ескізного вивчення багатьох творів. Корисною формою систематизації досвіду учня, розвитку його аналітичного мислення є написання анотацій (*лат.* – *примітки*) до виконуваних творів.

Таким чином, зв'язок традицій і новацій, як ніде, простежується в музичній освіті. Музичний заклад по суті став і школою, і естрадою, і підмостком сцени. Тому навчити студента орієнтуватися в багатогранності медіаресурсів, в потоці музики, трактувань, а також навчити розумінню виконавських процесів може тільки живий учитель.

Література:

1. Гуральник Н.П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання/ Навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ, 2011р.
2. Немыкина И.Н. Традиции и инновации в современном музыкальном образовании // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1.

*Клапатнюк Ольга Миколаївна,
викладач відділу «Загальне фортепіано»
Уманського обласного музичного
фахового коледжу ім. П.Д. Демуцького*

МЕТА ТА ЗАВДАННЯ ПРЕДМЕТУ «ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО»

Загальне фортепіано як навчальний курс передбачає оволодіння навичками гри на цьому інструменті студентами усіх відділів музичного коледжу, як інструменталістами, так і вокалістами.

Проходження загального курсу фортепіанної гри («курс фортепіано для НЕ піаністів» — цей термін виявляється в методичній записці, датованій 1918 роком) вперше було введено спеціальною комісією Московської консерваторії під керівництвом О. Гольденвейзера. Фортепіано, як жоден з існуючих інструментів, має найбагатші відтворювальні можливості: «... Рояль здатний на свій лад інтерпретувати будь-яке музичне явище»; «... це інструмент естради та побуту, соліст і акомпаніатор, що володіє багатьма можливостями оркестру, красою людського голосу».

Ще у 1897 році В. Гутор писав: «... фортепіано — найзручніший і повний інструмент для вивчення музики...». Не випадково, курс фортепіано став загальним, об'єднавши проблеми музичного становлення і формування музикантів усіх спеціальностей. Механізм реалізації курсу предмета має бути успішним за умови чіткого і продуманого, складеного педагогом репертуарного плану за роками навчання, а також його послідовного освоєння, від якості складання якого та від рівня практичного втілення залежить ступінь просування студента-інструменталіста. Очевидно, що саме через цей курс прокладаються вельми важливі вектори розвитку музиканта як майбутнього професіонала.

Навчання гри на фортепіано включає в себе музичну грамотність, читання з листа, навички ансамблевої гри, оволодіння основами акомпанементу і необхідні навички самостійної роботи. Всі ці моменти мають позитивний вплив на виконавські можливості студентів і в спеціальних інструментальних класах.

На відміну від багатьох навчальних предметів в музичних коледжах предмет «Загальне фортепіано», на жаль, не оснащений достатньою мірою науково-методичною літературою.

Послідовне освоєння курсу є практичною основою для успішного засвоєння блоку музично-теоретичних дисциплін — сольфеджіо, музичної літератури, а для майбутніх професіоналів в подальшому — теорії музики,

гармонії, поліфонії. При роботі в класі загального фортепіано є ряд специфічних особливостей, які необхідно враховувати педагогу:

1. Студенти першого курсу — студенти різних вікових категорій, що передбачає різні рівні інтелектуального та психологічного контакту педагога зі студентами при постановці навчальних завдань, різні варіанти репертуару.

2. Першокурсники в класі загального фортепіано вже мають виконавський досвід на інших інструментах, специфіку яких слід враховувати. Поряд з позитивними моментами цього досвіду слід врахувати і пов'язані з ним певні труднощі. До цих труднощів відносяться освоєння ключів, розвиток навичок дворядкового читання з листа, освоєння аплікатурних завдань.

3. Опорою в роботі з першокурсниками може служити деякий запас теоретичних знань і практичних навичок, вже отриманих студентами у музичній школі з предмету «Сольфеджіо».

4. Специфічними труднощами курсу загального фортепіано є обмеженість навчального часу (1 година на тиждень), а так само заняття зі студентами, які не мають музичної підготовки і не мають вдома інструменту. Це істотно загострює проблему організації уроку, вимагає від педагога неординарних рішень в плануванні навчального процесу.

Основна мета предмета «Загальне фортепіано» — це розвиток музично-творчих здібностей учня на основі набутих ним базових знань, умінь і навичок в галузі фортепіанного виконавства.

Завдання:

- розвиток загальної музичної грамотності студента і розширення його музичного світогляду, а також виховання в ньому любові до класичної, сучасної музики та музичної творчості;
- володіння основними видами фортепіанної техніки для створення художнього образу, відповідного задуму автора музичного твору;
- формування комплексу виконавських навичок та умінь гри на фортепіано з урахуванням можливостей і здібностей учня; оволодіння основними видами штрихів — non legato, legato, staccato;
- розвиток музичних здібностей: ритму, слуху, пам'яті, музикальності, емоційності;
- оволодіння основами музичної грамоти, необхідними для володіння інструментом фортепіано в рамках програмних вимог;
- навчання навичкам самостійної роботи з музичним матеріалом, читання з листа неважкого тексту, гра в ансамблі, гра акомпанементу;

- володіння засобами музичної виразності: звуковидобуванням, штрихами, фразуванням, динамікою, педалізацією;
- набуття навичок публічних виступів, а також інтересу до музикування.

Використання нових сучасних музичних збірок дало можливість більш вдалого вибору творів, знайомить студентів з кращими зразками сучасної музики. Це служить стимулом у музичних заняттях студента, в розвитку його музичних і творчих здібностей. Знайомство з кращими зразками сучасної музики також відволікає студентів від впливу негативних явищ псевдокультури, виховує їх художній смак.

У музичний коледж вступають студенти з різними музичними здібностями. Основний принцип викладання предмета «Загальне фортепіано» — облік індивідуальних інтересів і схильностей студентів, їх індивідуальних можливостей, розкриття ініціативи та творчих здібностей. Тому навчання будується на принципах диференціації. Використовуються не тільки різні за складністю твори, враховуючи різний рівень здібностей, а й допускається проходження різної кількості творів, тобто найбільш здібні учні охоплюють значно більший обсяг музичних творів.

Відомо, що творча діяльність розвиває такі важливі якості, як увага, мислення, активність, самостійність. А при цікавій роботі розвивається працьовитість, вміння концентрувати увагу на певних завданнях як слухових, так і рухових. З огляду на це, роботу зі студентом в класі треба проводити цікаво, різноманітно, з огляду на музичні дані, бажання, характер, психологічні особливості.

Різнманітність репертуару і різних видів роботи зі студентом (вивчення поліфонії, великої форми, п'єс, гра в ансамблі, читання з листа, підбір на слух), більш широкі диференційовані вимоги дають педагогу великі можливості і більш гнучкий підхід до студента. Завдання предмета «Загальна фортепіано» — дати загальну музичну освіту, прищепити основи музичної грамотності та культури.

Навчання, яким би складним і трудомістким воно не було, має приносити радість, тому, що будь-яка творчість — це шлях саморозвитку й самовдосконалення.

Не можна не враховувати, що практичне освоєння інструменту фортепіано є основою для успішного вивчення курсу музично-теоретичних дисциплін, оскільки на уроках сольфеджіо та музичної літератури демонстрація музичного матеріалу проводиться виключно на фортепіано.

Основною метою є постановка навчального процесу таким чином, щоб у студента виник інтерес до інструменту і матеріалу, що вивчається, і проявилася творча активність при навчанні.

Як будь-яка цілеспрямована діяльність, урок вимагає планування. З огляду на ту інформацію про свого студента, яку він має, педагог продумує перспективи його розвитку і визначає найближчі завдання роботи з ним. Планування навчальної роботи — при правильному до нього підході сприяє творчому проведенню уроку, так само є інтенсивним творчим процесом: доводиться зважувати, які завдання є першочерговими в роботі з певним студентом і за які можна взятися пізніше; доводиться малювати в своїй уяві конкретний хід основних моментів найближчого уроку. Психіка педагога продовжує працювати далі в цьому напрямку, в результаті чого і на самому уроці несподівано виявляється ряд нових цікавих думок. Якщо ж урок не спланований, педагог, не маючи часу на його спокійне обдумування, починає вести роботу лише над звичними його завданнями, застосовувати найбільш звичні способи роботи.

Недолік попереднього обдумування, планування веде не до підвищення, а до зниження творчості на уроці. Звичайний мінімум попереднього планування можуть дозволити собі лише ті педагоги, які безпомилково вміють в потрібний момент включитися в творчий стан і можуть цікаво провести заняття, незалежно від того, з чого вони його почнуть.

Уроки повинні бути різноманітними. Корисно час від часу міняти послідовність різних форм роботи, щоб уникнути одноманітності і статичності. Студенту цікаво тоді, коли один твір змінюється іншим, коли подолання труднощів іде поступово. Без особливого напруження — тільки це створює інтерес і рухає процес розучування програми.

Успішність проведення уроку і його настрої залежать від майстерності педагога, тон, інтонація повинні бути бадьорими, жвавими, бо будь-який найзмістовніший урок, проведений в дратівливих інтонаціях, значно знижує його цінність. Загальним принципом організації повинен бути охоплення різноманітних форм роботи в протягом одного уроку, постійний контроль за всіма сторонами розвитку студента.

Виховання навичок самостійної роботи — основна мета навчання. Такі навички дають можливість добре організувати навчальний процес: від того як ці навички були освоєні на молодших курсах, багато в чому залежить зростання занять у старших. Обсяг самостійної роботи зростає з розвитком студента,

зростає і вимогливість до нього педагога. Педагог відповідальний за його музичний розвиток, знання і вміння.

Освоєння навичок самостійної роботи виховує в людині самоконтроль і впевненість у своїх силах. На молодших курсах практикується так зване «натаскування». Дуже багато часу займає розбір нотного тексту, оскільки студенти погано читають з аркуша, не можуть осмислити форму і тональний план твору, не можуть впоратися з технічними труднощами, працюють з ними довго і втрачають інтерес до музичних занять.

Усе це — результат відсутності активної самостійної роботи, що призводить до безпорадності студента, безцільності занять і, в кінцевому рахунку — до небажання займатися музикою. Педагог не може обмежитися лише словесними поясненнями того, «як треба вдома вчити». Він повинен значну частину роботи і на самому уроці будувати так, щоб хід, послідовність цієї роботи були зразком того, що студент повинен потім робити самостійно.

Кожен навчальний день для педагога — це день творчий. Закінчивши свій трудовий день, він оцінює результати, плануючи свою подальшу роботу. При цьому аналізує роботу з кожним студентом.

Шлях педагога загального фортепіано важкий, тим більше, що зараз навчаються студенти дуже різні за своїми природними даними, тому досвід багаторічної роботи різних педагогів слід узагальнювати і передавати, щедро ним ділитися, допомагати один одному в пошуках ефективних методів навчання.

Література:

1. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. – Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Йовенко З. М. Загальне фортепіано: питання методики / З. М. Йовенко. – К.: Муз. Україна, 1989. 99с.
3. Николаева А. И. Стилевой подход в обучении игре на фортепиано / А.И. Николаева //Теория и методика обучения игре на фортепиано [под общ. ред. А.Г. Каузовой, А. И. Николаевой]. – М.: ВЛАДОС, 2001. С. 200-362.
4. Скляр О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Харків, 2002. 78 с.

*Лисенко Яніна Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри «Фортепіано»,
декан музичного факультету
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

ДО ПИТАННЯ КОМПЕТЕНЦІЙ СУЧАСНОГО ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Музична культура сьогодні активно досліджується. Це складний процес, який відображає етапи створення, засвоєння, збереження та розповсюдження цінностей світового та вітчизняного музичного мистецтва. Особливої актуальності набуває наукове узагальнення історичного, культурологічного та мистецького досвіду, а також удосконалення організації системи музичної освіти.

Музика являє собою особливу форму духовної культури. За визначенням дослідників в галузі музикознавства, у суспільства з'являються нові можливості реалізації людини у світі. Музика виконує ряд функцій у розвитку людини, а саме: пізнавальну, виховну, мобілізуючу, комунікативну, терапевтичну. Також займає унікальне місце у становленні особистості в цілому. Тому, на наш погляд, велику роль в цьому процесі відіграє особистість викладача, який є провідником та наставником студента протягом кількох років.

Наш час ознаменовано кардинальними змінами в культурі, науці, системі цінностей та взагалі – у світі. На зміну механічному світосприйняттю настає розуміння життя, природи і суспільства з більшою глибиною та єдністю. А викладач повинен орієнтуватись у змінах у процесі навчання, брати активну участь у пошуку нових педагогічних методів. Викладач має можливість розкрити чудовий світ музики і, найголовніше, розвинути потребу у студента в постійному вивченні цього явища.

Завдяки сучасним інформаційним технологіям у викладача є можливість знайомитися та вивчати великі обсяги матеріалу. Процес інтеграції у сфері культури та науки є актуальним питанням у розвитку сучасного викладача.

На думку польської музикознавці М.Пшиходзинської, професійні компетенції викладача:

- особистісна культура викладача;
- психолого-педагогічні та спеціальні знання;
- активна суспільна позиція викладача;
- комунікативні якості.

Відомі спеціалісти в галузі музичної освіти В. Горішовський та П. Коволик визначають наступні основні фахові компетенції:

- ґрунтовні знання з теорії та методики музичного виховання;
- конструктивні;
- організаторські;
- комунікативні;
- пізнавальні;
- практичні вміння;
- особистісні риси характеру викладача (творчий характер мислення, самокритика, педагогічний оптимізм, спостережливість, високий рівень особистої моральності).

Концепція сучасної музичної освіти знаходить своє втілення в теорії гуманістичної педагогіки, яка передбачає реалізацію індивідуального підходу до навчально-виховного процесу, спрямування його в напрямку гармонійного розвитку та самореалізації студентів, активізації їх власних потреб.

Література:

1. Muzyka I pedagogika muzyka pomiadzu kultyrami, Slupsk 2004. 241 s.
2. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції м. Мелітополь, 24 - 25 жовтня 2013 р. Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М.Падалка – К.: Освіта України, 2008. 272с.

*Парсаданова Алла Анатоліївна,
старший викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ І ВИХОВАННЯ ОБДАРОВАНИХ СТУДЕНТІВ

Сучасний стан суспільства диктує свої умови життя та висуває нові вимоги до людини. Талановита молодь – своєрідна інвестиція у майбутнє.

Тенденції розвитку сучасного суспільства викликають підвищену увагу до інтелектуально обдарованих дітей. Обдарована дитина – це унікальна особистість з яскраво вираженою індивідуальністю та незалежністю.

З такими особистостями, з одного боку, легко працювати, а з іншого, вони потребують багато уваги та особливого ставлення. Робота з ними потребує значних професійних та педагогічних знань викладача. Цілеспрямований розвиток важливих пізнавальних процесів піднімає здібності на якісно новий рівень.

Обдарованість – складне, багатогранне явище. Кожна обдарована дитина – індивідуальність, яка потребує особливого підходу.

Розроблений алгоритм організації роботи з обдарованими дітьми має передбачати діагностику (педагогічну і психологічну), організацію навчального процесу, участь у конкурсах та фестивалях, додаткові заняття.

Бажаним є створення програм для обдарованих дітей, які мають передбачати розв'язання складних і невідкладних завдань щодо створення оптимальних умов для розвитку і реалізації здібностей студентів.

У програмі слід передбачити етапи роботи з обдарованими дітьми:

- нормативно-правова база для створення програми роботи з обдарованими дітьми;
- план роботи на конкретний період;
- методичне, інформаційне забезпечення процесу;
- моніторинг (контроль) діяльності.

Робота з обдарованими дітьми вимагає від викладача належного змістовного наповнення, інформаційної новизни, різних видів та методів, які розвивають творчу діяльність.

Одне з найголовніших завдань освіти – зробити людину творчою особистістю. Музичне мистецтво відіграє велику роль в естетичному вихованні підростаючого покоління, сприяє формуванню у нього художніх потреб і творчих здібностей. Усі види роботи у процесі музичної діяльності з обдарованими дітьми мають сприяти їхньому духовному розвитку, пізнанню світу, формуванню світогляду, вихованню моралі.

Література:

1. Грицан О.В. Миколаївський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти. Науково-методична лабораторія менеджменту освіти. Сучасні підходи до виявлення та навчання обдарованої дитини: управлінський аспект (методичні рекомендації). Миколаїв, 2013.

2. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / Моляко В.О., Музика О.Л.- Житомир: Видавництво Рута, 2006. 320 с.

3. Ляшко М.П. Особливості розвитку музичних здібностей та їх вплив на загальний розвиток особистості//”Молодий вчений” №5(45) травень, 2017. Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди.

*Зелінська Вікторія Олександрівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

НОВИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ТА ПРОЕКТУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ ПРИ НАВЧАННІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Відомо, що технологія – це сукупність прийомів, які застосовуються в якій-небудь справі, мистецтві, майстерності. Педагогічна технологія, виступає як сукупність психолого-педагогічних установок, які визначають спеціальний набір і компоновання форм, методів, способів, прийомів навчання, виховних засобів; вона є організаційно-методичним інструментарієм педагогічного процесу.

Сьогодні залишається відкритим питання активного використання інноваційних технологій навчання, вивчення, систематизації, узагальнення й переосмислення досвіду роботи вчителів-новаторів, розробки нових педагогічних методів та новітніх педагогічних технологій.

Існує проблема й щодо розбіжностей у розумінні терміну «педагогічна технологія». Це в першу чергу пов'язано з неспецифічним для педагогіки поєднанням двох дефініцій. Тут за основу взяті відносно нові для педагогіки поняття – «технологія» і новий «технологічний» підхід до аналізу та проектування педагогічних процесів.

Педагогічна технологія – це продумана в усіх деталях модель сумісної педагогічної діяльності по проектуванню, організації і проведенню навчального процесу із забезпеченням комфортних умов для учнів і вчителя.

У нашому розумінні педагогічна технологія є змістовним узагальненням, вбираючим у себе зміст усіх визначень.

Так, педагогічні технології можуть розглядатися як:

- науково-педагогічні технології (частина педагогічної науки, яка вивчає і розробляє цілі, зміст і методи навчання та проектує педагогічні процеси);
- процесуально-описові (опис процесу, сукупність цілей, змісту і засобів для досягнення бажаних результатів навчання);
- процесуально-діючі (забезпечення педагогічного процесу, функціонування всіх особистісних, інструментальних і методологічних педагогічних засобів).

Таким чином, педагогічна технологія функціонує і як наука, яка досліджує найбільш раціональні шляхи навчання, і як система способів, принципів та методів, що застосовуються у навчанні, і як реальний процес навчання.

Міркуючи про сучасний урок фортепіано, можна визначити основні ідеї:

- необхідно змінити роль студента на уроці з пасивного виконавця на активного учасника процесу навчання. У цьому випадку відносини між учнем та викладачем змінюються на партнерські, а учень з об'єкту педагогічного впливу перетворюється на суб'єкт діяльності;
- оскільки сучасні діти дуже перенавантажені у загальноосвітній школі, то виникає проблема організації такої музично-творчої діяльності, яка би дозволяла отримувати і відповідні знання, при цьому не занадто втомлювала їх.

Включення сучасних комп'ютерних технологій у навчальний процес передбачає декілька умовних етапів.

На першому етапі окреслюється рішення поставленого завдання:

- вивчення спеціальної літератури із засвоєння технологій застосування ІКТ;
- формування бази даних комп'ютерних презентацій, створення творчих проєктів у вигляді мультимедійних слайдових презентацій;
- створення відеотеки та фонотеки.

Технологія роботи на першому етапі

На цьому етапі мною були вивчені та засвоєні комп'ютерні засоби:

- розвиваючі навчальні програми, інтерактивні ігри;
- енциклопедії;
- музичні редактори, електронні музичні інструменти;
- музичні програвачі, інтернет ресурси.

Навчання гри на фортепіано за допомогою комп'ютера та синтезатора в програмі "Soft Mozart to Way" є блискучою знахідкою інтерактивного навчання музики. Працюючи з програмою Софт Моцарт учень має змогу:

- прослухати твір;

- зіграти твір однією рукою, слухаючи партію другої руки;
- бачити власні помилки та мати змогу їх виправити;
- працювати у зручному темпі;
- швидко читати ноти вже з перших уроків.

Метод словесної інтерпретації музичного образу

Цей метод ефективний для розвитку образного мислення, вмінню в усній формі на основі отриманих знань яскраво та впевнено викласти свої думки. На емоційну сферу учнів позитивно діють образні порівняння, вільні від примітивної ілюстративності, викладені в яскравій емоційній формі, які збагатять та творчо спрямують процес роботи над музичним твором.

Метод художнього порівняння вимагає від учнів постійного творчого пошуку різнобічних знань у всіх галузях мистецтва, а від педагога — вміння літературно викладати думки. Корисно використати презентації, присвячені музичним стилям: **Бароко, Класицизм, Романтизм.**

Отже, поетапна робота над музичними творами, що ґрунтується на запропонованих методах, сприяє ефективному розвитку учнів та допомагає успішно здійснювати самостійне вивчення музичного матеріалу. Безсумнівно, однією з умов успішного навчання на уроках фортепіано є застосування сучасних технічних засобів навчання. Одним з них є комп'ютер. Але враховуючи те, що наші класи не повністю забезпечені технічними засобами, ми пропонуємо своїм учням записувати, або знаходити в інтернеті для домашнього перегляду відеофільми про життя видатних композиторів та відеоролики з фортепіанною музикою у виконанні найкращих піаністів. Таким чином у кожного учня поступово створюється електронна бібліотека та медіатека. Це дає позитивний результат у підвищенні зацікавленості учнів до занять та активного сприйняття музичного матеріалу.

Другий етап вимагає тісної співпраці з викладачами інших дисциплін з метою організації проведення бінарних уроків з використанням ІКТ. Цей етап пов'язаний зі створенням учнями власних робіт або інтерпретацій композиторських творів.

Використання цифрового інструментарію, музичних редакторів, програм нотного набору та верстки допомагає ефективно засвоювати необхідні знання, уміння та навички, оптимізує навчальний процес, сприяє розвитку самостійності учнів. Навчання на основі цифрового інструментарію слід

визнати надзвичайно перспективним напрямком музичної педагогіки, що дозволяє залучити до активних форм музичної творчості значну кількість учнів.

Аналізуючи проведені дослідження видатних теоретиків виконавського мистецтва, бачимо, що в процесі навчання одного зі складних видів виконавської діяльності – читанню нот з аркуша – застосування синтезатора та специфічних магнітофонних записів дає великий ефект, недосяжний за допомогою вже відомих традиційних методів. Існує декілька факторів на користь їх включення в процес навчання гри з листа.

За допомогою електронних музичних інструментів в учнів, по-перше, активізується цілісний процес сприйняття та озвучування нотного тексту; по-друге, формується позитивне відношення до занять та самого процесу гри з аркуша; а по-третє, суттєво підвищується ефективність самостійної роботи.

Електронні музичні інструменти постійно вдосконалюються. Сьогодні синтезатор стає популярним та незамінним музичним інструментом. Мета навчання на синтезаторі може бути різною, від простої – грати найулюбленіші мелодії вдома, до глобальної – бути в майбутньому аранжувальником, писати власні твори тощо.

Отже, використання сучасних технічних засобів допоможе найбільш ефективно вирішити проблеми подолання інтерференції навичок, сформувати метроритмічний та темповий бік виконання музичного твору з листа. Такий підхід дозволить найбільш оптимальним та ефективним шляхом активізувати безперервність процесу сприйняття та озвучування нотного тексту, розвинути не тільки окремі компоненти цієї складної здібності, але й налагодити їх взаємодію.

Використання комп'ютерних програм дозволить збагатити кабінети інструментального виконавства змістовними матеріалами на електронних носіях, систематизувати методичний фонд кабінетів, сформує навички роботи з систематизації знань, грамотного пошуку інформації на сучасному рівні. В епоху інформаційних технологій немає проблем, пов'язаних з пошуком інформації. Головне завдання — навчитися нею користуватися, відбирати, структурувати, надавати. Використання новітніх технологій у навчанні гри на інструменті – це аксіома, що не вимагає доведення. Навчальний матеріал у класі фортепіано лишається майже незмінним, проте інноваційні тенденції виявляються в різних аспектах його творчого обміркування, усвідомлення та висвітлення. Підсумовуючи зазначу, що загальні тенденції осмислення проблем фортепіанного виконавства та методів опанування цим інструментом залежать від творчого потенціалу педагога-піаніста. На завершення треба зауважити, що

використання інтерактивних методів навчання накладає вето на позицію “я вчитель (тобто я вище), а ви учні (тобто ви нижче)”. Поділ на касти залишився у минулому, а сьогодні нами керує взаємонавчання – викладача в учнів, учнів у викладача. Адже рівень кваліфікованості педагога залежить від рівня освіченості його учнів. Сучасна педагогіка оцінює своїх освітян виключно за такими параметрами, незважаючи на стаж і статок.

У своїй доповіді я прагнула відобразити одну галузь новітніх технологій, які можна використовувати в класі фортепіано на сучасному етапі. Це – інформаційно-комп’ютерні технології, що допоможуть викладачам підвищити ефективність навчання, мотивацію учнів при виконанні домашніх завдань, зробити уроки більш цікавими, розвиваючими, тими, що запам’ятовуються. Наслідками застосування інформаційно-комп’ютерних технологій є:

- позитивна мотивація на уроках музики та під час домашньої роботи з використанням ІКТ;
- підвищення рівня використання наочності на уроках та застосування міжпредметних зв’язків;
- підвищення ефективності навчання;
- можливість організації проектної, творчої діяльності учнів зі створення власних презентацій, творів тощо;
- якісна зміна відносин між учасниками навчального процесу.

Застосування ІКТ розширює можливості викладача в процесі навчання та використання різних форм та методів, а учням – надає можливість вияву своєї творчої фантазії на більш високому сучасному рівні.

Література:

1. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретикотехнологічні аспекти. Київ, 2007. 460 с.
2. Технічні засоби навчання в курсі фортепіано: Методичні рекомендації / Сост. Клиш В.Л. Київ: ДУК ім. А. Є. Корнейчука, Кафедра ф-но, 1982.
3. Скляр О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Харків, 2002. 78 с.

*Грекова Лілія Вікторівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

ДИСТАНЦІЙНА ОСВІТА МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Дистанційне навчання в Україні.

Мета доповіді — визначити сутність поняття «дистанційне навчання», визначити ознаки та характерні риси дистанційного навчання, проаналізувати, наскільки вагомими є причини впровадження дистанційного навчання в наше повсякденне життя.

Дистанційне навчання – це форма, що базується на принципах відкритого навчання, широко використовує комп'ютерні навчальні програми різного призначення та створює за допомогою сучасних телекомунікацій інформаційне освітнє середовище для постачання навчального матеріалу та спілкування.

Переваги та недоліки дистанційного навчання

Серед суттєвих переваг дистанційної форми навчання можна відзначити наступні:

- можливість навчатися у будь-який час;
- можливість навчатися в будь-якому місці;
- навчання без відриву від основної діяльності;
- можливість навчатися у своєму темпі;
- доступність навчальних матеріалів;
- мобільність;
- навчання в спокійній обстановці;
- індивідуальний підхід;
- дистанційна освіта дешевша;
- зручність для викладача.

Разом з тим, дистанційне навчання не позбавлене і ряду недоліків:

- необхідна сильна мотивація;
- нестача практичних вмінь та навичок;
- дистанційна освіта не підходить для розвитку комунікабельності;
- проблема ідентифікації студента.

Дистанційна освіта музикантів-виконавців. Найбільші труднощі при цьому виникли в освітніх напрямках, що пов'язані із набуттям практичних навичок. Таким напрямком є і музична освіта, і насамперед напрямки музичної освіти, пов'язані з практичними формами музикування, такими як гра на музичному інструменті та спів.

У випадку дистанційної освіти всі учасники освітнього процесу знаходяться віддалено один від одного і можуть спостерігати за діями один одного лише через спеціальні засоби зв'язку. Такими засобами є телефон (смартфон) та комп'ютер (ноутбук) зі встановленим відповідним програмним забезпеченням (зокрема Skype, Viber, Facebook messenger, Zoom та інші). Сучасні засоби зв'язку дозволяють передавати як аудіальну, так і візуальну інформацію, проте жоден з них не дозволяє встановити тактильний контакт. Крім того, при передачі як звукової інформації, так і візуальної, також є свої особливості: втрата якості зображення, звукова затримка.

Вказана особливість робить дистанційне ансамблеве музикування практично неможливим. Це стосується також уроків з концертмейстером, необхідних для повноцінної підготовки вокалістів та музикантів-інструменталістів, що вивчають гру на духових та струнних інструментах.

Висновки. Технології віддаленої взаємодії учасників освітнього процесу, що застосовуються при дистанційній формі навчання, не дозволяють здобувачам освіти повноцінно набути необхідних компетенцій в таких напрямках, як гра на музичному інструменті та спів, унаслідок обмеженості технічних можливостей сучасних технологій зв'язку, серед яких – неможливість тактильного контакту і, найбільш критично – затримка звукового та відеосигналу.

Вказане означає, що проблеми дистанційної освіти у сфері музичного мистецтва не дозволяють говорити в позитивному ключі про її перспективність. Відповідно, застосування дистанційної освіти на виконавських відділеннях музичних освітніх закладів слід розглядати виключно як вимушену форму освітнього процесу.

Література:

1. Ржевський Г. М. Дистанційна форма навчання в сучасних умовах: психолого-педагогічні особливості // Науковий вісник НУБіП України. Серія "Педагогіка. Психологія. Філософія". Вип.259. С. 214–221.
2. Васильєва Л. Досвід формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання технології дистанційного навчання //

Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: науковий журнал / Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2017. – № 7 (71). С. 48–58.

3. Міронов Ю.Б. Переваги та недоліки дистанційного навчання. URL: <https://kerivnyk.info/perevahy-ta-nedoliky-dystantsijnoho-navchannya> (дата звернення 14.10.2021).

*Устенко Наталія Андріївна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ ЯК АКТУАЛЬНЕ ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Одним із актуальних питань сучасної музичної освіти є виховання професіонала, який не тільки володіє певною кількістю знань та навичок, але вміє впевнено реалізовувати їх у практичному професійному становленні.

Для здобувача, який має стати або сольним виконавцем, або артистом ансамблю, оркестру, або диригентом, або викладачем, одним із найважливіших аспектів професійної діяльності є вміння розуміти та грамотно інтерпретувати музичний твір. Тобто, окрім певних технічних навичок, студент повинен мати достатню освіченість та розвинутий інтелект у плані розуміння музичної мови, її особливостей та закономірностей. Важливим, на наш погляд, тут є формування так званого «стильового» або «художньо-стильового мислення». Мається на увазі бачення та розуміння з боку студента загальних рис, притаманних конкретній художній епосі, історичному періоду, а також конкретному композитору або школі, напряму.

Стисло зупинимось на поняттях “стиль” та “стильове мислення”. Стиль є категорією естетики. Термін походить від грецького слова *stylus* – паличка для написання на воскових дощечках, та може асоціюватись із почерком — індивідуальними рисами написання. В історії мистецтва вживається з часів Давньої Греції (відомі грецькі стилі в архітектурі). Про стиль як естетичну категорію говорить Аристотель у своїх трактатах “Поетика” та “Риторика”. З кінця XVIII ст., разом із започаткуванням і розвитком науки естетики, вивчається і розвивається поняття стилю в мистецтві. Його розглядають Йоган Вінкельман в праці “Історія мистецтва давнини”, Йоган Гете у статті “Просте наслідування природі, манера, стиль” та інші. Надалі категорія стилю отримує широку розробку у теорії мистецтва та культури у XIX-XX ст..

У музикознавстві поняття “стиль” та “стильове мислення” вживаються доволі часто, але досі існує певний діапазон їх інтерпретацій. Починаючи із 70-х років минулого сторіччя з’являється ряд досліджень, присвячених саме цій тематиці. Зокрема, це праці С.Скребкова, Є.Назайкінського, М.Михайлова, В.Медушевського, Т.Алішевич та інших. Автори дещо по-різному трактують саме поняття стилю та стильового мислення, але деякі моменти наближуються один до одного. Так, музикознавці відмічають багатомірність поняття. Стиль поєднує декілька планів: художньо-історичний, жанрово-побутовий (національний), індивідуальний (особистий). Всі плани є різними аспектами цілого, вступають у певний взаємозв’язок та впливають на загальну картину стилю композитора.

Також, дослідники підкреслюють, що *стиль* проявляє себе через художню форму та поєднує *змістовні* та *виразові* аспекти твору. Саме через засоби виразності в музиці можна побачити належність до того чи іншого історичного, національного або індивідуального стилю. Тож, бачення у загальному специфічного, відстежування художніх закономірностей у ракурсі вищезазначених аспектів і можна назвати в нашому розумінні стильовим мисленням.

Окремим питанням постає саме формування у майбутніх музикантів подібного мислення, відчуття та розуміння стильових особливостей музичної мови. І тут ми вбачаємо два головні напрями.

Перший — це вивчення музично-теоретичних та загальнокультурологічних циклів дисциплін. І тут цікавою ідеєю, на наш погляд, є поєднання предметів на історико-стильовій основі. Треба відмітити, що подібний підхід вже втілювався та продовжує втілюватись у різних навчальних закладах, як в нашій країні, так і за кордоном. Зокрема, саме такий підхід зараз проходить апробацію і в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки. Предмет “Стильове фортепіано” (для студентів різних фахових напрямків) разом із “Історією художніх стилів”, “Стильовим сольфеджіо” та інш. є частиною музично-культурологічного циклу і спрямований на єдину ціль — через вивчення творів різних епох і стилів сприяти поглибленню знань та художнього сприйняття, розширенню світогляду учнів.

Другий напрям — це безпосередньо робота з фаховим інструментом під керівництвом викладача та самостійне охоплення репертуару різних епох, стилів із опорою на надбанні теоретичні знання і власне вміння мислити та аналізувати. Але, чи можлива конкретна методика, яка би сприяла формуванню стильового мислення? Треба зауважити, що за останній час з’явилися певні

розробки у цьому напрямку. Так, музикознавець, викладач О. Сизова у своєму дослідженні пропонує застосування у викладанні так званої «інваріантної стильової моделі» [3, с.83]. Ця модель узагальнює ключові моменти та допомагає виокремлювати характерні риси та стильові закономірності твору. Автор пропонує декілька позицій:

- 1) світогляд та естетичні норми епохи;
- 2) система образів, принципи образної драматургії;
- 3) система жанрів;
- 4) інтонаційний «словник» (найбільш характерні, типові інтонації);
- 5) принципи формоутворення, типові композиційні структури;
- 6) закономірності гармонічного мислення, типові гармонічні обороти і тональні плани;
- 7) принципи розвитку інтонаційного матеріалу.

При цьому О. Сизова підкреслює, що подібна модель може змінюватись та доповнюватись залежно від епохи, що вивчається та характерних її ознак.

Корисним у процесі навчання, безумовно, є створення студентом письмових анотацій до творів. На цьому акцентує увагу у своєму дослідженні В. Царик [4, с.75]. Така форма роботи спонукає студента до більш детального аналізу та вивчення історичного контексту. Також В. Царик пропонує вивчення виконавських традицій та інтерпретацій.

Тож, безумовно, проблема виховання музично-стильового мислення є актуальною. Та, безумовно, вона знаходиться під творчим прицілом багатьох музикантів-викладачів, які працюють над її вивченням і розробкою методів та методик виховання багатогранної творчої особистості майбутнього музиканта.

Література:

1. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013.
2. Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження: зб.статей/сост. Дис Л.І. Київ, 1989.
3. Сизова Е.Р. Историко-стилевое мышление как педагогическая проблема // Известия УГУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. № 52, 2007. С. 79–86.
4. Царик В.М. Стильові особливості та закономірності в музичних формах та їх взаємозв'язок у виконавському процесі // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип.12. Дніпро, 2017. С. 67–76.

*Капітонова Вікторія Євгенівна,
викладач-методист ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

НОВІ ШЛЯХИ В ОРГАНІЗАЦІЇ ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ РІЗНИХ ФАХОВИХ НАПРЯМКІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ФОРТЕПІАНО

Для поглибленого формування професійного мислення здобувачів всіх фахових напрямків на вищому етапі навчання, удосконалення розуміння виконавських характеристик творів різних стильових напрямків та практичного засвоєння різностильових прийомів виконавства пропонується роботу організувати у вигляді концентрованого стильового навчання у кожному окремому семестрі.

Програма «Фортепіано» музичного факультету Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки передбачає комплексне засвоєння стильових напрямків на виконавському рівні таким чином:

I семестр. У I семестрі вивчаються твори композиторів докласичного періоду (Г. Персел, Д. Фрескобальді, А. Скарлатті, Й. Фробергер, Д. Букстехуде, Й. Пахельбель, Й. Кунау, Ж. Шамбоньєр, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Г. Ф. Гендель, Й. Маттезон, К. Ф. Е. Бах, А. Доменіко, Л. Моцарт, Д. Г. Тюрк, Б. Галуппі, Н. Порпора, П. Парадізі, Д. Пешетті, Д. Граціолі, Д. Чимароза, Г. Вагензейль, В. Ф. Бах, Й. Шоберт, Й. Х. Бах, І. Бенда, Й. Степан, Ф. Душек, Й. Мисливічек, Я. Ваньгал, Л. Кожелуг, П. Враницький, Я. Вітасек, Я. Дусик та ін.) та творчість Й.С. Баха. Домінуючий стиль – **бароко**.

II семестр. У II семестрі вивчаються твори віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен).

З метою ознайомлення з формуванням класичної сонатної форми та класицизму, як стильового напрямку в музиці можливо включати **оглядово** твори композиторів передкласичної доби: І. Бенди, Й. А. Штепана, Ф. Душека, Й. Мислівечека, Я. Ваньгала, Л. Кожелуга, П. Враницького, Я. Вітасека, Я. Дусика. Домінуючий стиль – **класицизм**.

III семестр. У III семестрі вивчаються твори композиторів-романтиків: Ф. Шуберт, К.-М. Вебер, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Е. Гріг,

Й. Брамс, К. Сен-Санс, С. Франк, М. Глінка, А. Рубінштейн, М. Рубінштейн, П. Чайковський, М. Мусоргський та ін. Домінуючий стиль – **романтизм**.

IV семестр. У IV семестрі вивчаються твори слов'янських композиторів різних стильових напрямків ХХ-ХХІ ст. (з визначенням стильового напрямку твору, що вивчається): С. Рахманінов, О. Скрябін, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, І. Стравінський, А. Шнітке, Е. Денисов, Г. Свірідов, О. Гаврилін, С. Губайдуліна, В. Лютославський, К. Пендерецький та ін. Можливо вивчати твір джазового напрямку.

V семестр. У V семестрі вивчаються твори **західних** композиторів різних стильових напрямків ХХ-ХХІ ст. (з визначенням стильового напрямку твору, що вивчається): К. Дебюссі, М. Равель, Ф. Пуленк, Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Орик, Е. Саті, Ж. Тайфер, П. Хіндеміт, Дж. Гершвін, А. Пярт, А. Шонберг, К. Орф, Б. Барток., А. Веберн, А. Берг, О. Мессіан та ін. Можливо включати твір джазового напрямку.

VI семестр. У VI семестрі вивчаються твори **українських** композиторів різних стильових напрямків та епох: Д. Бортнянський, М. Березовський, М. Лисенко, В. Пащенко, С. Гулак-Артемівський, Я. Степовий, О. Нижанківський, Н. Нижанківський, Б. Лятошинський, В. Косенко, В. Сільвестров, Ю. Щуровський, Л. Ревуцький, А. Штогаренко, С. Людкевич, В. Губаренко, М. Скорик, Л. Дичко та ін.

Лише у VII та VIII семестрах спеціально не означені стильові напрямки. Для стильового ознайомлення в підсумкових семестрах твори обираються відповідно до навчальних потреб здобувача – з метою закріплення або удосконалення знань у всіх стильових напрямках.

Для знайомства з різними стильовими напрямками обираються не лише фортепіанні твори. Для суто фортепіанного навчання у кожному семестрі серед програмових вимог означені звичні традиційні напрямки: поліфонічні твори, твори великої форми, п'єси малої форми, акомпанементи, за необхідністю – етюди, вправи тощо. Тобто кожний семестр має фіксовані вимоги щодо залікового виконавства, але для розвитку стильового мислення в програму кожного студента в розділ самостійної роботи включаються фрагменти симфонічних, оперних творів, приклади хорової, камерної та інструментальної творчості композиторів. Знайомство з творами проводиться оглядово з визначенням тематичного матеріалу, нових рис у розвитку форми та основних засобів її розвитку. Особлива увага звертається на суто стильові характеристики: артикуляційно-звукові, метро-агогічні та інші. Студенти навчаються розуміти різницю у виконанні мелізмів, штрихових завдань,

педалізації у творах класичних, романтичних або сучасних. Головним завданням цієї роботи є налаштування виконавського мислення на визначений стильовий напрямок та відповідна організація всіх виконавських можливостей студента. Така робота є важливою частиною загального творчого становлення. Прикладом такої роботи може бути організація навчання студентів першого курсу факультету.

У першому півріччі вивчається творчість композиторів докласичного періоду. Протягом семестру для залікового виконавства студенти засвоюють два акомпанементи творів цього періоду, поліфонічний твір та твір малої форми. Оскільки серед творів цього стильового напрямку вивчається і творчість Й.С. Баха, студентам пропонується в ході навчання самостійно ознайомитись з певним переліком його клавірної, оркестрової та хорової творчості, з “Добре темперованим клавіром”. Твори для ознайомлення визначає викладач. Він також надає практичні рекомендації щодо засвоєння художніх завдань та розкриття стильових характеристик, особливостей композиторської мови. Знайомство здійснюється фрагментарно. Контроль відбувається у формі заліку на поточних заняттях.

Серед оглядового репертуару конкретним студентам були запропоновані:

- Й. С. Бах ДТК – 3-4 приклади прелюдій та фуг. В ході підготовчої роботи була визначена тематика за В. Носіною. Серед обраних прелюдій та фуг були такі: I том – C-dur, c-moll, g-moll, es-moll; II том – f-moll.

- Й. С. Бах Токата та fuga ре мінор, Італійський концерт, Меса h-moll, хоральна прелюдія f-moll в обробці Ф. Бузоні, «Страсті за Матфієм».

Твори для ознайомлення обиралися відповідно до потреб розвитку студента, формування його смаку та практичних можливостей.

Для виконання на семестрових заліках студенти вивчали такі твори: Шевченко Ілля (I струнний, віолончель) – Й. С. Бах, ДТК, I том Прелюдія та fuga g-moll, Д. Скарлатті Соната e-moll, акомпанементи для віолончелі (А. Вівальді Соната e-moll I, II ч. та І. Маттезон Арія e-moll).

Степаненко Катерина (I народний, бандура) — Й.С. Бах Фуга C-dur,

Д. Скарлатті Соната f-moll, акомпанементи до арій А. Скарлатті та Г. Глюка.

Іллінський Тарас (I академічний спів) — Й.С. Бах ДТК, I том Прелюдія та fuga g-moll, Соната Д. Скарлатті Сі-бемоль мажор, акомпанементи до творів

Г. Генделя та А. Страделлі.

У другому півріччі роботу зосереджено на творчості композиторів періоду класицизму. Головна увага приділена Й. Гайдну, В. А. Моцарту, Л. Бетховену. До програми виконавських заліків включено акомпанементи інструментальних

творів зазначених авторів, арий з опер В. А. Моцарта. Для оглядового засвоєння запропоновані такі твори: симфонії В. А. Моцарта (№39), Л. Бетховена (№5), Й. Гайдна (№103) у перекладі для виконання на фортепіано (соло або ансамблю); фортепіанні сонати – В. А. Моцарт C-dur, c-moll, A-dur, Й. Гайдн D-dur та легкі ранні сонати, Л. Бетховен – фрагменти з сонат №1, 5, 20 та за вибором студента. Оглядову діяльність студенти здійснюють самостійно, але під керівництвом та наглядом викладача та із отриманням практичних рекомендацій щодо стильових особливостей виконавства. Для залікового виконання студентам запропоновані окремі частини з сонат віденських класиків, а також повільні частини з концертів (Л. Бетховен Концерт №2 В-dur, В. А. Моцарт Концерт №23, А-dur, Й. Гайдн Концерт D-dur та G-dur).

Маємо впевненість, що людина, яка на практиці засвоїла різні стильові напрямки, форми, творчі технічні ідеї різних часів, буде спроможна рухатись вперед, створювати нове в сучасному життєвому та культурному просторі.

Література:

1. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
2. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 607 с.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). Історія. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. 299 с.

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

*Сухоцький Петро Йосипович,
викладач-методист Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв ім. І.Ф. Стравінського*

ВИХОВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ТА СЛУХУ В КЛАСІ СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

Питання про виховання художнього мислення і ролі інтелекту в художній діяльності не можна назвати ні вирішеним, ні ясним. Мислення в мистецтві складне, багатогранне, різноманітне і виконує різні функції. Безперечно тут – це єдність емоційного і логічного, а також образного і раціонального. В основі художньої творчості лежить мислення образами, в музиці – музичними, втіленими в інтонаціях і звукових комплексах, індивідуальних і узагальнених, які по-різному взаємодіють в середині форми. Мислення образами передбачає особливу матеріальну базу існування кожного виду мистецтва. Музика – мистецтво звуку, і почуття, образи, ідеї, котрі вона виражає, втілені у звучанні. Не намагаючись дати точного визначення, хочу нагадати про органічну здібність людини сприймати, уявляти і конструювати звукові послідовності в єдності і розвитку як певні інтоновані змістовні форми. Разом з цим, сфера музичного мислення піддається логічному усвідомленню – людський розум спроможний осмислити, оцінити, організувати музичний матеріал, управляти процесом художньої творчості. Матеріал, який звучить в середині музичного твору, підкоряється конструюванню і розвитку, які диктують певні структурні, гармонічні, темброві та інші співвідношення. Все це виникає, формується й уточнюється в слуховій уяві музиканта відповідно виду його діяльності. Таким чином, внутрішні слухові уявлення є основою та опорою музичного мислення. При цьому музичне мислення, як здібність людини в звуках відображати дійсність, виражати в них свої враження і переживання, за своєю природою емоційне.

З вищесказаного випливає висновок – розвивати музичне мислення це:
по-перше, всіма можливими способами активізувати діяльність слуху;
по-друге, сприяти свідомому ставленню до занять музикою.

Існує три головні елементи слухового процесу:

- 1) внутрішня слухова уява;
- 2) самоконтроль, тобто вміння слухом контролювати свою гру;
- 3) самооцінка, тобто зіставлення реального звучання з уявним ідеальним.

1. Внутрішня слухова уява. Слухова уява – результат конкретних форм психофізіологічної діяльності. Але музика проникає у свідомість людини через органи слуху і конкретний звуковий образ твору, який вивчається, не виникає сама по собі, вона приходить у грі та слуханні, в роздумах. Внутрішня слухова уява виконавця – це скоректовані роботою уяви відбитки реально почутого. Ясне внутрішнє слухання музики є художньою необхідністю. Воно повинно стати для студента щоденною потребою, тому що слухова уява – це джерело активної дії виконавця. Внутрішня слухова уява – це результат складної взаємодії багатьох факторів. Вона залежить від обдарованості, культури й особистого смаку, від почуття й темпераменту, від багатства фантазії і розвитку інтелекту і т.ін. Головні сили, які формують слухову уяву “ззовні”: слухання музики у власному і чужому виконанні; різноманітні образні асоціації. Але в той же час як слухання своєї гри приводить у свідомість результат, який звучить, привнесений образ запліднює фантазію, активізує почуття і думку, лише через них впливаючи на слухову уяву. Процес створення слухових уявлень виконавця фактично визначає хід роботи над твором. Працюючи, виконавець шукає звучання спочатку окремих елементів музичної тканини, потім пізнає їх взаємовідносини і взаємодію, що, в свою чергу, впливає на звукове втілення. У виконанні важливим є ясність звучання музичної тканини, точність думки і закінченість форми. Для досягнення ясності в звучанні музичної тканини необхідно знайти звукове втілення кожного елемента тканини. Це питання потрібно вирішувати за принципом: працювати, розчленовуючи твір на складові частини. Спеціально і почергово увага та слух спрямовуються на мелодію, супровід, на їхнє узгоджене звучання. В поліфонічному викладі прослуховуються голоси і підголоски, спочатку кожен окремо, а потім у виразному співвідношенні. Дуже важливо почути гармонічну структуру твору, модуляції, наскрізну лінію розвитку гармонії. І, врешті, при виконанні, зіставляючи частини форми, активно слухати інтонаційне розгортання твору в цілому.

Подібний розподіл слухових завдань є умовним, у роботі частіше зустрічається об'єднання двох-трьох завдань одночасно. Крім того, окремі елементи музичної тканини, що взаємодіють, можуть бути нероздільні, *напр.*: мелодична лінія, яка містить в собі гармонію; гармонічна послідовність або модуляція, яка являє собою яскравий підголосок і т.д. У цьому випадку мова може йти лише про спеціальну спрямованість слухової уваги. Робота з тим чи іншим елементом твору має свою специфіку. Так, у роботі з мелодією головним

є інтонування, від виразності котрого залежить ступінь одухотвореності і правильне стилістичне вирішення.

Особлива роль у розвитку слуху належить поліфонії. Ніщо так не виховує слух, як поліфонія, котра потребує ідеального слухання різноманітності голосів в одночасному звучанні, яка висуває до слуху виконавця найвищі художні вимоги. Прояви взаємозалежності виконання та внутрішньої уяви дуже багатогранні. Згадаємо про зв'язок слуху і руху – так звану слухово-рухову координацію. У виконавців-інструменталістів вона розвинута досить специфічно і сильно. Ясна звукова уява – це не тільки фундамент звукового задуму, але й основа рухового процесу. Найважливіша функція слухово-рухової координації втілюється в процесі виконання. У виконанні музики існує поняття “передчуття” – внутрішнє чуття, яке передує реальному звучанню. При цьому часова дистанція між передчуттям і реальним звучанням може бути дуже мала, але вона необхідна, оскільки дає можливість внутрішньо приготуватися, передбачити не лише логіку виразного інтонування, але й відповідні ігрові рухи.

2. Слуховий контроль. Питання про слуховий контроль тісно пов'язане з проблемою становлення слухової уяви. Практично це дві сторони одного і того ж процесу. В будь-якій формі спілкування з музикою слух, почуття, уява і свідомість людини перебувають у взаємодії. Виконавця слухання своєї гри спонукає до дії, і тому сам процес теоретично стає безкінечним, створюючи свого роду спіраль (уявляю – граю – чую – хочу (уявляю) краще – знов граю – ще краще уявляю...). При цьому характер образу, різниця у барвах та інтенсивності почуття, глибини і точності думки – якості індивідуальні, які залежать від рівня інтелектуального та музичного розвитку студента, а також від його обдарованості. Досягнути ж ясності слухової уяви необхідно, і кожен студент може це зробити лише постійно контролюючи себе в процесі роботи. Вузько визначене місце слухового контролю – у сфері думки, в тій оцінці, котру студент дає своїм діям. Слухати себе можна лише тоді, коли знаєш, що і в якому вигляді хочеш почути – це перша і найважливіша умова слухового контролю в процесі виховання слуху. Друга умова слухового контролю – це можливість почути. В силу складності музичної тканини твору, особливостей інструменту і нашого сприйняття, сама можливість чути в дрібницях своє виконання для піаніста ускладнена. Існує багато способів перебороти труднощі. Основні з них – попереднє вивчення твору в уповільненому темпі, аналіз музичної тканини за елементами і в різноманітних об'єднаннях, динамічне та артикуляційне протиставлення, розділення між руками та інші. Є твори, які потребують

спеціально спрямованої роботи, без якої ясність (“стереофонічність”) звучання просто неможлива. До них можна віднести в першу чергу всі види поліфонічного викладу, діалогічні побудови, багат шаровість пишної акордової фактури – будь-яка багатопланова музична тканина. В інших випадках слухання нескладної фактури утруднюється особливостями темпу, динаміки та інш. Увесь час потрібно пам’ятати про ієрархію звучання пластів фактури. Щоб не заглушити і не обділити увагою те, що в цьому контексті найважливіше, студент (виконавець) повинен вміти “віднести на другий план” все інше. Засоби тут найрізноманітніші – грати тихіше, ритмічно строгіше, без “помітних” нюансів, підпорядковувати другорядне головному.

Слуховий контроль є необхідним. І, хоч інколи в роботі він стримує емоції студента, інколи втрачається безпосередність, сміливість – то це все ненадовго. Бо ця робота над слуховим контролем тренувала волю, направляла свідомість і слух, виховувала професійну строгість і вимогливість. А музика, котру студент дійсно чує, діє на нього безпосередньо, підвищує сприйняття – створює ґрунт для розвитку емоцій, все сильніше захоплює. То ж виконання, яке базується на реальному оволодінні всім багатством, прихованим у творі, визначає новий, більш високий рівень розвитку студента як музиканта.

3. Зіставлення того, що реально звучить з тим, що було задумано. Таке зіставлення необхідне, в ньому здійснюється синтез внутрішньої слухової уяви і контролю. Всі елементи виховання слуху тісно пов’язані поміж собою. Третій елемент органічно витікає з двох попередніх і практично підготовлюється формами роботи, загальними для процесу в цілому. Цей третій, синтезуючий елемент неможливий, коли нема ясної слухової уяви, і тому нема з чим зрівняти реальне звучання; коли студент (виконавець) з якоїсь причини не чує свою гру, хіба вийде те, що задумано?

Звідси можна зробити висновок: коли студент чує свою гру, знає, що хоче зробити, тобто розуміє мету, він не може виправдати свою неспроможність в’ялим “не виходить”. Бо “...талант, – як казав великий педагог сучасності Генріх Нейгауз, – це пристрасть, тобто бажання, помножене на волю”.

*Друзюк Олена Валеріївна,
викладач відділу «Загальне фортепіано»
Львівського музичного фахового
коледжу ім. С. Людкевича*

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВИКЛАДАЧА ВІДДІЛУ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО В ПРОЦЕСІ АДАПТАЦІЇ УЧНЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ДО ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКОВИДОБУВАННЯ

Великою складністю при навчанні гри на фортепіано учнів-інструменталістів практично усіх спеціальностей є особливість фортепіанного звуковидобування. Це пов'язано з тим, що на всіх інструментах стаціонарна частина звуку керована. Однак фортепіано власне в момент взяття першого звуку визначає характер і силу звучання. Ніякий подальший вплив на звук неможливий, адже стаціонарна частина некерована, звук неухильно затихає. В результаті нерозуміння цієї специфіки фортепіанного звуковидобування учні всі зусилля зосереджують на клавішах, хочуть висловити емоції напругою м'язів та активно притискають клавішу до дна після її взяття. Цей недолік найчастіше зустрічається у баяністів, тому що процес звуковидобування на баяні вимагає набагато легшого дотику, ніж на фортепіано, від зміни сили атаки звук на баяні не змінюється, а динамічна градація залежить від інтенсивності руху міха. І результатом цього при грі на фортепіано, де потрібен більш чутливий дотик до клавіші, стає зайвий тиск на неї. Це не тільки шкідливо з технічного боку, але й ускладнює піаністичний розвиток, оскільки учень перестає відчувати рух вперед у фразі. Таким чином, основною складністю є необхідність досягнення м'якого, співучого і глибокого звуку за відсутності зайвого тиску на клавішу. І тому процес адаптації учнів-інструменталістів у класі фортепіано повинен починатися із з'ясування ними природи фортепіанного звуковидобування. Дуже корисно пояснити і показати учневі будову фортепіано. Таким чином відразу стане зрозумілим принцип гри “на клавішах”, а за допомогою клавіш на струнах. Доцільно учневі рекомендувати ряд вправ, які допомогли би конкретизувати теоретичні уявлення про способи звуковидобування на фортепіано. Важливо навчити усвідомлювати залежність між силою натискання на клавішу і силою звуку, що дуже актуально для всіх інструменталістів, тому що у них цієї залежності такою мірою не спостерігається.

У баяністів інтенсивність звуку залежить від роботи міха, у бандуристів, домристів — від якості тремолювання, у струнників — від інтенсивності і амплітуди роботи смичком, у духовиків — від дихання. Справжнім “каменем

спотикання” для баяністів є нерозвинений і напружений перший палець. До того ж він іноді “висить” нижче рівня клавіатури. Це пояснюється тим, що баяністи грають в основному чотирипальцевою позицією. Проблема першого пальця зазвичай стоїть і перед інструменталістами інших спеціальностей, у зв’язку з тим, що й вони використовують чотирипальцеву аплікатуру. Найбільш поширеним недоліком при роботі першого пальця є те, що учні не ставлять його на кінчик, а кладуть на клавішу всім суглобом. У цьому випадку дуже важко регулювати силу звуку, який добувається першим пальцем, бо інші пальці не будуть підготовлені, і їм доведеться робити масу зайвих рухів. Тут доцільно буде використання спеціальних вправ для першого пальця, наприклад, вправи О. Гнесіної, А. Шнабеля.

Координація, якість звучання фортепіано перебувають у зв’язку з необхідністю застосування ваги руки виконавця. Для всіх інструменталістів це поняття принципово нове. Лише деякою мірою воно присутнє у виконавців струнних інструментів, оскільки ступінь динамічного наростання залежить у них від ступеня тиску смичка на струни. У домристів, бандуристів такого взаємозв’язку немає. У зв’язку з тим, що збільшення сили звуку у них здійснюється шляхом активізації натиску медіатора, сили щіпка. На баяні у зв’язку з вертикальним положенням клавіатури відчуття ваги руки майже відсутнє. На фортепіано від ваги руки залежить якість звуку, штрихові навички, координаційна свобода всього виконавського апарату. Потрібно постійно про це пам’ятати при навчанні інструменталістів гри на фортепіано. Виконавці на струнно-смичкових інструментах зазвичай більш гнучкі та піддатливі в плані розуміння необхідності застосування опори. Набагато складніше з виконавцями на народних інструментах. Це, крім відсутності чисто рухових відчуттів, пояснюється специфікою динаміки народних інструментів. Як відомо, вона відрізняється від фортепіанної специфіки значно меншою амплітудою, особливо на форте. А баяністи взагалі побоюються надмірного форте, оскільки баян починає детонувати. Найчастіше звичний страх перед форте супроводжує баяністів і при грі на фортепіано. У домристів і бандуристів це відбувається в результаті звички до певного рівня звучання, доступного при грі на цих інструментах. Отже, розуміння багатства тембрових і динамічних можливостей фортепіано неминуче призведе до розуміння необхідності використання опорного ефекту. Опора надається завжди групі звуків, а не окремим звукам. Її пропорції визначаються музичним змістом, який змінюється залежно від зміни динаміки. Чим більш рельєфна опора на інструмент підтримує мелодію, тим яскравішим і багатшим буде виконання. Звідси зрозуміла необхідність стежити

за тим, щоб кожна клавіша натискалась не ізольованим пальцем, а за участю ваги всієї руки.

Одним з недоліків, що найчастіше зустрічаються у народників і струнників, є млявість і пасивність ігрового апарату при звуковидобуванні. Досить швидко ліквідувати цей недолік можна, пояснивши учневі спосіб звукоутворення на фортепіано. Адже звук на фортепіано, так само, як і на їх основному інструменті, утворюється шляхом коливання струни. Можна запропонувати учневі уявити, який звук у нього вийде при грі на домрі, якщо він буде торкатись до струни, як і до клавіші, — мляво і пасивно. Таким чином стане зрозумілою необхідність активної роботи пальців, зібраної та енергійної кисті. Навчити учня вмінню слухати, чути і розуміти виконання музичного твору та вчасно вдосконалювати, а також коригувати художньо-звукову і технічну сторони гри на фортепіано — ось головна мета роботи викладача-піаніста, особливо на уроках зі студентами на відділі загального фортепіано.

*Забойкіна Алла Львівна,
викладач-методист Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв ім. І.Ф. Стравінського*

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИХОВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ЇХ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Основною метою педагогічної діяльності викладача є виховання самостійних, підготовлених до практичної діяльності музикантів — професіоналів.

Творчі та організаційно-методичні принципи, якими керуватиметься викладач у своїй діяльності природно базуються на практичному знанні ним своєї справи, на його музичному досвіді. Із усієї маси навичок, які повинен надбати студент, викладач має відібрати в роботі найбільш необхідні, першочергово важливі. А викласти їх потрібно у найбільш ефективній формі, залишивши простір для самостійної роботи студента, щоби процес надбання знань був творчістю, а не старанним навчанням.

Формування виконавських навичок студента — надзвичайно складний процес, який поєднує навчання з виховною роботою, аналітичними та інтелектуальними діями викладача й студента. Методи занять зі студентом в

класі фортепіано мають бути науково обґрунтовані, а не виникати винятково з інтуїції викладача. Треба визначити основні принципи методичного підходу до процесу формування самостійності студентів у процесі їх фортепіанної підготовки:

- 1) принципи розвитку самостійності та креативності мислення, творчої ініціативи та виконавських умінь;
- 2) принцип спрямованості процесу гри на фортепіано та інтенсифікацію загального розвитку;
- 3) принцип трансформації теоретичних знань у виконавські;
- 4) принцип упровадження широкої репертуарної політики (залучення до репертуару максимально широкого обсягу фортепіанних творів різних стильових напрямків).

Отже, ефективність процесу фортепіанної підготовки передбачає осмислення мети та завдань, які висувуються перед викладачем і студентом.

Мету формування підготовки студентів можна визначити як підготовку художньо вихованої особистості з розвинутими музично-виконавськими можливостями та сформованими музично-естетичними смаками. Передбачається, що зрілий музикант однаково відчуває і розуміє музику. «Холодний розум і гаряче серце, міцна воля і жива уява – цими координатами здавна визначається положення художника в мистецтві», – писав Г. Нейгауз. Тому емоційність та інтелект студента представляються найважливішими якостями, які потрібно виховувати в першу чергу.

Розвиток емоційності відбувається, перш за все, через виховання вміння слухати себе. Саме слухання музики і народжує емоційний відгук виконавця. А формування інтелекту студента відбувається найкращим чином, якщо викладач шляхом узагальнень підводить студента до пізнання закономірностей музики. Такі педагогічні проблеми, як виховання вміння слухати себе і використання аналізу й узагальнень з метою виховання інтелекту студента можна вважати методологічно базовими.

Перш ніж перейти до аналізу зазначених проблем, розглянемо умови, обов'язкові для виховання самостійності студента. Необхідність виконавської практики. Види практики – концертні виступи у всіляких формах. Це й академічні концерти, і відкриті концерти, іспити, а також лекторії, виїзні та шефські концерти. Для формування естетичних смаків на уроці фортепіано провідна роль відводиться добору репертуару. Пробудження глибокого, тривалого інтересу до слухання музики – одне з найважливіших завдань викладача. Лише ті студенти будуть продовжувати виконавську діяльність після

закінчення музичного коледжу, кого вабить сам процес занять, вивчення нового репертуару.

Успіх роботи викладача неодмінно залежить від індивідуального підходу до студента. Треба знати його інтереси, уподобання, знати середовище, яке його оточує. Індивідуальний підхід – особливий прийом педагогіки. Викладач зобов'язаний враховувати індивідуальні особливості кожного студента і прагнути розвивати все краще, що є в його обдаруванні, виявляючи його творчий потенціал. Проблеми розвитку індивідуальності студента і виховання його самостійності найтіснішим чином пов'язані.

Ефективною формою виховання самостійності студента може бути завдання вивчити твір без всякої сторонньої допомоги. Звичайно, п'єси підбираються такі, щоб студенти цілком могли з ними впоратися: труднощі повинні відповідати виконавським можливостям студентів.

Велику роль у загальному музичному розвитку студента відіграє й кількість вивчених творів. Кожен викладач, складаючи навчальний план для студента на семестр, повинен намагатися, щоб цей план був максимальним в усіх відношеннях. Не слід скорочувати «індивідуальний план» студента, занадто довго працюючи над деталями, з метою на одній п'єсі «навчити всьому». Подібне на одному і тому ж гальмує розвиток студента. Краще, довівши твір до певного рівня хорошого виконання, залишити його, але проте встигнути пройти (теж досить ґрунтовно) ще один-два. Г. Г. Нейгауз говорить, що в таких випадках зазвичай кількість переходить в якість.

Протягом багатьох років викладач вивчає зі студентом різні твори: деякі — більш докладно, інші – менше. У ході цих занять кожен студент здобуває необхідну музичну та піаністичну культуру, він вчиться працювати. Найважливішими компонентами роботи виконавця є: прагнення зрозуміти твір, усвідомити власне до нього відношення, вміння втілити свій задум у конкретному звучанні, можливість впоратися з вузькотехнічними труднощами. Цього викладач повинен навчити студента.

Щоб працювати продуктивно, виконавцю треба вміти слухати себе, вміти мислити, аналізуючи свої досягнення і помилки — і цьому теж повинен навчити його викладач. Підтримуючи виконавську ініціативу студента, викладач повинен разом з тим виховувати логіку художнього (музичного та виконавського) мислення студента. Мистецтво викладача позначається і на виборі найкращого для студента шляху. На кожному етапі навчання слід займатися зі студентом тим, що найбільш потрібно, що найкраще сприятиме зростанню його майстерності, розвивати його яскравість, самобутність.

У кожного викладача є своя система засобів впливу на студентів, зокрема прийоми, які загострюють емоційне сприйняття музики і «відкривають вуха». Викладач повинен спрямовувати слухову увагу студента на конкретну звукову мету. Завжди має місце діалектична взаємодія: внутрішнє подання музики разом зі спрямованістю і гостротою слухового сприйняття допомагають знайти потрібний прийом, а з іншого боку, знайдений (або вказаний викладачем) технічний прийом допомагає ясніше почути, а тому і яскравіше уявити собі кінцеву мету. До робочих прийомів можна віднести поради Г. Нейгауза вчити важкі для запам'ятовування фіги наступним чином: два такти грати, а два такти слухати без гри, потім знову два такти грати, два слухати, знявши руки з клавіатури і т.п. Цей метод тягне за собою активність слухової уяви.

Таким чином, опора на слухо-творчу сферу студента, підпорядкування технічного розвитку художньому мають найважливіше значення у фортепіанній педагогіці. Отже, розуміння важливості всебічної музичної підготовки студентів, дотримання ефективної методики сприяє вихованню виконавської самостійності студентів в їх майбутній творчій діяльності.

Касаткіна Ольга Миколаївна
викладач-методист Київської муніципальної
академії музики ім. Р.М. Глієра

РОБОТА НАД УДОСКОНАЛЕННЯМ МОЖЛИВОСТЕЙ СЛУХОВОГО АПАРАТУ

Виконання поліфонічного твору будь-якої епохи розкриває його емоційно-образний зміст через співіснування досить самостійних фактурних горизонталей. Тому, при роботі над поліфонією слуховий апарат студента має налаштовуватися на особливо тонке диференціювання горизонтальних ліній-голосів за ознаками гучності, артикуляції, тембру тощо.

Оскільки пропонована методико-практична розвідка спирається на приклади з конкретного видання, варто його стисло описати. Це – збірка О. Касаткіної “Ансамблі, варіації, поліфонічні твори на основі народного мелосу”. Звертання до фольклорних джерел завжди на часі. А застосування сучасних гармоній, не часто вживаних розмірів, цікаві колористичні рішення, фактурні винаходи стають стимулом для розвитку більш тонких слухових відчуттів та музичного мислення в цілому для тих, хто вивчатиме ці твори.

Двадцять поліфонічних п'єс цієї збірки — це обробки українських народних мелодій, або тем, створених у народному дусі. Дані поліфонічні мініатюри написано з використанням імітаційної поліфонії, прийомів жанру фугетти, хоча більш вживаною є практика застосування підголосної поліфонії.

Яким чином знайомство з цими поліфонічними п'єсами допоможе студенту вийти на новий якісний рівень слухових відчуттів? Опишемо один з варіантів заняття. Викладач виконує твори двома способами: виразно, демонструючи чіткість і різноманітність штриха, динаміки та безбарвно і одноманітно. Питає студента, за рахунок чого саме виконання стає більш виразним. Висновок такий, що у комплексі спрацьовують основні засоби виразності: динаміка, штрих, тембр. Поява нового тембру збігається з вступом теми або розділу п'єси. Педагог запрошує дослухатися до зміни тембру в залежності від тонких градацій динаміки. Розповідає і показує на прикладах, що досягти нового тембру в звучанні сусідніх фрагментів без зміни динаміки на фортепіано практично неможливо. Радить уважно слухати, як він грає, пропонує вербально дати образно-емоційну характеристику тембрів до зміни динаміки та після неї.

Наступним кроком загострення слухового контролю та слухової уваги є аналіз творів з точки зору показу теми у різних регістрах. Викладач власною грою демонструє багаті можливості крайніх регістрів. В якості прикладів можуть бути використані також фрагменти з Прелюдій та фуг Й.С. Баха, Д. Шостаковича, які є взірцями найвищої композиторської майстерності у царині поліфонії. Для того, щоб продемонструвати звучання басового регістру та відзначити його образно-сміслову навантаженість як такого, що у більшості випадків робить теми могутніми, грандіозними, можна зіграти проведення теми у фіналах фуг Шостаковича C-dur та d-moll. Приклади з нашої збірки: “Величальна”, “Ой, у лузі червона калина”, фугетта e-moll.

Треба звернути увагу і на виключення, тобто протилежне трактування нижнього регістру. Коли авторська воля вимагає динаміки *piano* у нижньому регістрі, то музика звучить таємничо, іноді “глухувато”, але дуже об'ємно. Наприклад, тема другої частини ор. 111 Л. ван Бетховена. Можна виконувати тихо і басову відповідь теми в Алеманді з другої Партити Баха (3-4 такти другого розділу) і т. ін..

Показуючи легкість, кришталевість, споглядальність верхнього регістру, виконуємо другу тему фуги Й.С. Баха з циклу “Прелюдія та фуга cis-moll” (1 т. ДТК), чи Прелюдію Д. Шостаковича з циклу “Прелюдія та фуга C-dur”. Прикладом з нашої збірки стане “Смерековий спогад”.

Для представлення іншої іпостасі тем у верхньому регістрі — їх активності, енергійності — виконуємо теми фуг Шостаковича G-dur та Des-dur або подібні. Пояснюємо, що до певної трансформації будь-якої теми, а значить і викладення її у неочікуваному регістрі (або в очікуваному, але контрастному до попереднього), веде і місце у формі-структурі.

Нагадуємо правило “терасоподібної” (іноді кажуть “мануальної”) динаміки, яке спонукає виконувати будь-яку тему від початку до її кінця у конкретному динамічному відтінку та вимагає змінити динаміку при наступному проведенні. Це бере початок з органних або клавесинних виконавських традицій епохи Бароко. Для більш забарвленого звучання фактури, граючи на клавесині, наприклад, фугу, розташовували тему та інші голоси на різних мануалах. Для активізації слухової фантазії студента можна запропонувати оркестровку епізодів різними інструментами, або, користуючись термінологією органістів, зробити “регістровку” фрагменту певного твору. Пояснюємо, що динаміка по горизонталі досить обмежена у клавесина, а у органа практично відсутня. Тоді дуже потужним засобом виразності стає порівняльна динаміка різних мануалів (в органному виконанні — і мануалів, і регістрів одночасно). На сучасному фортепіано імітація гри на різних мануалах досягається виконанням різних прошарків фактури різною динамікою. До теперішнього часу така динаміка є однією з ознак стилістично коректного виконання імітаційної поліфонії на фортепіано. Якщо студент має не досить розвинену уяву, то ми самі називаємо і граємо йому варіанти гіпотетичної оркестровки. Радимо послухати оркестрові тембри. Пропонуємо студенту відтворити їх у власному виконанні на прикладах з нашої збірки. При необхідності підказуємо певні піаністичні прийоми.

Пояснюємо, що до трансформації будь-якої теми веде місцезнаходження у формі твору. Так, застосування одночасного проведення теми в зменшенні та у звичайному викладенні підносить рівень напруги, що стає кульмінацією п’єси (“Їхав козак містом”, “Вийшли в поле косарі”). Трансформовані теми можуть накладатися одна на іншу, можуть звучати ізольовано, але кожен раз — це поворот у драматургії п’єси. Поєднання теми в основному вигляді з темою у збільшенні надає образу потужності або пишності на великій гучності (“Ой, у лузі”), але створює споглядальний настрій, враження протрації на р - pp (Фугетта b-moll, “В кінці греблі шумлять верби”).

Акцентуємо увагу студента на тому, що вся задалегідь розроблена концепція твору може бути реалізована у виконанні лише при наявності прискіпливого слухового контролю за чіткістю різноманітних штрихів у

поєднанні з визначеною динамікою (можуть бути присутні як раптові контрасти, так і поступове накопичення або зменшення напруги). Тільки так можна подолати безбарвність, темброву одноманітність гри, що дозволить виявити по-справжньому багатоголосне звучання твору із самобутнім забарвленням кожної лінії.

Таким чином, робота над поліфонією — це величезне поле можливостей в індивідуальній роботі над удосконаленням слухових уявлень, слухової чутливості студента, що само по собі є однією з найважливіших сторін розвитку музиканта будь-якої спеціалізації та торує шлях до яскравого концертного виконання.

*Давидовський Костянтин Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач-методист,
завідувач предметної комісії викладачів загального фортепіано
Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра*

ПРАКТИЧНА МЕТОДИКА ПОДОЛАННЯ ЕСТРАДНОГО ХВИЛЮВАННЯ У СТУДЕНТІВ КЛАСУ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

Підвищене емоційне збудження музиканта під час концертного виступу — природне явище. Але, якщо естрадне збудження перетворюється на панічний стан, тоді хвилювання може зруйнувати всю передконцертну підготовку й призвести до естрадної катастрофи.

Тією чи іншою мірою хвилюються на сцені всі музиканти. Тим часом, природа (як психічна, так і гормональна) «блаженного стану артиста під час нормальної творчості» (вираз К. Станіславського), так званого «творчого хвилювання» і деструктивного естрадного хвилювання різні. «Творче хвилювання» — це є, насамперед, величезна вольова концентрація всіх психічних і фізичних можливостей організму виконавця на процесі виконання художнього твору. Тому К. Станіславський вимагав від артистів: «Треба залишити штамп «творче хвилювання». Такої органічної дії не існує ... Творча фантазія артиста, щоби бути дієвою, перш за все повинна мати одну, завжди невід'ємну ознаку будь-якої творчості — спокій... Ні про яке «хвилювання» — будь воно хоч сім разів творчим — і мови бути не може» [Станіславський К. С. Собрание сочинений, т. II–III. М.: Искусство, 1955, с. 69–101].

Викладачі дисципліни «Загальне фортепіано» часто відзначають, що на концертах із фаху студент втрачає через хвилювання менше, ніж на іспитах та академконцертах із фортепіано. «Нерідний» інструмент, нерегулярні заняття, невпевнено вивчений нотний текст, не відпрацьовані в достатній мірі навички – все це створює ситуацію, коли поширену причину виникнення естрадного хвилювання – слабке, поверхнєве знання («синдром нечистої совісті») – часто буває не усунуто.

Якщо регулярна багатогодинна робота за фахом створювала передумови для вироблення безвідмовних автоматизмів, то в силу специфіки занять із загального фортепіано слід домагатися більш повного використання неавтоматизованих видів музичної пам'яті, які не вражаються в обстановці естрадного збудження в такій значній мірі, і, насамперед, інтелектуальної музичної пам'яті.

Якими би не були передумови виникнення естрадного хвилювання, пояснити його таємничу природу можна тільки як явище вищої нервової діяльності людини. Фізіологічний сенс того, що відбувається з артистом при виступі на естраді, коротко наступний. Переживання, пов'язані з майбутнім виступом, самонавіювання виконавця та навіювання оточуючих, хвилююча обстановка концертного виступу тощо створюють у корі головного мозку вогнище сильного збудження. У той самий час сам процес виконання музичного твору також викликає збудження інших ділянок головної кори. І ті, й інші осередки конкурують один з одним, збудження одних гальмує інші, і навпаки. Якщо музикант сконцентрований на процесі виконання, то переважає збудження вогнищ, відповідальних за виконання, і відбувається активне гальмування вогнищ хвилювання.

Вдумливе вивчення фізіологічних причин виникнення цих явищ дозволяє означити наступні основні шляхи як профілактики, так і боротьби з естрадним хвилюванням на сцені, якщо воно все ж таки виникло.

1. Зміцнення всього організму і, зокрема, нервової системи, розвиток здатності до довільного збудження та гальмування.

2. Зосередження думок та почуттів на конкретних завданнях виконання. Всебічна активізація всіх ділянок мозку, відповідальних за виконання музики, як у процесі роботи (максимальне та всебічне вивчення твору, аутотренінг та моделювання концертної обстановки, обігравання програми), так і під час підготовки до виходу на сцену та самого перебування на ній.

3. Вчинення виконавцем при виникненні стану хвилювання, а також з метою його профілактики, певних фізичних дій, не пов'язаних з процесом

виконання безпосередньо, а тому не схильних до гальмування естрадною обстановкою, але такі, які викликають збудження ділянок мозку, відповідальних за виступ і гальмують збудження тих ділянок, які сприяють хвилюванню. Займаючись практичними питаннями, пов'язаними з майбутнім виступом, виконавець здійснює певні, багато разів виконані, звичні фізичні дії і, концентруючи на них свою увагу, відволікається від думок про хвилювання, про себе, про своє самопочуття та «забуває хвилюватись».

4. Розумне та обережне, і тільки після консультації з фахівцем, уживання спеціальних медикаментозних препаратів, які впливають на процеси збудження та гальмування.

*Філіппенко Ольга Євгенівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ У МУЗИКАНТІВ- ВИКОНАВЦІВ ТА СПОСОБИ ЙОГО ПОДОЛАННЯ

Сучасна музична педагогіка і виконавство піднімають багато важливих проблем, помітне місце серед яких належить розвитку концертно-виконавських, артистичних здібностей учнів, формування у них уміння спілкуватися зі слухацькою аудиторією, демонструючи при цьому свої кращі якості і властивості.

Кожен музикант добре знає, що навчання тісно пов'язане з виступами на сцені в академічних концертах, конкурсах, а також з виступами перед публікою в концертах різної тематичної спрямованості. Саме концертний виступ – це невід'ємна частина навчання музиканта. Майбутній виконавець не тільки накопичує в процесі навчання свої вміння і навички, а й транслює їх на сцені для глядачів, батьків і педагогів. Тобто, для будь-якого музиканта концертування – це підсумок великої попередньої творчої праці на уроках і вдома. Будь-який виконавець, юний або дорослий і досвідчений (не має значення) відчуває на сцені сильне хвилювання, багато в чому пов'язане зі складністю та відповідальністю виконання художніх і виконавських завдань, які на ньому лежать.

У невеликій кількості хвилювання на сцені необхідне. Однак, надмірний прояв неспокою (негативна форма хвилювання) заважає гарному виступу. В такому випадку організм сприймає виступ на сцені як стрес, екстремальну

ситуацію. Вміти впоратися з таким станом і спрямувати його на свою користь – головне завдання музиканта. Існує зв'язок між темпераментом музиканта і сценічним хвилюванням: виконавці з сильним типом темпераменту (сангвініки, холерики, флегматики) легше переносять хвилювання на сцені, вони більш емоційно розкуті, але холерики менш емоційно стійкі і часто відчують так званий стан «концертної лихоманки», флегматикам не вистачає емоційності, проте від хвилювання вони страждають менше інших типів, як і сангвініки, невдачі переносять відносно легко. Меланхолікам же найважче розкритися при виконанні твору на сцені, вони важче всіх переносять падіння. У кожного темпераменту та характеру є свої сильні і слабкі сторони, які так чи інакше допомагають виконавцю, або ускладнюють його сценічну діяльність.

Віковий період також має великий вплив на гостроту сценічного хвилювання. Так, дітям набагато легше виступати на сцені, оскільки вони ще не можуть оцінювати себе. Однак, для досягнення хороших результатів у музичній діяльності головну роль грає саме розвиток в собі сильних сторін своєї особистості за допомогою уваги і волі, незалежно від типу темпераменту, характеру і віку.

Психічні процеси, що відбуваються в людині під час виступу, можна з часом зменшити, навчитися контролювати негативні емоції і правильно доносити до слухачів свою творчість. Якщо музикант не здатний «впоратися» зі своїм хвилюванням і на публіці відчувати себе спокійно та природно, ніякий талант, ніякі природні дані йому не допоможуть, тому що він просто не зможе реалізувати перед глядачами свої вміння й обдарованість.

Як же подолати страх сцени? Першим кроком у терапії є визнання існування проблеми, чого багато людей уникають протягом багатьох років. Надалі суть лікування полягає в тому, щоб обережно наблизитися до свого страху, поступово усвідомлюючи, що він ірраціональний, і ніякої загрози, насправді, зустріч з ним не представляє. Музикант дійсно боїться виступати, але його гордість, його розум і весь його внутрішній світ протестують проти цього факту, він намагається переконати себе в тому, що це не так, намагається знайти будь-які відмовки, скинути вину з себе на що завгодно або кого завгодно, аби не визнавати цю дуже прикру обставину. Психологи вважають визнання свого страху - початком позбавлення від нього.

Одним з найефективніших у поступовій нейтралізації страху вважається метод, суть якого полягає в тому, щоб на репетиціях подумки максимально наблизити себе до атмосфери виступу, уявляти себе на сцені, уявляти повний зал слухачів. Вважаю, кожен сам знає, що або кого йому краще уявити. Головне

максимально ввести себе в атмосферу концерту і відчутти себе всередині цього психологічного стану.

Звісно, немає єдиного рецепту подолання сценічного хвилювання і засобів однакових для всіх. Цю проблему можна назвати дуже «особистою». Вся методика спрямована на виштовхування з голови «поганих — деструктивних» думок. Звичайно, це серйозна психологічна «робота» з собою і, звичайно, позбавлення від цієї недуги, якщо вона міцно «засіла» у підсвідомості, відбудеться не відразу і не швидко, але варто лише хоч раз «зачепити» відчуття здорової байдужості до думки оточуючих, хоч раз зуміти «скинути» з себе підвищену відповідальність, не думати про результат, а сфокусувати думки тільки на самому виконанні музики і зловити відчуття «граю не для когось, а просто граю», то вважайте, що ви на правильному шляху, і позбавлення від неконтрольованого хвилювання — лише справа часу.

*Пахарь Олена Григорівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО ЯК БЛИСКУЧА ГРАНЬ ПІАНІЗМУ

На сьогоднішній день значення професії концертмейстера важко переоцінити. Це підкреслюється наявністю великої кількості присвячених їй заходів, які відбуваються у багатьох країнах: міжнародні конференції, майстер-класи, фестивалі-конкурси тощо. Кожному концертмейстеру дуже важливо постійно займатися самовдосконаленням, розширювати світогляд, бути музикантом у широкому сенсі, бути активним носієм музичної культури.

Фортепіано – інструмент з тривалою історією та багатими традиціями в академічній музиці, який займає виняткове місце як у сольному, так і в ансамблевому виконавстві. Піанізм – мистецтво художнього втілення музичних ідей та образів у фортепіанному вигляді. Багато піаністів знаходять свій шлях як концертмейстери.

«Акомпаніатор» та «концертмейстер» – ці два поняття такі близькі й далекі одночасно. Обидва передбачають певних навичок та знань з боку піаніста. Перше – спрощує роль піаніста в ансамблі, друге – підіймає до рівноправного партнерства із солістом. Уся специфіка акомпанементу полягає в

тому, що всі художні завдання повинні бути приведені у відповідність до виконання соліста. Крім загальних вимог до піаніста-акомпаніатора, існують деякі особливості з боку кожного типу голосу або інструментів, з якими працює піаніст і які він повинен враховувати під час творчої співпраці.

Не кожен хороший піаніст може стати хорошим акомпаніатором. Обираючи цю професію, потрібно володіти багатьма якостями: вміти спілкуватися з людьми, бажати виступати на сцені, мати великий набір технічних умінь. Також треба бути музично обдарованим, мати гарний слух, уяву, артистизм. Важливо постійно вдосконалювати свої навички, проявляти інтерес до пізнання нового музичного матеріалу, прослуховувати записи, відвідувати концерти, розширювати свій досвід і розуміти особливості роботи у кожному виді виконавства, навіть якщо потім піаніст реалізує себе у вузькій сфері акомпаніаторської діяльності.

Концертмейстеру для професійної діяльності необхідні такі навички:

- вміння читати з листа;
- вміння транспонувати;
- граючи акомпанемент, бачити партію соліста;
- володіти навичками ансамблю;
- вміти за необхідності спрощувати фактуру;
- знати основні диригентські жести;
- знати основи вокалу;
- знати особливості звуковидобування солістів-інструменталістів;
- розвивати навички імпровізації, тощо.

Специфіка роботи полягає також у тому, щоб уміти отримувати задоволення не бути солістом, бути другорядним, пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери соліста, але при тому зберегти свій індивідуальний стиль гри. Щодо уваги концертмейстера, то вона особливого виду – багаторівнева: звукова, зорова, художня, слухова, ансамблева. Її потрібно розподіляти не тільки між двома власними руками, а й відносити до соліста – головної особи ансамблю.

Для концертмейстера також важливо мати ряд якостей психологічного характеру:

- багатокомпонентна увага, яка виснажує і потребує енергетичних витрат;
- швидкість реакції та мобільність, щоб уміти швидко зорієнтуватися, підхопити та згладити недоліки соліста;
- самовитримка та воля;

- педагогічний та людський такт, уміння висловлювати свої думки не прикро, тактовно давати підказки та прислуховуватися до зауважень інших учасників творчого процесу.

Мистецтво піаніста-концертмейстера полягає в тому, щоби пробудити творчу уяву соліста та проявити свою майстерність перш за все не у віртуозному плані, а у створенні необхідного образу, навіть за допомогою мінімальних засобів. Вміти зіграти «просту» фортепіанну партію так, щоби вона склала одне художнє ціле з партією соліста, часом буває важче, ніж виконати деякій технічний акомпанемент.

Робота із солістом є досить індивідуальним та творчим процесом, в якому задіяні не тільки професійні навички піаніста, але і його музичний смак та інтелект. Уся робота концертмейстера над музичним твором розподіляється на декілька етапів. Перший з них – самостійна робота з твором, що складається з образного осмислення твору взагалі, аналізування мелодичних структур форми, знаходження зручної апікатури, правильного темпу, логічної динаміки. Наступний етап – робота із солістом, яка включає в себе знаходження спільного бачення музичних образів твору, визначення кульмінаційних вершин, співвідношення партій у темпі та динаміці. Кінцевий результат повинен скластися в процесі спільної творчої роботи музикантів, і головна мета – наблизитися до задуму автора, передати його через емоційне та технічне виконання. Роль концертмейстера в камерному ансамблі досить значна. Піаніст у жанрі камерної сонати є рівноправним солістом, він володіє всією партитурою музичного твору, вибудовує його драматургію, по суті, виконує функції диригента. Камерний жанр – це взаємодія декількох індивідуальностей. Він потребує гнучкості від учасників, людської тактовності, а результат цього симбіозу залежить від уміння виконавців підпорядковувати свою самобутність спільному задуму, створювати колективну цілісність і зберігати при цьому свою виконавську індивідуальність. Процес творіння не закінчується на композиторі. Мета виконавців – продовжувати творчий пошук і відтворювати задум автора через свою особистість. Жанр камерної сонати повною мірою об'єднує різні індивідуальні виконавські стилі в один живий організм, дає можливість декільком особистостям взаємодіяти рівноправно, мати відчуття спільної творчості.

Феномен піаніста-концертмейстера в своїй повноті й цілісності ще й досі недостатньо усвідомлений у сучасному соціокультурному середовищі. Універсальність обов'язків піаніста-концертмейстера протистоить його недостатній оціненості на рівні соціального статусу та престижу в музичній

культури. Ця недооціненість або долається завдяки зусиллям фахівців-ентузіастів, або знов повертається. Концертмейстер повинен безкорисливо служити своїй професії, тому що вона не приносить зовнішнього успіху – оплесків, почесі, квітів і звань. Він завжди залишається «в тіні» соліста, його робота розчиняється в загальній праці колективу. Але в роботі концертмейстера завжди пов'язане універсальне та індивідуальне: виконавець, педагог і психолог, який, з одного боку, жертвує своєю індивідуальністю та музичною нормативністю заради соліста, а з іншого – стверджується у цьому діалозі, в художній реалізації музичного тексту та образу. Таким чином, в необхідності спільної творчості здійснюється діалектика свободи творчих особистостей.

Література:

1. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. Львів: ДМА, 2007.
2. Саварі С. В. Азбука акомпанемента: Навчальний посібник. Донецьк, 2005. 71 с.
3. Саварі С. В. Партію фортепіано виконує... Нотатки піаніста. Донецьк, 2009. 342 с.

ПИТАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ МЕТОДИКИ ТА ВИХОВАННЯ ПІАНІЗМУ

*Козак Віра Орестівна
викладач відділів спеціального
та загального фортепіано
Львівського фахового музичного
коледжу ім. С. П. Людкевича*

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ XVI – XVIII СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ ПРЕДМЕТУ «ФОРТЕПІАНО»

Оволодіння інструментом фортепіано в рамках професійної музичної освіти являє собою засіб здобуття необхідних для кожного музиканта піаністичних навичок. Метою дисципліни «Фортепіано» є розвиток творчої активності та музичного мислення, розширення музичного світогляду, удосконалення інтелектуального та культурного рівня майбутніх спеціалістів. Важливою складовою цього предмету є вивчення творчого спадку минулих років. Особливої уваги вимагає музика XVI — поч. XVIII століть, під час вивчення якої перед викладачем стоїть завдання не тільки сформувати сукупність доцільних технічних прийомів у грі студента, але й ознайомити його з атмосферою музикування попередніх століть для глибшого розуміння світу музики та мистецтва в цілому.

Студентам, які навчаються гри на фортепіано, необхідне ознайомлення з наступними питаннями: для яких інструментів написані старовинні твори, які прийоми застосовували виконавці при грі на них, в яких жанрах творили митці минулого.

Тема виконання на клавішних інструментах є дуже об'ємною. Оглянемо декілька аспектів, які є вельми важливі у її висвітленні.

В епоху Ренесансу та Бароко без клавішних інструментів не обходились ні церковна служба, ні концерти в будинках заможних містян, ні замкове музикування. Це були універсальні інструменти, які використовувались і сольо і в якості акомпанементу.

З початку XVI ст. в Європі були популярними два види клавіру — клавикорд і клавесин. Ранній клавір служив переважно для навчальних цілей. Також на ньому виконувалась органна та лютнева музика. Початки саме клавірної літератури з'являються з XVI ст. Протягом XVII ст. клавірна музика

стає дуже популярною, в XVIII ст. вона переживає вершину свого розвитку. Але з середини XVIII ст. на музичну арену виходить новий клавішний інструмент, який поступово витісняє клавір на другий план. Цей інструмент — фортепіано.

Трактування клавірної музики великою мірою залежить від розуміння того, які клавішні інструменти побутували в цей проміжок часу. Найдавнішу історію має орган. Його предок — гідравлус (водяний орган) використовувався стародавніми греками, римлянами та єгиптянами ще з III ст. до нашої ери для світської музики. Згодом з Візантії орган був завезений в західну Європу, де в VII ст. був уведений в католицький церковний обряд для супроводу хору під час богослужіння. З часом орган переходить в побут у вигляді невеликих інструментів — позитива, портатива і регалья. Ці різновиди були дуже популярними в домашньому музикуванні у часи Відродження. Але з часом їх витісняють більш універсальні та простіші у застосуванні клавікорд та клавесин. Клавікорд існував у двох різновидах: “зв’язаний” (коли на кожен струну припадає декілька клавіш) і “розв’язаний” або “вільний” (на кожен струну припадає по одній чи нерідко по дві струни для підсилення звуку). Клавесин мав багато різновидів, які різнилися розміром, формою резонансного ящика, але їх об’єднував щипковий спосіб звуковидобування. Ці інструменти можна поділити на два типи. Невеличкі, з розміщенням струн зліва-направо (як у клавікорда), в Італії одержали назву спінет, у Франції — еспінет, в Англії — верджинал, а в Німеччині — шахтбрет. Деяко більшого розміру, де струни простягаються в протилежний бік від виконавця (як у сучасному роялі), в Італії називались чембало, у Франції — клавесин, в Англії — арпсихорд, а в Німеччині — клавічембало і флюгель.

Прийоми гри на старовинних клавішних інструментах в цілому ряді моментів відрізняються від тих, що застосовуються при грі на фортепіано. Техніка піаніста розрахована на гнучкі, іноді неочікувані динамічні переходи. В такому звуковидобуванні велику роль відіграють верхні частини рук, плечовий пояс, а також весь корпус. Рухи піаніста мають бути вільними, але не в’ялими. Зовсім інша манера гри у виконавців на старовинних інструментах. Сила звука тут майже зовсім не залежить від сили удару. Основну роль у грі має пальцева техніка. Неправильно взята нота чи ритмічно неточно виконаний пасаж на клавірі є дуже відчутним.

Щоб звести до мінімуму можливість неточного звуковидобування, при навчанні на клавішних інструментах виключались усі рухи, які не були потрібні. Також важливою вважалась гармонійність рухів. Руки в русі мали викликати естетичну насолоду, таку ж, як і звучання.

Стосовно жанрів, то клавiру спочатку довіряли виконання творiв, написаних для органа, лютнi та переклади вокальних багатоголосних творiв. Але поступово клавiрна лiтература вiдокремлюється i набуває самобутностi. Основнi жанри, в яких вона розвивається це: полiфонiчнi твори, прелюдiї i токати, танцi, варiацiї, сонати.

Правильне трактування клавiрних творiв — важливе завдання, яке стоїть перед сучасними виконавцями. Тому, не зважаючи на тогочасне побутування усної традицiї в передачi знань вiд вчителя учневи, педагоги сьогодення можуть ознайомлювати своїх учнiв iз загальними положеннями, характерними для музикування в Європi XVI – XVIII ст., спираючись на давнi трактати цього часу, i таким чином пiдвищувати рiвень їх професiйної майстерностi та плекати майбутнiх фахiвцiв.

*Тихан Любомира Iгорiвна,
викладач-методист,
завiдувач вiддiлу загального фортепiано
Львiвського музичного фахового
коледжу iм. С.П. Людкевича*

АНАЛІЗ ОРНАМЕНТИКИ ТА СПЕЦИФІКИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й.С. БАХА НА МАТЕРІАЛІ ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ВІДДІЛУ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ

Щоб дати наочний приклад i найкращий взiрець повної узгодженостi музичного та iнструментального виховання (при перевазi першого) учня вiддiлу загального фортепiано музичного коледжу, не можна обминути творчої спадщини такого музиканта та педагога, як Й.С. Бах. Адже усi його iнвенцiї, маленькi прелюдiї та фуги, зошит Анни-Магдалени, навiть «Добре темперований клавiр» (твори, що входять до педагогiчного репертуару вiддiлу загального фортепiано) переслiдували однаковою мiрою завдання навчити музики та гри, як i найвищу мету вивчення музики — вивчення самої її природи, творчого заглиблення у музичний космос, розробки невичерпних «звукових надр» нашого музичного всесвiту.

Зрозумiло, що Бах давав своїм учням усi необхіднi технiчнi, точнiше рухово-iнструментальнi поради (як тримати пальцi, якими пальцями грати, як тримати руку, скiльки сили давати, в якому темпi грати i т.д.), але у бiльшостi випадкiв вони не дiйшли до нас. Тому зосередимось на деяких важливих елементах бахiвської мови та фактури. Метою цiєї доповiдi є показ декiлькох

прикладів роботи з ними на матеріалі творів, що входять до педагогічного репертуару відділу загального фортепіано серед спеціальних музичних закладів.

Бахівський педагогічний метод полягав у тому, що він узгоджував технічно корисне з музично прекрасним, та антагонізм між сухою вправою та музичним твором він зводив майже до нуля.



Найбільш піаністично легкі п'єси містяться у «Нотних зошитах Анни Магдалени Бах». Обидва зошити були складені Бахом для його дружини – Анни Магдалени. Більш значущі за змістом і розвинуті у поліфонічному відношенні «Маленькі прелюдії та фуги». Прелюдії Баха – чудові мініатюри, які занурюють учня у світ типових образів композитора.





Другий ступінь бахівської школи поліфонії – 15 двоголосних і 15 триголосних інвенцій (триголосні інвенції названі автором симфоніями). Інвенції створені з педагогічною метою. Бах зробив до цих творів масштабну і досить змістовну передмову, яка у наступні роки чомусь була випущена редакторами та видавцями. «Щиросердна настанова для любителів клавіру, особливо ж для тих, хто прагне на ньому навчатись, у якій зрозуміло пояснюється, яким шляхом можна навчитися: 1) не лише чисто грати у два голоси, а також в подальшому прогресувати; 2) правильно і добре поводитись з трьома облігатними партіями, набути манеру гри *cantabile*, а також солідну попередню підготовку для композиції».


Як можна побачити на основі попередньо викладеного матеріалу, вивчення поліфонічних творів Баха є неперевершеною школою слухової та звукової підготовки учня до виконання фортепіанних творів будь-яких жанрів.





За часів Лассо, Петі-Кокліко та Цакконі, безпосередньо перед епохою Баха і Генделя, співак мав надзвичайну перевагу над композитором. Солісти могли розспівувати прикраси впродовж цілої години. Приблизно з XVIII ст. починає утверджуватися думка, що автор будь-якого твору здатен краще за всіх визначити необхідну орнаментику.

Стан орнаментику в тому вигляді, в якому його застав Бах і Гендель на початку своєї діяльності, можна коротко сформулювати так.

- ТРЕЛЛЮ називалася виключно осциляція між двома сусідніми звуками, і знаком для неї служили *t*, *tr*, , .

- МОРДЕНТ (*Mordant*, *mordent*, *pincé*) , , ,  виявляється протилежністю трелі; в ньому виконання основної ноти чергується з нижнім півтоном, і ця осциляція може довільно повторюватися. Італійці під словом *Mordant* розуміють не тільки щойно описану прикрасу, а часто і шнелер, півтоновий форшлаг, або навіть шлейфер.

- ШЛЕЙФЕР (coule) позначається  у висхідному русі. У низхідному русі  і не змінює свого значення аж до теперішнього часу. Те саме стосується ГРУПЕТО.

- АРПЕДЖІО (harpeggio) позначається , або  у висхідному русі, а також знаком , або  у низхідному русі.

Особливої уваги потребують ФОРШЛАГИ і нагшлагги, accents, ports de voix, котрі вперше записуються значками. До того вони розглядалися як «quantites herligeables» («величини не варті уваги» - фр.), як дещо, що не заслуговує на те, аби бути записаним. Спочатку, судячи з ремарок «faible», «legere», «effleure», «fein sachte», «ganz sanft und hurtig» («слабо», «легко», «доторкаючись злегка», «дуже обережно», «дуже ніжно і живо» - фр.,нім.), вони мали характер коротких форшлагів, хоча деякі з них займали вже тоді половину тривалості від наступної головної ноти. Тільки в 1739 році Маттесон висловлює думку про розділення форшлагів на короткі та довгі.

Зі смертю Генделя відмирає період димінування. Приблизно в цей час його сучасник Й.С. Бах обґрунтовує нову догму – про перевагу автора, що написав твір, над виконанням. Й.С. Бах надзвичайно точно позначав орнаменти. В галузі орнаментики Бах спирався на французьку практику, оскільки ні в Німеччині, ані в Італії не існувало повного списку клавірних прикрас. Окрім цього тільки д'Англебер застосовував особливі знаки для трелі зверху і для трелі знизу, котрі Бах у нього запозичив. На прикладі французів Бах вилучив зі своєї музики всі «willkürliche Manieren» («свавільні манери»), тобто пасажі і дімінуції, котрі виконувалися імпровізаційно. Він повністю виписав їх нотами. Таблиця прикрас, яка була записана Бахом в «Клавірній книжечці Вільгельма Фрідемана Баха», є єдиним автентичним джерелом для розшифрування його орнаментики. Вона була запозичена із «Клавесинних п'єс» Ж.А. Д'Англебера. Для більш зручного порівняння таблиця Баха відтворена в скрипковому ключі, а таблиця Д'Англебера – вибірково.

- ФОРШЛАГ. Щодо форшлагів, то коротко слід сказати таке.

Розвиток форшлагів в першій половині XVII ст. був дуже інтенсивним. У цей час існували три різновиди цього орнаменту, всі вони зустрічаються в бахівській музиці, а саме:

- акцентовані форшлагги, які виконувалися за рахунок тривалості попередньої ноти. Вони слугували для кращого мелодійного зв'язку і зустрічалися переважно при секундових кроках;

- неакцентовані, більш короткі форшлагги, котрі виконувалися за рахунок тривалості основної ноти. Вони майже завжди повторювали попередню ноту і їхнім завданням було її продовження;

- акцентовані затримання, котрі слугували для «збереження гармонії». Окрім цього і форшлагги, які повторювали попередню ноту, але досягали до головної ноти не шляхом секундового ходу, а стрибком, переважно теж виконувалися з акцентом. Тривалість форшлаггів була вельми різноманітною. Строгого поділу на короткі і довгі не існувало. Для позначення форшлаггів Бах застосовує або маленькі ноти, або маленькі ліги (гачки) (не роблячи між ними різниці). Тривалість маленької ноти (переважно це восьма) аж ніяк не вказує на тривалість форшлагга. Позначати форшлагги відповідно до їх тривалості почали тільки після смерті Баха.

- ТРЕЛЬ. Розвиток трелі дуже подібний до розвитку форшлагга. У своїй ранній формі вона завжди починалася з головної ноти і переважно заповнювала половину її тривалості. Але вже в XVI ст. її виконували таким чином, що перед самим початком руху трелі коротко зачіпалася верхня допоміжна нота.

У першій половині XVII ст. почали переносити і коротку допоміжну ноту на тривалість трелі, тобто стали починати почергові удари з неї, а не з головної ноти. Таким чином нові трелі постійно скорочувалися на половину своєї тривалості і «завершувалися на головній ноті з певним акцентом в точці зупинки, або завершення». Тому головна нота після «приємного сумніву» все ж отримувала звукову перевагу. Ця нова трель ділилася на два різновиди.

В першому — рух після затримання починався з головної ноти. Це була звична «оперта трель» («gestutzte Triller», «tremblement appuyé»). Бах позначає її у своїй таблиці як «accent u. Trillo», тобто як форшлаг і трель.

У другому — затримання зліговувалося з першою нотою трелі, і тому самі коливання трелі відбувалися зверху вниз. Її називали «tremblement appuyé et lié» («оперта і зв'язуюча трель»).

Ще існувала «angeschlossener» («прилегла») або «gebundener» («злігована») трель. Бах позначає цю трель за допомогою ліги.

Два наступні різновиди — трель знизу і трель зверху — розміщені в бахівській таблиці під назвою «doppelt-cadence». Бах застосовує також «aspirierter Trieller» (трель «з придыхом»), відділяє саму трель від нагшлаггу через паузу («aspiration»).

Серед найважливіших різновидів трелі слід виокремити ще дві, які застосовувались в Італії та Німеччині і часто зустрічаються у Баха. Завдання першої — ритмічно оживити органний пункт або витриманий звук. Така трель

починається на головній ноті і звучить впродовж цілої тривалості ноти, що витримується. Нагшлаг додається тільки тоді, коли він точно зазначений.

- **МОРДЕНТ** (перекреслений мордент). Серед всіх прикрас мордент має виключення, бо впродовж століть його виконання не змінилося. Його протяжність залежала (як і при виконанні трелі) від тривалості ноти. Переважно його грали коротко, тобто так, як виписує Бах у своїй таблиці. Але при довшій тривалості основної ноти кількість ударів часто збільшувалася в два або в три рази. В такому вигляді він називався «*princé double*» («довгий мордент»). Виконуючи твори Баха, потрібно пам'ятати, що в Німеччині та Італії довгий мордент застосовувався рідше, ніж у Франції. Швидкість виконання морденту — так само як і в трелі — залежить від характеру і темпу п'єси. Також треба брати до уваги те, яку функцію він виконує. Якщо він повинен надати ноті блиску, то доцільним буде більш швидке виконання, і навпаки — коли він служить для того, щоб обважити ноту, або для мелодичного зв'язку. Довгим мордентом (особливим) є «*princé continu*» («безперервний мордент»). Цей мордент займає повну тривалість органного пункту або витриманого звуку і таким чином виявляється протилежним *tremblement continu*. В Німеччині, як і у Франції, він був дуже розповсюдженим. Найкоротшою формою морденту є так званий «*Zusammenschlag*», «*princé etouffe*» («спільний удар», «приглушений мордент»). У цій прикрасі головна нота береться одночасно з нижньою секундою, котра відразу відпускається.

- **ГРУПЕТО**. У першій половині XVIII ст. розвиток цього орнаменту ще не був завершений. Формули групето, що є в таблиці Баха (чотири ноти однакової тривалості), найчастіше застосовувалися при прохідних звуках. В інших випадках групето могло починатися і з головної ноти, про що свідчать різноманітні таблиці прикрас. Бах також деколи застосовує його у цій останній формі, особливо в тих випадках, коли воно за змістом повинно бути розташоване між двома нотами: сарабанда із Англійської сюїти *a-moll*. Зовсім іншим було виконання групето між пунктирною і наступною короткою нотою. Правило (за Ф.Е.Бахом), що групето повинно закінчуватися на тривалості, котру займає крапка, в ранній період не мало значення. Ритмічне членування давалося на розсуд виконавця. Для прикладу Бах таким чином виписав групето в такті 16 Інвенції *f-moll*. Для того, щоб домогтися задуманого ним ритмічного членування, Бах часто виписував свої групето. Вони можуть бути взірцем для стилістично правильного виконання. Згідно зі звичаями нотації свого часу Бах пише значки групето деколи вертикально, деколи косо, або горизонтально. Положення значка не має будь-якого особливого значення.

- АРПЕДЖІАТО (harpegg.) в сучасному розумінні Й.С. Бах позначав знаком виключно для висхідного виконання, низхідне він завжди випишував. Арпеджіато в старому розумінні завжди вказує на одноразове висхідне і низхідне арпеджування. Тільки в акордах незвичної тривалості цей прийом може повторитися, тоді як в дуже коротких акордах достатньо одноразового висхідного (або низхідного) арпеджування.

У зв'язку з проблемою виконання бахівських творів, хотілося би згадати педаль як важливу особливість сучасного нам інструменту, на якому ці твори виконуються. Не використовувати при виконанні Баха педаль — виняток з правила, проте користуватися нею постійно, але розумно — правило, якого слід дотримуватися неухильно. Адже «...педаль є органічна, невід'ємна, дуже важлива, поруч з іншими, властивість та якість фортепіано і усувати її остаточно означає безжально кривдити наш інструмент».

Поліфонічні твори Баха у своїй більшості були задумані ним та написані з педагогічною метою і можуть розглядатись, як свого роду прогресивна школа поліфонії від початкових етапів навчання до вищих ступенів складності. Ця своєрідна школа, завдяки художній змістовності образів і поліфонічній майстерності, являє собою величезну цінність та є одним з важливих і обов'язкових розділів педагогічного репертуару в галузі поліфонії.

Якою б важкою справою не була аналітична робота з вивчення та відтворення задумів Й.С. Баха, втілених у його поліфонічних творах, вона абсолютно необхідна, коли стикаєшся з такою проблемою, як виконання його творів. І хоч методичні поради Баха, які він давав своїм учням під час уроків з виконання власних творів у більшості випадків не дійшла до нас, але безсумнівно те, що він давав їх, не зводячи музику та фортепіанну гру до рівня простого ремісництва, слід ніколи не забувати.

Запропоновані приклади роботи з елементами поліфонічної музичної мови та фактури дають можливість значно полегшити роботу з вивчення поліфонічних творів, що є важливою школою слухової та звукової підготовки учня з виконання фортепіанних творів будь-яких жанрів.

На завершення хотілося би звернути увагу на те, що вивчення бахівських творів — це передусім велика аналітична робота. Лише в результаті такої роботи можна навчитись сприймати кожен, навіть найменший твір, як частину того великого і неосяжного цілого, яким є творчість Й.С. Баха.

*Рева Тетяна Вікторівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. КЛЕМЕНТІ — ПОГЛЯД СУЧАСНОСТІ

Для музикантів нашого часу фортепіанні сонати Клементі знаходяться поки що в тіні творчості його великих сучасників — Гайдна, Моцарта і Бетховена. Вони рідко входять в концертний і навчальний репертуар піаністів. Однак такий стан справ не повинен закривати той вагомий внесок, який зазначені сонати внесли в історію жанру, утворивши в ній особливу гілку. Вивчення творчості Клементі і жанру сонати, який обіймав у ньому центральне положення, дозволяє сформулювати кілька висновків.

1. Формування та розвиток клементієвської фортепіанної сонати відбувалося під значним впливом особливого соціального статусу Клементі-музиканта. Один з перших вільних художників свого часу він був широко відомий. Перш за все, як соліст-віртуоз і викладач фортепіанної гри. Два провідні напрямки діяльності музиканта були тісно пов'язані з його фортепіанною творчістю: Клементі-віртуозу був потрібний ефектний концертний репертуар для своїх виступів; Клементі-педагогу імпонували твори інструктивної спрямованості, що мали при цьому високі художні цінності.

2. Півстолітній творчий шлях Клементі, протягом якого він склав сімдесят чотири сонати і сонатини, розділений дослідниками на три періоди: ранній (1771 – 1782, сонати оп. 2), зрілий (1782-1804, сонати оп. 7-10, 11-13, 20-26, 3-41) і пізній (1820-1821, сонати оп. 46-50).

3. Два головні різновиди клементієвських сонат, що виділені в його сонатній творчості - *сонати для віртуозів і сонати для любителів*, обумовлені діяльністю самого музиканта і знаходяться у відповідності з виконавською практикою XVIII ст. До першого різновиду належать бравурні сонати раннього (оп. 2) і зрілого (оп. 11 -13) періодів, *патетичні сонати* пізнього періоду (оп. 46-50), а також *сонати-транскрипції* власних симфоній і концертів композитора (оп. 33-41). Сонати для любителів, створені в основному в зрілий період, включають Віденські сонати (оп. 7-10) і сонати в *«театральному стилі»* (оп. 20-26).

4. Віртуозний компонент, який мав вплив на всю сонатну творчість Клементі, найбільш потужно проявився в його бравурних і патетичних

композиціях. З цього погляду найбільше значення мали бравурні сонати раннього періоду, в яких був чітко позначений не тільки оригінальний стиль клементівської віртуозної сонати, але й узяла початок ціла гілка в розвитку романтичного різновиду жанру.

5. До числа істотних ознак клементівської фортепіанної сонати належать також: особливий емоційний лад (*con spirito*, *Agitato*, *con brio* та *con fuoco*); широкий діапазон звучання і характерна «огрядність» фактури; «монотематична» сонатна форма, *«третья тема»* і *тритональна експозиція*.

6. Вплив передкласичної сонати на творчість Клементі найяскравіше проявляється на ранньому етапі (тричастинна експозиція, введення побічної тональності за допомогою зіставлення). Від італійських майстрів, перш за все від Д. Скарлатті, він прийняв ряд характерних особливостей тематизму віртуозної клавірної техніки. Спільне з К. Ф Бахом – велика роль імпровізації.

Помітний вплив сонат Гайдна і Моцарта (характер тематизму, способи тематичної організації, фігури ігрової логіки) в клементівських композиціях зрілого періоду обумовлений потужним художнім авторитетом віденських класиків. Але цей авторитет зовсім не затьмарив власної творчої індивідуальності композитора. Більш того, чарівність клементівської віртуозності і фактури в свою чергу могла впливати на Гайдна, Моцарта і Бетховена (навіть до конкретних збігів).

7. Три великі методичні роботи Клементі («Вступ до мистецтва гри на фортепіано» ор. 42, «Додаток» до п'ятого видання «Вступу» і «Сходинок до Парнасу» ор. 44), маючи самостійну цінність для розвитку фортепіанної техніки, тісно пов'язані і з його сонатами та можуть служити своєрідним підготовчим етапом до їх виконання. Для тренування нескладних технічних формул підходять вправи з «Введення» і іноді – з «Додатків», для відпрацювання складних фігур – етюди зі збірки «Сходинок до Парнасу».

Як особливе історичне явище в рамках класичної сонати, сонатна спадщина Клементі тісно пов'язана з віденською традицією, але одночасно і відрізняється від неї. Вона дала поштовх до народження нової ранньої романтичної віртуозної сонати. Створені в епоху, коли професія виконавця-віртуоза тільки почала набувати самостійності, композиції Клементі сьогодні являють не лише історичну, «музейну» цінність. Поряд з творами інших композиторів, що оточували Гайдна, Моцарта і Бетховена, вони дозволяють, якщо не повністю відтворити епоху, то певною мірою змалювати багатобарвність, різноманітність, багатство та плідність музичної творчості другої половини XVIII – початку XIX ст.

Література:

1. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль, 2006.
2. Сапсович О. Робота піаніста над музичним твором: системний підхід// Науковий вісник, вип.28. Одеса, 2019р. С. 205–208.
3. Степанова О. Лондонське та віденське трактування піанізму крізь призму закону історичної синхронізації // Науковий вісник. Вип. 22. Одеса, 2016. С. 317–320.

*Денисова Лариса Олександрівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ З ЕТЮДАМИ

Активні, міцні пальці. Основа для набуття всього різноманіття техніки піаніста — активні, сильні пальці. Перш ніж розкрити тонкощі розвитку пальцевої техніки, слід нагадати здобувачу (студенту) про правильну позицію рук на роялі, що призводить до досягнення гарних результатів. Вона така.

Рука невимушено, вільно опускається на клавіатуру. Пальці трохи вигнуті, заокруглені, лежать подушечками на клавішах. Кисть слід тримати на рівні передпліччя. У свою чергу вона еластично спирається на зап'ястя.

Передпліччя та плече мають бути провідниками звука. Лікті не слід притискати до ребер, але й не відводити далеко від корпусу. Вага руки стікає від плеча до кінців пальців, не затримуючись у ліктях чи зап'ястях.

Кисть слід тримати на рівні передпліччя - це одна з найважливіших умов свободи рук! При грі з високо піднятою кистю пальці втрачають опору, перебуваючи у підвищеному стані. А при надмірно низько опущеній — втрачається легкість, пальці ніби ізолюються від усієї руки.

Якщо ж скуто зап'ястковий суглоб, то він не пропускає вагу руки і рояль звучатиме "безтілесно", без опори.

На початковому етапі роботи з етюдами важливо приділити увагу відособленню кожного пальця, прослуховуванню кожної ноти. Для цього рекомендується вивчати етюди з пальцевими замахами на кожен звук і з

подальшим розслабленням усієї руки. Це потрібно для того, щоб активізувати пальці. Працювати слід лише у повільному темпі.

Чим більш рухливий темп, тим підйом пальців має бути менш помітним. Пальці потрібно піднімати не так високо, але швидко й легко, а торкатися клавіш пальці повинні чітко, мов уколом, ніби на подушечках пальців гострі голки ялинки. Та натискати клавішу на її середину, що дасть можливість грати етюди точно та акуратно, не чіпляючи сусідні клавіші.

В етюдах також рекомендується приділяти дуже велику увагу рівності звучання, рівномірності чергування звуків у часі та силі. Рівність у часі означає, що звуки пасажу рівні між собою за їхньою фактичною тривалістю, протяжністю.

Поняття рівності за силою звучання складніше, оскільки в етюдах порівняно рідкісні приклади, що передбачають абсолютну звукову рівність. Навіть простий гамоподібний пасаж передбачає не механічне скандування звуків, що входять до нього, а виконавське його інтонування, відчуття тяжіння до стійких звуків.

Тому варто говорити імовірніше про динамічну рівність, про динамічні хвилі різної амплітуди – *crescendo* та *diminuendo*.

Звертаю увагу виконавців, що без інтонаційного осмислення будь-яка, навіть швидка і гучна гра з точним влучанням на потрібні клавіші, лише набір звуків, але не музика.

Виходячи з цього на другому етапі роботи над етюдами ми приділяємо увагу вивченню мотиву, інтонації, побудови його фраз, речень. У кожній музичній фразі, в етюді, зокрема, є свій динамічний центр, смислова вершина.

На третьому етапі вивчення етюду слід звернути увагу на зазначений темп виконання. Досягнення темпу пов'язане з відчуттям енергії руху, з ритмічною пульсацією, що сприяє утворенню форми етюду, з'єднанню у ньому всіх дрібних частин у ціле.

Способи гри в швидкому темпі зазнають суттєвих змін порівняно з повільним. Головне правило тут: щоб грати швидко, треба грати близько до клавіш. І друге правило: щоб рука не втомлювалася, треба навчитися відпочивати під час гри.

До швидкого темпу треба переходити поступово. Якщо в повільному темпі наша свідомість може керувати взяттям кожного звуку, то в швидкому це неможливо. Свідомість повинна керувати взяттям цілої інтонації, групи звуків, а потім, у міру їхнього вивчення, збільшується тривалість уривків, тобто виконавець (здобувач) зможе керувати вже фразою, а потім і цілим музичним

реченням. Тут важлива передбачливість: рука повинна знаходити таке розташування, за якого буде зручно грати.

На заключному етапі роботи слід приділити увагу мистецькій стороні виконання — красі та різноманітності звука, співвідношенню голосів, які в етюдах важливі не менше, ніж при грі художніх творів.

Література:

1. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник / В. Москаленко. Київ, 2013.

2. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2008.

3. Бордонюк В. І. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів в ХІХ – початку ХХ століть. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008.

4. Сухленко І.Ю. «Звучащий образ» фортепіано Володимира Горовица / Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании: сборник научных статей. Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2021.

*Должикова Валентина Василівна,
викладач ЦК «Загальне фортепіано»*

Фахового музичного коледжу

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО. ЕСТРАДНЕ САМОПОЧУТТЯ

Питання естрадного самопочуття на сцені є актуальним для всіх музикантів – від початківців до великих майстрів. Концертне виконання музичного твору є вирішальним, відповідальним та завершальним етапом підготовки артиста, коли на суд публіки постає підсумок його багаточасової напруженої праці.

Мета цієї роботи – відстеження і подолання психологічних проблем виконавця, формування у музикантів навичок саморегуляції психологічного стану, тримання оптимального самопочуття і стресової захищеності на сцені.

Саме під час концертного виконання музичного твору відбувається творче поєднання композитора, виконавця та слухача. Публіка для виконавця є взагалі найтоншим, найточнішим барометром, який сприймає та оцінює виконавську форму і творчий стан музиканта в означений час.

Під час виступу реалізується творчий потенціал виконавця. Перед ним стоїть головне завдання — розкрити художню сутність музичного твору, передати всю глибину задуму композитора. Концертний виступ дарує артисту такий особливий стан, як натхнення. Воно мобілізує і концентрує внутрішні сили, енергію та волю виконавця, відкриває найбільш глибокі шляхи впливу на сприйняття слухачів.

У той же час, виконавець відчуває на естраді сильне хвилювання, пов'язане зі складністю та відповідальністю виконання художніх та виконавських завдань. Йому треба подолати свої страхи, сумніви, невпевненість та затвердити себе як артиста. Знані музиканти і педагоги вважали головним завданням виконавця набуття свого власного естрадного досвіду, а важливішим критерієм артистизму – уміння володіти своїм станом на сцені та переводити усі хвилювання і почуття у русло необхідних емоцій.

Відсутність уміння володіти своїми емоціями та втрата контролю над своїми почуттями шкодили багатьом початківцям на їх творчому шляху. Це відбивалось на технічній стороні виконання — гра в більш швидкому темпі, фізична скутість та забування тексту. Але невдалі виступи треба уміти аналізувати і перетворювати їх у корисні висновки для мобілізації усіх сил на майбутні перемоги.

Ступінь хвилювання багато в чому залежить від нервової організації та психотипу виконавця. Так, відомо, що одні виконавці краще грають у великих залах з великою кількістю слухачів. Такі музиканти належать до екстравертного типу. Виступаючи, вони відчувають не хвилювання і паніку, а, скоріш, емоційний підйом, спрямованість на успіх.

Бувають виконавці іншого складу — інтроверти. У великих залах вони відчувають себе дискомфортно, а перевагу віддають невеликим, затишним залам з невеликою кількістю слухачів. При публічному виконанні відчувають певні труднощі.

До першого типу можна віднести Ф. Ліста, А. Рубінштейна, С. Ріхтера. До другого — Ф. Шопена, М. Балакирева, В. Софроніцького, Г. Гульда.

Гострота естрадного хвилювання пов'язана також з віком виконавця. Так, наприклад, діти у своїй більшості грають перед сторонніми людьми з задоволенням. Але, зростаючи до підлітків, починають відчувати страх перед публічними виступами. В цей час у них з'являється почуття відповідальності і зростає вимогливість до себе.

Значення має і те, чи грає музикант як соліст, чи у складі ансамблю. Розподіл відповідальності між декількома учасниками ансамблю знижує гостроту хвилювання.

Відомо, що в естрадного хвилювання є причини. Слід привести основні з них. По-перше, це нечисте сумління. І. Падеревський характеризує його як внутрішнє хвилювання, страхи, пов'язані з усім і вся: публікою, фортепіано, пам'яттю, обставинами — це побоювання не стільки перед незадовільною оцінкою слухача, скільки усвідомлення недоученої п'єси або окремого її пасажу чи тексту. Кожна дрібниця може вплинути на ступінь хвилювання виконавця. На думку М. Римського-Корсакова, хвилювання діє зворотньопропорційно ступеню підготовки концертної програми. Для усунення хвилювання з цих причин і педагог, і виконавець повинні бути впевнені, що вивчення музичної програми цілком завершено. Майстерність виконавця, з одного боку, пов'язана з художнім образом, а з другого — з мистецтвом, яке вимагає ювелірної точності рухів музиканта-інструменталіста. Доведення необхідних рухів до повного і абсолютного автоматизму надає йому впевненості і є запорукою успішного виступу.

Існує ще одна перешкода — хвилювання через пам'ять. С. Савшинський вказував на те, що не зовсім з'ясовано — чи побоювання забути текст породжує хвилювання, чи хвилювання діє руйнівним чином на пам'ять.

Пам'ять необхідно постійно розвивати та вдосконалювати. Треба застерігати себе від використання тільки моторної пам'яті. Зазвичай буває так, що при багаторазовому повторюванні музичний матеріал вивчається за допомогою тільки пальців, тому при хвилюванні у певних ситуаціях цей метод запам'ятовування дає збій, і у пам'яті трапляються провалля. Таких прикладів багато. Гарний спосіб уникнути цього — навчитись грати твір з різних епізодів, окремими фрагментами, грати без нот.

Слід розвивати у виконавця інші види музичної пам'яті — образну, емоційну, логічну. Для цього йому потрібно послідовно уявити собі нотний текст твору з динамікою, штрихами та ін.. Коли це уявлення стане всебічним, тоді можливо вважати, що текст закріпився у пам'яті, а не тільки у пальцях.

Важливу роль також відіграє регулярність виступів. Необхідно намагатись підвищити їх кількість. У випадку, коли музикант грає складну музичну програму (як у технічному, так і в художньому сенсі) або довгий час не виступав на сцені — слід попередньо обіграти програму у більш комфортній обстановці.

Ще один фактор, який підсилює хвилювання — це незвичність умов, у яких відбувається виступ: яскраво освітлена зала, велика кількість слухачів, незвична акустика, особливості звучання рояля та ін. Певний концертний ритуал — вихід до рояля, уклін, — все це відбивається на виконавцеві. Для того, щоб пом'якшити негативний вплив такого становища, корисно заздалегідь тренувати себе і уявляти всі ці речі до виступу, а саме: використовувати гру у присутності друзів, колег; грати при яскравому освітленні, при відкритій кришці рояля, у концертному одязі та інше.

Буває так, що причиною хвилювання стає відчуття власної неповноцінності, невпевненості в собі. У цьому випадку педагогу необхідно виховувати у музиканта віру в себе і свої сили, ні в якому разі не підкреслювати недієздатність виконавця, а м'яко спрямовувати його самооцінку до майбутніх перемог.

Не секрет, що музикант під час виступу буде концентрувати свою увагу на виконанні твору, а не на публіці. Під час такого виконання можна подумки уявити собі пусту залу, забути про слухачів і грати для себе. Зазвичай, повна концентрація на виконанні твору змушує забути про естрадне хвилювання.

Задля успішного виступу важливо напередодні концерту дотримуватись певних рекомендацій: добре виспатись, відпочити, прогулятись на свіжому повітрі та зайнятись іншими справами. Багато грати в цей день не треба. Слід розігріти руки на гри у стриманому темпі та на середній звучності, почитати твори з листа або програти що-небудь зі старого репертуару і приберегти сили та емоції для концертного виступу.

За порадою С. Ріхтера, не обов'язково грати великий твір цілком — краще залишити цілісне виконання для виступу на концерті. Корисно продивитись твір по нотах. Таким чином, цей твір набуде цілісності і єдності форми.

Ще декілька особистих порад: перед виходом на сцену треба зробити декілька глибоких вдихів та видихів для того, щоб серцебиття прийшло до норми і виконавець почував себе краще і спокійніше. Перед тим, як заграти, треба внутрішнім слухом уявити початковий відрізок твору і почати грати його у необхідному темпі, відтворюючи потрібний характер.

На завершення маю додати, що естрадне хвилювання — обов'язковий компонент концертного виступу. Саме воно підвищує емоційний тонус виконавця, дає надзвичайний творчий імпульс, відкриває друге дихання і дозволяє розкрити індивідуальність справжнього митця.

Література:

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності. Київ: Музичне мистецтво, 2005. 20 с.
2. Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця. Київ: Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 7, 2013.
3. Лабінцева Л.П. Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музикантів. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. М-во культури України, КССМШ ім. М.В. Лисенка. Київ: Генеза, 2014. Вип. 10. С. 77–85.

*Жукова Ольга Миколаївна,
старший викладач, голова ЦК «Загальне фортепіано»
Фахового музичного коледжу
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

ОРИГІНАЛЬНА МЕТОДИКА ДОСЯГНЕННЯ ЦІЛІСНОСТІ ФОРМИ ТВОРІВ У МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Робота викладачів ЦК «Загальне фортепіано» має свою специфіку. Студенти починають навчання з різною базовою підготовкою з музично-теоретичних дисциплін та фортепіано, а також мають неоднорідні можливості, пов'язані з особливостями їх фахового виконавства. Дисципліна «Фортепіано» є дуже важливим компонентом у професійному становленні студентів коледжу та факультету.

В процесі накопичення досвіду роботи зі студентами різного підготовчого рівня сформувався особистий метод, який дозволяє вирішувати завдання формоутворення в різних творах з різними студентами. Цей метод може бути застосований не тільки при вивченні та виконанні фортепіанних композицій, але й творів для інших інструментів, в іншій виконавській сфері.

Приставаючи до роботи і розбору будь-якого музичного твору, ми ретельно й уважно вивчаємо музичну тканину, з якої складається цей твір. Починаємо з найдрібніших деталей, таких, як нотні знаки, їх тривалості, музичні інтонації, мотиви, фрази, музичні речення та періоди. Після цього охоплюємо більші розділи — експозицію, розробку, репрезентації. За цим слідує осмислення та охоплення твору в цілому. В ідеалі – творча ідея втілюється у зв'язане музичне викладення, а виконання реалізується через продуманий наскрізний розвиток на одному диханні.

Кожний практикуючий педагог-музикант знає, як непросто досягти цілісності у виконанні твору. Пильна виконавська увага до деталей значно відсуває момент цілісного викладення музичного матеріалу та довгий час залишається лише перерахуванням фраз і мотивів без бачення перспективи розвитку.

У зв'язку з цим пропоную укласти виконання музичного матеріалу у схему тактування на 4 чверті (незалежно від зазначеного у творі розміру), де один такт з усіма фактурними та артикуляційними деталями та подробицями є еквівалентом однієї чверті. Таким чином, ми вкладаємо одразу чотири такти в одну схему, де **перший такт** виконує функцію першої долі – сильної та опорної, початку руху. **Другий такт** – друга доля, слабка. Третій такт – третя доля, відносно сильна. Четвертий такт – четверта доля, слабка, вона завершує цю схему.

Як правило, застосування цього методу допомагає швидко зрозуміти, як розвивається загальна динамічна лінія, гармонічний каркас, проте артикуляційні прийоми набувають великої природності та організованості, займаючи потрібне місце у загальній формі.

Практикувати цей прийом можна таким чином:

- педагог виконує — студент тактує;
- студент слухає аудіо записи інших виконавців та тактує;
- студент дивиться в нотний текст, співає мелодійну лінію і тактує.

Як чинити, залежить від готовності студента.

В якості прикладу конструктивного використання прийому тактування за схемою чотири чверті розглянемо Сонату Л. Бетховена №25 op.79, G-dur. У цьому творі студентам не завжди вдається одразу визначити, який такт є опорним, адекватно допоміжним, тобто виконує функцію першої долі. У зв'язку з цим є імовірність порушення ясності та логіки розвитку музичної лінії. Зазначений приклад – Соната Л. Бетховена G-dur – містить у собі затактовий елемент і цікавий формат логіки розвитку.

Перший такт Сонати розглянемо як другу, слабку долю вище запропонованої схеми. У цьому випадку перша доля не містить музичного матеріалу, а з другої долі починається музична розповідь, саме викладення музичного матеріалу. Другий і третій такт завершують першу схему тактування.

Наступна сильна доля в нашому тактуванні збігається з появою субдомінантової гармонії, за якою, на відносно сильній долі (третій) виникає домінантова гармонія. Це займає два такти (третья та четверта долі схеми) і веде до розв'язання в тоніку (G-dur) на наступній сильній долі. Таким чином здійснюється логіка гармонійного розвитку.

Особливо ефективно дію цього методу можна прослідкувати на здійсненні наскрізного розвитку з 8 такту, де у фактурі з'являються короткі арпеджіо. Початок обернення арпеджіо не збігається з початком такту, що часто призводить до збою ритмічної пульсації у цьому творі.

Метод тактування на чотири чверті допомагає ритмічно збудувати наскрізний розвиток при виконанні твору та витримати стабільну пульсацію.

Як ще один приклад пропоную розглянути твір Р. Шумана "Спогад" з "Альбому для юнацтва".

У цьому творі фактурний виклад музичного матеріалу провокує небажаний наголос на слабкій долі. Саме на цій долі в правій руці знаходиться акорд, як своєрідна синкопа. Дуже насичена фактура твору призводить до уявного дроблення на окремі деталі, а це ускладнює охоплення цілого. При тактуванні за запропонованою мною схемою на чотири чверті, весь такт укладається в один рух руки, що сприяє набуттю ігрового досвіду, як поєднуючого руху. Це дозволяє слухом деталізувати виразні інтонації, а узагальнюючим рухом досягати наскрізного прагнення до наступної опорної долі, яка розташована через два такти.

Таким чином, ми досягаємо перспективного осмислення студентом всього виконавського процесу.

Такі мелізми, як групето, що також зустрічаються у цій п'єсі, викликають складність при ритмічному оформленні їх у загальному часовому та динамічному русі форми. Завдяки запропонованому прийому технічній складності йдуть на другий план, оскільки загальна схема руху не передбачає зупинок, дроблення, або ще будь-яких відступів від загальної плавної метричної лінії.

Необхідно відзначити, що в творах композиторів-романтиків деякі епізоди можуть виходити за рамки запропонованої схеми, і квадратна структура дещо змінюється. Але це відбувається, як правило, наприкінці деяких великих

розділів і супроводжується або вказівкою на зміну темпу чи, навіть, розміру, або ж появою знака “фермато”. Однак ці епізоди не впливають на загальний результат застосування запропонованого методу.

Слід відзначити, що запропонований метод узагальнюючого чотиритактового охоплення музичного матеріалу при тактуванні на чотири чверті дозволяє реалізувати завдання часової організації. Також він допомагає студенту усвідомити та збудувати наскрізний розвиток музичної форми, бачити окремі формоутворюючі структури та дрібні деталі як елементи цілого. Метод формує вміння визначити загальну ідею форми та особистий підхід до цілісного виконання.

Література:

1. Воробкевич Т.П. Методика гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244с.
2. Кашкадамова Н.Б. Виконавська інтерпретація у фортеп’янному мистецтві ХХ сторіччя: Підручник. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344с.
3. Шукайло В.Ф. Шлях до майстерності піаніста. Навчально-методичний посібник. Запорізький національний університет, 2017. 204 с.

З М І С Т

Питання нового підходу до організації викладання курсу «Фортепіано»

Царик В.М.

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ КУРСУ ФОРТЕПІАНО
НЕФАХОВОГО СПРЯМУВАННЯ В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ..... 3

Клапатнюк О.М.

МЕТА ТА ЗАВДАННЯ ПРЕДМЕТУ «ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО»..... 5

Лисенко Я.О.

ДО ПИТАННЯ КОМПЕТЕНЦІЙ
СУЧАСНОГО ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН..... 10

Парсаданова А.А.

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ
І ВИХОВАННЯ ОБДАРОВАНИХ СТУДЕНТІВ..... 11

Зелінська В.О.

НОВИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ТА ПРОЕКТУВАННЯ
ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ ПРИ НАВЧАННІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО..... 13

Грекова Л.В.

ДИСТАНЦІЙНА ОСВІТА МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ:
ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ..... 18

Устенко Н.А.

ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ
ЯК АКТУАЛЬНЕ ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ..... 20

Капітонова В.Є.

НОВІ ШЛЯХИ В ОРГАНІЗАЦІЇ ФОРМУВАННЯ
СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ РІЗНИХ ФАХОВИХ НАПРЯМКІВ
НА ЗАНЯТТЯХ З ФОРТЕПІАНО..... 23

Загальні питання музичного виконавства

Сухоцький П.Й.

*ВИХОВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ТА СЛУХУ
В КЛАСІ СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО 27*

Друзюк О.В.

*СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВИКЛАДАЧА ВІДДІЛУ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО
В ПРОЦЕСІ АДАПТАЦІЇ УЧНЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ДО ОСОБЛИВОСТЕЙ
ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКОВИДОБУВАННЯ..... 31*

Забойкіна А.Л.

*МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИХОВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ
У ПРОЦЕСІ ЇХ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ 33*

Касаткіна О.М.

*РОБОТА НАД УДОСКОНАЛЕННЯМ
МОЖЛИВОСТЕЙ СЛУХОВОГО АПАРАТУ..... 36*

Давидовський К.Ю.

*ПРАКТИЧНА МЕТОДИКА ПОДОЛАННЯ ЕСТРАДНОГО ХВИЛЮВАННЯ
У СТУДЕНТІВ КЛАСУ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО..... 39*

Філіппенко О.Є.

*ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ У МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ ТА
СПОСОБИ ЙОГО ПОДОЛАННЯ..... 41*

Пахарь О.Г.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО ЯК БЛИСКУЧА ГРАНЬ ПІАНІЗМУ..... 43

Питання фортепіанної методики та виховання піанізму

Козак В.О.

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ XVI – XVIII СТОЛІТЬ
У КОНТЕКСТІ ПРЕДМЕТУ «ФОРТЕПІАНО»..... 47

Тихан Л.І.

АНАЛІЗ ОРНАМЕНТИКИ ТА СПЕЦИФІКИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ
Й.С. БАХА НА МАТЕРІАЛІ ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ
ВІДДІЛУ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ..... 49

Рева Т.В.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
М. КЛЕМЕНТІ — ПОГЛЯД СУЧАСНОСТІ..... 55

Денисова Л.О.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО САМОСТІЙНОЇ
РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ З ЕТЮДАМИ..... 57

Должикова В.В.

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО.
ЕСТРАДНЕ САМОПОЧУТТЯ..... 59

Жукова О.М.

ОРИГІНАЛЬНА МЕТОДИКА ДОСЯГНЕННЯ ЦІЛІСНОСТІ
ФОРМИ ТВОРІВ У МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ..... 63

Навчально-методичне видання

Роль та значення дисципліни «Фортепіано» в контексті сучасної музичної освіти

Відповідальні за випуск
В.Є. Капітонова, Н.А. Устенко

Коректор *Ю.В. Гончаров*